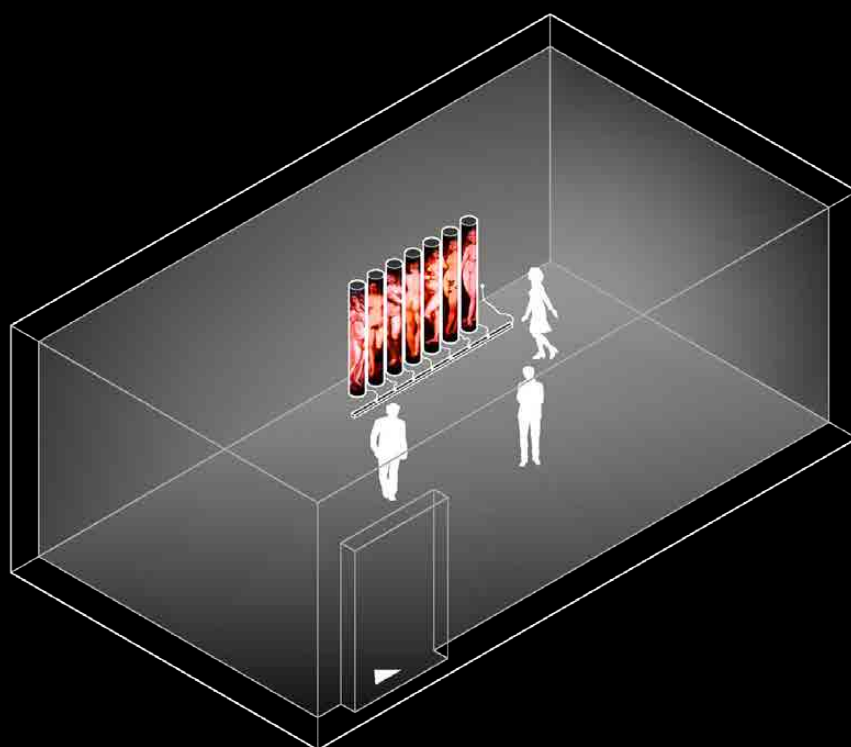


# Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico

Art installations: spacial and scenographic analysis

Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores)



SERIE: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, nº 50

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge; BOCCHI, Renato (editores)

Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico / Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores) - Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021

448 p.: il. ; 21x29,7 cm (vert.) il. Blanco y negro (Arte y arqueología; 50)

1. Instalaciones artísticas. 2. Categorías espaciales. 3. Mujeres artistas. 4. Pioneras ibéricas

ISBN: 978-84-1320-168-9

Depósito legal: VA-917-2021

# Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico

Art installations: spacial and scenographic analysis

Fernando Zapaarain, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores)



PROYECTO I+D GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO

Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975

REF. PGC2018-095359-B-I00



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CIENCIA  
E INNOVACIÓN

MINISTERIO  
DE UNIVERSIDADES

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

Università Iuav  
di Venezia

The information and opinion contained in the chapters are solely those of the individual authors and do not necessarily reflect those of the editors. Therefore, we exclude any claims against the author for the damage caused by use of any kind of the information provided herein, whether incorrect or incomplete. The editors does not claim any responsibility for any type of injury to persons or entities resulting from any ideas referred to in the chapters. The sole responsibility to obtain the necessary permission to reproduce any copyright material from other sources lies with the authors and the GIR ESPACIAR cannot be held responsible for any copyright violation by the authors in their chapters. Any material created and published by GIR ESPACIAR is protected by copyright held exclusively by ESPACIAR Recognized Research Group of the University of Valladolid. Any reproduction or utilization of such material and texts in other electronic, or printed publications is explicitly subjected to prior approval by the referred group.

## **Editores**

Fernando Zaparaín Hernández. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Jorge Ramos Jular. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Renato Bocchi. GIR ESPACIAR - IUAV

## **Coordinación editorial, diseño y maqueta**

Pablo Llamazares Blanco. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Daniel Barba Rodríguez. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Creative Commons. Reconocimiento - No Comercial - Sin obra derivada (CC-by-nc-nd)

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las ilustraciones: los autores y las fuentes citadas

Diseño de cubierta: Pablo Llamazares Blanco

ISBN: 978-84-1320-168-9

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i ref. PGC2018-095359-B-I00,  
financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/

Impresión: Safekat S.L.



## **Proceso de selección**

Cada capítulo se ha sometido a una doble evaluación externa, por pares ciegos, con un comité internacional de expertos académicos y artísticos.

## **Comité internacional de revisores académicos**

**Javier Arias.** Dr. Arquitecto. GIR ESPACIAR - EfimerArq - ETSAVa (ES)

**Luis Barrero.** Arquitecto. Universidad de Salamanca (ES)

**Piotr Barbarewicz.** Dr. Arquitecto. Università degli studi di Udine (IT)

**Javier Blanco.** Dr. Arquitecto. GIR ESPACIAR - EfimerArq - ETSAVa (ES)

**Renato Bocchi.** Arquitecto y Catedrático. Università IUAV di Venezia (IT)

**Enrique Jerez.** Dr. Arquitecto. Universidad de Zaragoza (ES)

**Pedro Leao Neto.** Dr. Arquitecto. AAI-CEAU-FAUP - Universidade do Porto (PT)

**Sara Marini.** Dra. Arquitecta. Università IUAV di Venezia (IT)

**Jorge Marum.** Dr. Arquitecto. Universidade da Beira Interior (PT)

**Santiago de Molina.** Dr. Arquitecto. Universidad CEU San Pablo (ES)

**Federica Morgia.** Dra. Arquitecta. Sapienza Università di Roma (IT)

**Maria Neto.** Arquitecta. Universidade da Beira Interior (PT)

**Claudia Pirina.** Dra. Arquitecta. Università degli studi di Udine (IT)

**Luis Ramón-Laca.** Dr. Arquitecto. Universidad de Alcalá (ES)

**Miriam Ruiz.** Dra. Arquitecta. Universidade da Beira Interior y ETSAVa (PT)

**Miguel Santiago.** Dr. Arquitecto. Universidade da Beira Interior (PT)

## **Comité internacional de revisores artísticos**

**Chiara Bertola.** Comisaria de Arte Contemporáneo. Fondazione Querini Stampalia (IT)

**Amaya Bombín.** Artista (ES)

**Andrés Carretero.** Arquitecto y crítico. MONTAJE (ES)

**José Luis Crespo.** Dr. en Bellas Artes. Universidad de Cuenca (Ecuador)

**Andreia García.** Dra. Arquitecta y Comisaria. Universidade da Beira Interior (PT)

**Teresa Guerrero.** Dra. en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid (ES)

**Juan Carlos Quindós.** Arquitecto y Artista multimedia (ES)

**Pau Waelder.** Comisario y Escritor. Universitat Oberta de Catalunya (ES)

**Rodrigo Zaparaín.** Arquitecto y Escenógrafo (ES)

# Índice de contenido

10 **Prólogo.** Óscar Martínez Sacristán

12 **Presentación Introduction**

### **Capítulos invitados Invited chapters**

18 **El espacio escenográfico en las instalaciones artísticas de algunas pioneras del contexto ibérico.** Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular

36 **Conceptos espaciales. El arte de Lucio Fontana y la arquitectura de Luciano Baldessari.** Renato Bocchi

48 **Espaciando la Complejidad :: Instalaciones artísticas.** Esther Pizarro

62 **Ágoras de interior para la Confluencia.** Javier Blanco

74 **Paseo de Pasillos: Videojuegos vs Arquitecturas. Comparativa de experiencias espaciales lumínicas.** Luis Barrero

84 **Nel tempo I Oltre il tempo. Appunti su alcuni allestimenti di Francesco Venezia.** Claudia Pirina

90 **Dal ready-made al diagramma. Interazioni tra l'intervento artistico e il progetto di architettura.** Federica Morgia

100 **La telaraña de José Miguel Prada Poole.** Luis Ramón-Laca

108 **Cuerpos de luz y espacios de emoción. Estrategias de interacción arquitectónica en las instalaciones artísticas de Paloma Navares.** Pablo Llamazares Blanco

118 **Esther Pizarro y la materialización del espacio complejo.** Daniel Barba Rodríguez

130 **Imposibilidad de la arquitectura. Notas a una relectura de Gordon Matta-Clark.** Andrés Carretero

## Capítulos de investigación Research papers

- 140 **Il recinto come filtro percettivo. Riferimenti modernisti ed espressioni contemporanee nel Serpentine Pavilion di Frida Escobedo.** Alessia Gallo
- 148 **Fare sempre di più con sempre di meno. Lo spazio narratore negli allestimenti di Achille e Pier Giacomo Castiglioni.** Filippo Lambertucci
- 162 **Entre la experiencia escultórica y la arquitectónica. Innovación y estrategias creativas en los proyectos de Rachel Whiteread.** Raquel Sardá Sánchez
- 172 **Magnitud infinitesimal. Vacío y escala en las propuestas expositivas de Wolfgang Laib.** Salvador Jiménez-Donaire Martínez
- 182 **Maneras de acercarnos. Repensar la ausencia, la presencia y la distancia.** Irene Mahugo Amaro
- 190 **Análisis espacial y estético de las instalaciones de Louise Bourgeois como referencia innovadora para el desarrollo de Proyectos Escenográficos.** Vicente Alemany Sánchez-Moscoso
- 200 **Construcciones efímeras en la España contracultural: José Miguel de Prada Poole y las primeras investigaciones en arquitectura de vanguardia radical. Primeros años 1965-1975. Arquitecturas neumáticas.** Nuria Prieto González
- 212 **HABITACION. La construcción de la estancia interior sobre el escenario.** Yolanda Martínez Domingo
- 222 **La pintura que ocupó el vacío. La expansión pictórica al espacio físico y su vigencia entre la pintura contemporánea.** Juan Francisco Segura Crespo
- 234 **Habitando la Cara Oculta del Espejo.** María Teresa Alonso Acebes
- 244 **(Re)pensando rincones. La silla de pensar.** Helia de San Nicolás Juárez; Teresa Colomina Molina; David López Ruiz
- 254 **Get Real! ORA Collective (Orlando Gilberto-Castro y Tiago Ascensão)**
- 264 **Installazione come attraversamento. Le potenzialità performative dell'architettura applicate alla pratica espositiva.** Valentina Rizzi
- 272 **La instalación como forma de acercamiento a la naturaleza en el arte y la arquitectura japoneses contemporáneos y su relación con la tradición.** Alberto López del Río
- 282 **Corpo come dimensione dello Spazio. Dalla costrizione nell'involucro alla libertà nella scena.** Damiano Di Mele
- 292 **Con-fondere nello spazio. Arte e architettura negli ambienti effimeri di Luciano Baldessari.** Edoardo Marchese
- 304 **Spazio senza mediazioni. Il fenomeno come metafora dell'incontro.** Ciro Priore
- 312 **Entre la realidad y la representación. El espacio "performativo" de Dora García.** Ilia Celiento

## **Proyectos artísticos invitados Invited artistic projects**

- 322 PIEDRA. Proyecto instalativo en la Sala 0 del MPH. Amaya Bombín**
- 328 A través de un arpa metálica. Alrededor de “acta (dos)” de Susana Solano. Juan Carlos Quindós**

## **Proyectos artísticos Artistic projects**

- 336 Le scrivanie del mare. Connettersi con l’invisibile. Francesca Filosa**
- 344 La instalación artística como herramienta para la puesta en valor del patrimonio construido. Javier Alejo Hernández Ayllón; Veronica Paradelo Pernas; Javier De Andrés De Vicente (AYLLÓN PARADELA DE ANDRÉS Arquitectos)**
- 352 VESTIR ÉPOCAS 1860-1960. La Colección Ana González-Moro en el Museo de Belas Artes de A Coruña. Fernando Agrasar Quiroga**
- 362 Arquitetura móvel de barro: integração da olaria popular na intervenção arquitetónica contemporânea baseada na participação das comunidades. Hélder Amaro; Maria Isabel Mendonça**
- 372 UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53. Bosque de bambú. Mayte Santamaría Saiz**
- 380 INFINITE VILLAGE. Space and spatiality as creative potential. Cora von Zezschwitz; Tilman**
- 392 Esercizi di comprensione / azione. Francesca Martini**
- 400 Manglar de color. JGS y CIA © (Juan Gil Segovia y Clara Isabel Arribas Cerezo)**
- 406 AGUA y PLÁSTICOS EN EL MAR. Dos obras sobre una reflexión desde la calma y nuestra relación con el medioambiente. Adriana Berges**
- 414 Azul metafórico en la construcción y deconstrucción de un espacio. Ana María Poveda Pérez**
- 424 Tribuna Pública. Instalación efímera en la Plaza de Tabacos. Juan Miguel Salgado Gómez; Luis Manuel Santalla Blanco; Alba González Vilar (Flu-or arquitectura + Alba González Vilar)**
- 432 Bibliografía Bibliography**

# Prólogo

**Óscar Martínez Sacristán**

Vicerrector de Investigación, Innovación y Transferencia

Universidad de Valladolid

Quiero con estas palabras dar mi sincera enhorabuena y mis felicitaciones por el trabajo realizado y por la publicación de este libro titulado “Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico”, a Fernando Zaparaín, profesor titular del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, y coordinador del GIR “Categorías Espaciales en Arquitectura y otras Disciplinas Artísticas – ESPACIAR”, así como al resto de profesores e investigadores del grupo.

Ha sido una buena muestra del trabajo que vienen realizando desde hace bastantes años, y el fruto maduro del mismo. Se podría decir que es, por tanto, la punta del iceberg de toda la actividad que desarrolla este grupo, que tiene definidas como líneas de investigación:

- el análisis de categorías espaciales en arquitectura y otras disciplinas artísticas, como escultura, instalaciones, narración gráfica, moda o audiovisuales;
- la documentación del proceso creativo artístico con instrumentos gráficos y audiovisuales arquitectónicos.
- el estudio y la realización de proyectos arquitectónicos, expositivos, audiovisuales o escenográficos para el análisis y difusión de la espacialidad en las obras de arte;

tal y como figura en el catálogo de grupos de investigación reconocidos de la Universidad de Valladolid.

El libro de conclusiones y todo el proyecto, han tenido una dimensión española, cuyo congreso tuve el honor de inaugurar, y su fase homologa en Venecia, mostrando la estrecha colaboración del GIR de la UVa con investigadores del IUAV de Venecia, universidad pública de referencia internacional en las disciplinas de arquitectura, diseño, teatro, moda, artes visuales, urbanística y planificación territorial.

Como Vicerrector de Investigación, Innovación y Transferencia de la UVa me gustaría enfatizar dos aspectos destacados de esta publicación:

i) El hecho de que surge en el seno de un Proyecto de Investigación I+D de la convocatoria Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia e Innovación, denominado “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”. El mismo Fernando me comentaba la dificultad, para los investigadores y profesores de Arquitectura, por un lado, del propio proceso de solicitud de este tipo de proyectos, de la burocracia que conlleva y del singular lenguaje que tienen, y por otro de la dificultad de conseguirlo en convocatorias competitivas de mucha exigencia y fondos de investigación siempre muy escasos. Enhorabuena a Fernando y a todos los miembros del grupo por lanzarse a presentar ese proyecto, que luego resultó elegido. Y, de las propias palabras de Fernando, sé que el proyecto ha generado una dinámica muy positiva para el grupo, permitiendo por ejemplo poder captar investigadores para la realización de tesis doctorales, abriéndose a una dinámica de I+D+i nueva y muy interesante, etc.

Como Vicerrector de Investigación soy consciente y sufro (y hago sufrir) con estas convocatorias competitivas. Sé de su exigencia, y de las dificultades de los grupos para acceder a financiación, a captación de recursos materiales y humanos; sé de la burocracia de las mismas y de la dificultad del lenguaje propio que tienen. Pero creo sinceramente que el logro obtenido con este proyecto es positivo, y estamos llamados, como personal docente e investigador, a buscar siempre las fórmulas que nos permitan estar activos en investigación, en innovación y en transferencia.

El mundo de la arquitectura combina, en el ámbito universitario, dos aspectos a veces muy separados: lo académico y lo artístico. Y sé que en ese ámbito artístico, todo el lenguaje de la ciencia es a veces farragoso, y por eso reconozco y pongo en valor esa actividad investigadora desarrollada por el grupo, con este proyecto y con el libro. Como bien glosan los coordinadores: “Se propone este encuentro académico y artístico para profundizar, desde lo arquitectónico, en el estudio de las abundantes categorías espaciales presentes en las instalaciones artísticas, un formato híbrido de carácter audiovisual, narrativo y escenográfico, constituido por el objeto en relación con su ámbito expositivo y el observador. La arquitectura como arte del espacio”.

ii) Quiero resaltar también, en segundo lugar, el aspecto de investigación aplicada, que en este campo y por esa unión entre lo académico y lo artístico, resulta quizá más inmediato. Esta publicación, y el trabajo del grupo, es un buen ejemplo de la transferencia de conocimiento que se nos pide como tercera pata al profesorado universitario. Docencia, investigación y transferencia del conocimiento, que estamos llamados a realizar todos los profesores. En este sentido, cabe resaltar la estrecha colaboración entre la Universidad de Valladolid y el Museo Patio Herreriano y el Ayuntamiento de Valladolid. Fruto de ello ha sido la celebración del congreso y la exposición ESPACIAR en el salón de actos y en las instalaciones de dicha institución. Enhorabuena por esta colaboración, tanto a los profesores/investigadores de la UVa, como a los organismos implicados, en concreto al Ayuntamiento de Valladolid y al Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este.

Termino estas líneas sintiéndome agradecido por la oportunidad brindada de prologar este libro, y con todo ello estar más cercano a la labor de investigación que realiza el GIR. Es claro que los capítulos invitados y de investigación han supuesto un rico intercambio de ideas, y este libro ha sido un punto de encuentro para potenciar aún más la labor de los investigadores del grupo y de todos los participantes. Enhorabuena por estos logros.

# Introduction

This publication aims to study in depth, from an architectural perspective, the abundant spatial categories present in art installations. These are a hybrid format of an audiovisual, narrative and scenographic nature, formed by the author, the object and the observer, with regard to their exhibition space. Architecture -as an art of the space- can learn precise lessons from installations. They are more agile experimentations because they are less constrained by the regulations and by building requirements. It seems appropriate this transfer of procedures. An interdisciplinary approach of integration, interaction, interpretation or experience.

For this reason, a publication has been proposed as a final synthesis of the Research Project of the State R&D Programme for the Generation of Knowledge: "Planimetric, spatial and photographic analysis of pioneering audiovisual installations in the Iberian Peninsula since 1975", ref. PGC2018-095359-B-I00 (2019-2021). The Principal Investigators have been Fernando Zaparaín and Jorge Ramos. Also ordinary researcher Javier Blanco and all professors of Architectural Projects at the University of Valladolid and creators of the Recognised Research Group ESPACIAR (Spatial categories in art and architecture). The project has been carried out in coordination with researchers from Università IUAV di Venezia, Università degli studi di Udine, Universidade da Beira Interior, Escuela de Arquitectura de Zaragoza and Master in Interior Design of the University of Salamanca. Artists and cultural managers involved in audiovisual production, scenography and exhibition design have also participated as members of the working team.

Some of the thematic lines explored have been: the relational power of the void, the spatial value of shadows, projections and superpositions, the narrative and phenomenological space, ephemeral architectures, the scenographic act, or the depth of the screen.

In establishing the scope of this research it seemed appropriate, firstly, to limit it to the Iberian Peninsula. And secondly, to focus on its initial period, which in our immediate environment coincides with the last quarter of the twentieth century. It has also been possible to note a singular female presence in this artistic format. This has led to a third limitation. A characteristic we hope to continue reflecting on in subsequent works. Notable pioneers are Esther Ferrer, Cristina Iglesias, Eugènia Balcells, Elena Asins, Eulàlia Valldosera, Paloma Navares, Ana Laura Aláez, Dora García, Esther Pizarro, Susy Gómez, Susana Solano, Àngels Ribé, Lara Almarcegui, Soledad Sevilla, Olga L. Pijoán, Teresa Braula Reis, Àngela Ferreira and Fernanda Fragateiro, among others. During this project, at the proposal of the Italian researchers, examples from that area -Italy- have been added.

The methodology employed has taken into account that this type of assembly and intervention requires the use of sketches and production instructions. These are frequently very elemental and they provide an essential source for the analysis of the works. Then, to complete and systematise the information, it has been apply architectural design tools, such as planimetric surveys, 3D models or comparative graphics. In this way, the works may be better defined. It also helps with the analysis of their spatial characteristics, the comparison between each other, or their classification in different formal families. In this way, an atlas of the proposed works and artists has been achieved. This is similar to what this team had done in previous studies on Oteiza, Donald Judd and Christo and Jeanne-Claude.

One of the objectives of this research project was to foster exchange between the university and various creative disciplines. To achieve this, activities and conclusions have been developed in collaboration with contemporary art institutions, such as the V\_A\_C\_ Foundation in Venice, the Real Academia de España en Roma, the Museo Patio Herreriano in Valladolid or the Noche de los Museos.

The authors of the chapters come from the academic field and from visual, scenic and audiovisual scene in Spain, Italy, Portugal and France. An international committee of academics, curators and artists from universities and institutions such as: Università IUAV di Venezia, Università degli studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Foundation Querini Stampalia di Venezia.

This book and the rest of the results of the project are open access. They are available at:

<https://www.espaciarnet/>



## Presentación

Este libro colectivo se propone profundizar, desde lo arquitectónico, en el estudio de las abundantes categorías espaciales presentes en las instalaciones artísticas, un formato híbrido de carácter audiovisual, narrativo y escenográfico, constituido por el autor, el objeto y el observador, en relación con su ámbito expositivo. La arquitectura, como arte del espacio, puede extraer precisas enseñanzas de las instalaciones, que son experimentaciones más ágiles, porque están menos sometidas a la normativa y la razón de uso propias de lo edificado. Parece oportuno abordar este trasvase de procedimientos mediante aproximaciones interdisciplinares de integración, interacción, interpretación o experiencia.

Por eso se ha planteado una publicación, como síntesis final del Proyecto de Investigación del Programa Estatal I+D de Generación de Conocimiento: “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”, ref. PGC2018-095359-B-I00 (2019-2021). Los Investigadores Principales han sido Fernando Zaparaín y Jorge Ramos, e Investigador ordinario Javier Blanco, todos profesores de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid y creadores del Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR (Categorías espaciales en arte y arquitectura). El proyecto se ha realizado en coordinación con investigadores de Università IUAV di Venezia, Università degli studi di Udine, Universidade da Beira Interior, Escuela de Arquitectura de Zaragoza y Máster de Diseño de Interiores de la Universidad de Salamanca. También han participado, como miembros del equipo de trabajo, artistas y gestores culturales relacionados con la producción audiovisual, la escenografía o el diseño expositivo.

Algunas líneas temáticas exploradas en los distintos capítulos han sido: el poder relacional del vacío, el valor espacial de sombras, proyecciones y superposiciones, el espacio narrativo y fenomenológico, las arquitecturas efímeras, lo escenográfico, o la profundidad de la pantalla.

Al establecer el alcance de esta investigación, pareció conveniente, en primer lugar, limitarse a la Península Ibérica, y en segundo lugar, centrarse en el periodo inicial, que en nuestro ámbito próximo coincide con el último cuarto del siglo XX. También se ha podido constatar una singular presencia femenina en este formato, lo que ha llevado a una tercera acotación, en este caso de género, sobre cuyo motivo se espera seguir reflexionando en siguientes trabajos. Destacan pioneras como Esther Ferrer, Cristina Iglesias, Eugènia Balcells, Elena Asins, Eulàlia Valldosera, Paloma Navares, Ana Laura Aláez, Dora García, Esther Pizarro, Susy Gómez, Susana Solano, Àngels Ribé, Lara Almarcegui, Soledad Sevilla, Olga L. Pijoán, Teresa Braula Reis, Ângela Ferreira o Fernanda Fragateiro, entre otras. Durante el proyecto, a propuesta de los investigadores italianos, se han añadido ejemplos de ese ámbito.

La metodología empleada ha tenido en cuenta que este tipo de montajes e intervenciones requieren, por su propia naturaleza, el uso de croquis e instrucciones de producción, a menudo de carácter básico, que constituyen una fuente imprescindible para el análisis de las obras. Después, para completar y sistematizar la información, es interesante aplicar instrumentos proyectuales arquitectónicos, como levantamientos planimétricos, modelos 3D o gráficos comparativos. Así se pueden definir mejor las obras, y se favorece el análisis de sus características espaciales, la comparación entre ellas, o su clasificación en distintas familias formales. De este modo, se ha logrado un cierto atlas de las obras y las artistas propuestas, como los que este equipo había realizado en otras investigaciones previas, dedicadas a Oteiza, Donald Judd o Christo and Jeanne-Claude.

Uno de los objetivos del proyecto de investigación era propiciar el intercambio entre la universidad y diversas disciplinas creativas. Para conseguirlo, se han desarrollado actividades y conclusiones en colaboración con instituciones de arte contemporáneo, como la V\_A\_C\_ Foundation de Venecia, la Real Academia de España en Roma, el Museo Patio Herreriano de Valladolid o la Noche de los Museos.

Los autores de los capítulos proceden del mundo académico y de la creación plástica, escénica o audiovisual de España, Italia, Portugal o Francia. Para la selección se ha contado con un comité internacional de académicos, comisarios y artistas, pertenecientes a universidades e instituciones como: Università IUAV di Venezia, Università degli studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fundación Querini Stampalia di Venezia.

Todo este libro, y los demás resultados del proyecto, son de acceso abierto y están disponibles en:

<https://www.espaciar.net/>

The spatiality of artistic installations is enlightening because this format involves a sophisticated fusion of mediums and disciplines, of time and space - characteristic of the hyper-modernity in which we now live. Its observation invites architecture to stop being self-referential and to learn how to construct space from other nearby areas. A brief reflection on the genesis of installations may serve to underline some of the focuses of interest that have guided this book.

In the mid-20th century, the debate on the loss of the center in artistic work highlighted two themes, among others, until then almost exclusive to architecture: the search for an interior spatiality and the relationships between object, gallery and spectator. Henry Moore, Naum Gabo or Jorge Oteiza, by clearing the mass, accentuated the relational character of the void and took up abstraction while moving away from the figurativism.

In the New York of the sixties, the post-avant-gardes, especially minimalism, undertook a revision of the object, which was characterized by highlighting its specific spatial conditions, apart from "allusions and illusions" (Judd). The traditional idea of the statue as a memorial seated in a place was revised. The pedestal and the previous idea of a self-referential piece were generally abandoned. The work of art began to have the purpose of challenging the viewer through scale relationships and tried to extend its influence to the surrounding space. This meant expanding the scope of the object and a progressive semantic contamination between architecture, sculpture and scenography, which was summarized with the term "expanded field" (Rosalind Krauss, 1979).

In the early seventies, the exhaustion of the minimalist box would lead to the "dematerialization of the object" (Lippard, 2004) typical of conceptual art and project art. From there, a new plastic medium was configured, the subject of this congress, which began to be called installation, staging or atmospheres, with two characteristics that continue to this day: its mixed format and the accentuation of its scenographic character.

The interest in the relationship of the piece with the character and the room, inevitably led to that greater "theatricality", of which Judd and Morris were accused in the article Art and Objecthood (Fried, 1967) and which, paradoxically, was one of their main findings. In this context, the object was opened to spatial-temporal and subjective categories, which were naturally present in the built or audiovisual objects and since then they have intensified in many artistic fields. From these characteristics of hybridization and theatricality, the postmodern definition of a work of art was progressively defined, as a relational, multiple and audiovisual nature, which with different manifestations reaches the current hypermodernity.

During the last third of the 20th century the renounce of disciplinary autonomy was reached. The object lost prominence, to be integrated into a more complex and virtual system, where the important thing began to be the message and connectivity, characteristic of the "society of communication" that was beginning to consolidate. In the installations, this inclination towards the conceptual fact as also manifested since, due to their scenic nature, they increasingly incorporated more audiovisual media and, above all, they gave priority to ideas, texts, photographs, documents or maps. The greater experimentality of the artistic installations has privileged the genesis process of the works, more than their singular realization, which is not ruled out, but is dispensable and can be left in the hands of others.

La espacialidad de las instalaciones artísticas resulta ilustrativa porque este formato supone una amalgama compleja de diversos medios y disciplinas, de tiempo y espacio, muy propia de la hipermodernidad en la que nos encontramos. Su observación invita a la arquitectura a no ser autorreferencial y aprender a construir el espacio desde otros ámbitos próximos. Para subrayar algunos focos de interés, que han orientado este libro, puede servir una breve reflexión sobre la génesis de las instalaciones.

A mediados del siglo XX, el debate sobre la pérdida del centro en la obra artística puso de relieve dos temas, entre otros, hasta entonces casi exclusivos de la arquitectura: la búsqueda de una espacialidad interior y una nueva conjunción entre objeto, galería y espectador. Henry Moore, Naum Gabo o Jorge Oteiza, al desocupar la masa, acentuaron el carácter relacional del vacío y retomaron la abstracción, mientras se alejaban de lo figurativo.

En el Nueva York de los sesenta, las post-vanguardias, especialmente el minimalismo, emprendieron una revisión del objeto, que se caracterizó por resaltar sus condiciones específicas de entorno, al margen de “alusiones e ilusiones” (Judd). Se revisó la idea tradicional de estatua como monumento conmemorativo asentado en un lugar. Se generalizó el abandono de la peana y la anterior idea de pieza autorreferencial (Maderuelo). La obra de arte empezó a tener como propósito interpelar al espectador mediante relaciones de escala y procuró extender su influjo al espacio circundante. Esto supuso ampliar el radio de acción del objeto y una progresiva contaminación semántica entre arquitectura, escultura y escenografía, que Rosalind Krauss resumió con el término “campo expandido”.

En los primeros setenta, el agotamiento de la caja minimalista llevaría a la “desmaterialización del objeto” (Lippard, 2004) propia del arte conceptual y del project art. A partir de ahí, se fue configurando un nuevo medio plástico, tema del presente libro, que empezó a denominarse instalación, montaje o ambiente, con dos características que llegan hasta nuestros días: su formato mixto y la acentuación de su carácter escenográfico.

El interés por las relaciones de la pieza con el sujeto y la sala, desembocó inevitablemente en esa mayor “teatralidad”, de la que Fried acusaba a Judd y Morris en el artículo *Art and Objecthood* y que, paradójicamente, fue uno de sus principales hallazgos. En ese contexto, el objeto se abrió a categorías espacio-temporales y subjetivas, que de forma natural estaban presentes en lo edificatorio o lo audiovisual, y desde entonces se han intensificado en muchos ámbitos artísticos. Desde estas características de hibridación y teatralidad, se pasó progresivamente a la definición postmoderna de obra de arte, de carácter relacional, múltiple y audiovisual, que con distintas manifestaciones llega hasta la actual hipermodernidad.

Durante el último tercio del siglo XX se culminó el abandono de la autonomía disciplinar. El objeto perdió protagonismo, para integrarse en un sistema más complejo y virtual, donde lo importante empezaba a ser el mensaje y la conectividad (McLuhan), característicos de la sociedad de la comunicación que empezaba a consolidarse. En las instalaciones también se manifestó esa deriva desde el objeto a lo conceptual (Marchán) ya que, por su carácter escénico, cada vez fueron incorporando más medios audiovisuales y, sobre todo, dieron prioridad a ideas, textos, fotografías, documentos o mapas. La mayor experimentalidad de las instalaciones artísticas ha privilegiado el proceso de génesis de las obras, más que su realización singular, que no se descarta, pero es prescindible y puede dejarse en manos de terceros.

# **Invited chapters**

# Capítulos invitados

# The scenographic space in the art installations of some pioneer women from the Iberian area

## Keywords

Art Installations, Scenography, Space, Pioneer women, Iberian Peninsula

## Abstract

The art installations could well be characterized as a hybrid audiovisual montage, between sculpture, architecture, narration or image, that involves the viewer. Such amalgamation, immediately refers to a predominance of the scenographic, recognized by various studies.

It may be appropriate to rely on that common scenic inclination, to compare and relate seemingly so particular works. This would allow a synthetic interpretation of the facilities to be proposed. Among the abundant examples, an area with a certain identity of its own, such as the Iberian Peninsula, has been chosen during the

founding stage of the format, which was the last quarter of the 20th century.

Analyzing the installations through their scenographic character, provides an effective framework to highlight the peculiar role that some spatial components such as the object, the image or the action have in them.

Through this prism, an attempt will be made to recognize the categories mentioned in some more significant examples, appreciating their similarities and differences.

# El espacio escenográfico en las instalaciones artísticas de algunas pioneras del contexto ibérico

**Fernando Zaparaín Hernández;  
Jorge Ramos Jular**

Universidad de Valladolid; GIR ESPACIAR

## Palabras clave

Instalaciones artísticas, Escenografía, Espacio, Mujeres pioneras, Península Ibérica

## Resumen

Las instalaciones artísticas, bien podrían caracterizarse como un montaje híbrido audiovisual, entre la escultura, la arquitectura, la narración o la imagen, que involucra al espectador. Semejante amalgama, remite enseguida a un predominio de lo escenográfico, reconocido por diversos estudios.

Puede ser oportuno apoyarse en esa inclinación escénica común, para comparar y relacionar obras aparentemente tan particulares. Esto permitiría plantear una interpretación sintética sobre las instalaciones. Dentro de los abundantes ejemplos, se ha escogido un ámbito con cierta

identidad propia, como es la Península ibérica, durante la etapa fundacional del formato, que fue el último cuarto del siglo XX.

Analizar las instalaciones a través de su carácter escenográfico, presta un marco eficaz para resaltar el peculiar papel que tienen en ellas algunas componentes espaciales como el objeto, la imagen o la acción.

A través de este prisma, se intentarán reconocer las categorías mencionadas en algunos ejemplos más significativos, apreciando sus similitudes y diferencias.

Las instalaciones artísticas, bien podrían caracterizarse como un *montaje* híbrido audiovisual, entre la escultura, la arquitectura, la narración o la imagen, que involucra al espectador (Suderburg, 2000). Semejante amalgama, remite enseguida a un predominio de lo *escenográfico*, que ha tenido un amplio desarrollo en la literatura crítica (Krauss, 1979), (O'Doherty, 1986), (Benjamin, 1993), (Brüderlin, 2005), (Maderuelo, 2008). Para entender las consecuencias dramáticas de estos nuevos modos expositivos, fue paradójicamente decisivo el artículo *Art and Objecthood* de Michael Fried, publicado en *Artforum* en 1967, donde manifestaba sus dudas sobre el trabajo espacial e interactivo de Judd y Morris porque, al incluir la temporalidad, trastocaban la tradicional distinción entre pintura y escultura (Fried, 1995). Acusó a las nuevas piezas minimalistas de “teatralidad”, sin darse cuenta de que, precisamente, esa era la gran aportación del nuevo formato mixto.

Puede ser oportuno, por tanto, apoyarse en esa inclinación escénica común, para comparar y relacionar obras aparentemente tan diversas. Esto permitiría plantear una interpretación sintética sobre las instalaciones, a modo de conclusiones del Proyecto de Investigación que ha propiciado este libro, en el marco del Programa Estatal I+D de Generación de Conocimiento, titulado “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”, ref. PGC2018-095359-B-I00 (2019-2021).

Se empleará la metodología establecida en dicho proyecto, que parte de un levantamiento en planta y axonometría, para luego hacer una interpretación gráfica de la escala, la sala y el movimiento del espectador, y finalmente poner todo en relación con la intencionalidad expresiva de la obra. Se ha aprovechado el presente texto para recoger y completar otros publicados en el marco del proyecto de investigación (Ramos, 2019), (Llamazares, 2020), (Barba, 2021), (Zaparaín, 2022). La documentación se ha elaborado a partir de croquis preparatorios, mediciones in situ y fotografías. Conviene precisar que la prioridad de este trabajo no es hacer un elenco de artistas, ni tratar sobre los contenidos conceptuales o simbólicos de las obras, suficientemente estudiados en los catálogos, entrevistas y bibliografía. Lo anterior se tendrá en cuenta, pero sobre todo se primará un análisis espacial desde lo arquitectónico.

## CONTEXTO REGIONAL Y DE GÉNERO

Para acotar la extensión, dentro de los abundantes ejemplos, se ha escogido por su proximidad el ámbito ibérico, con una cierta identidad propia, durante la etapa fundacional del formato, en torno al último cuarto del siglo XX. Dentro de ese panorama general, destaca por su vitalidad el área levantina.

Por otra parte, se ha centrado la atención en diversas mujeres, como una manera de resaltar su notable presencia en este formato. Así puede constatarse, por ejemplo, en una amplia panorámica sobre las instalaciones en España (Sánchez Argilés, 2009), donde las trayectorias seleccionadas para ser tratadas con más detalle, corresponden a 11 mujeres y 19 hombres.

También podría servir, como botón de muestra, la *Bienal de Venecia*, un certamen bastante ilustrativo, donde este equipo ha realizado una labor de archivo sobre la participación española en los últimos 25 años del anterior siglo. Se ha prescindido de la edición de 1976 por su singularidad, ya que se planteó como una gran retrospectiva que celebraba la transición democrática. Además, pese a los aires de apertura, entre los 63 artistas, llama la atención que todavía no hubiera una sola mujer, ni tampoco entre los 10 comisarios.

A partir de 1978 se vuelve a elencos con pocos participantes, cuya comparativa muestra una progresiva incorporación femenina, que en total suma un apreciable 23%, aunque todavía lejos de la paridad. Además, es significativo para este trabajo, que las 9 artistas seleccionadas, presentaron instalaciones, lo que indica un dominio absoluto del formato. Si ahora, con la perspectiva del tiempo, se enumeran sus nombres, puede comprobarse hasta qué punto se vieron confirmadas sus prometedoras trayectorias: Fina Miralles, Pilar Palomer, Rosa Torres Molina, Cristina Iglesias (en dos ediciones), Susana Solano, Carmen Calvo, Esther Ferrer y Ana Laura Aláez. Un último barómetro interesante es que en el comisariado de la bienal, ya se llegó en esos años a la igualdad, con 6 mujeres y 6 hombres.

Otros nombres que completarían la lista son: Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera, Elena Asins, Esther Pizarro, Àngels Ribé, Soledad Sevilla, Susy Gómez, Olga L. Pijoan, Dora García, Paloma Navares o Lara Almarcegui. Si se amplía el foco a Portugal, destacan Teresa Braula Reis, Ângela Ferreira y Fernanda Fragateiro.



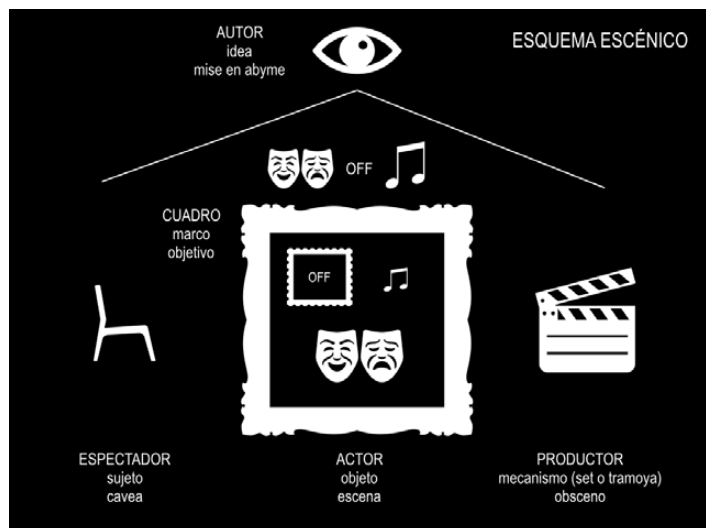


Figura 1. Esquema escénico. Fuente: gráficos de Fernando Zaparaín.

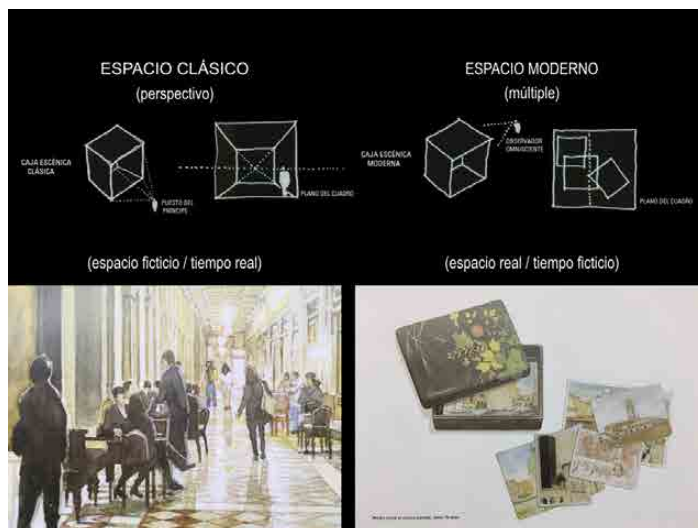


Figura 2. Espacio clásico y espacio moderno. Fuente: gráficos de Fernando Zaparaín; acuarelas de Venecia, de Hiro Taniguchi.

Aunque el tema de la espacialidad en las instalaciones pueda parecer neutro, sería interesante plantear si en su desarrollo hay razones o especificidades de género, como demandan cada vez más estudios (Aliaga, 2004), (Bornay, 2009), (Mayayo, 2019). Esta cuestión seguirá abordándose en próximos trabajos.

## PREMISAS ESCÉNICAS

Antes de pasar a los casos concretos, parece interesante desglosar brevemente los elementos fundamentales que constituyen el hecho escénico (Fig. 1). Este se constituye al enmarcar la realidad mediante un “cuadro”, a través del cual, el “espectador” observa a un “actor”, que desarrolla una narración, con diversos recursos facilitados por un “productor”. Por encima de todo el mecanismo, está el “autor”, que lo crea, dirige y observa de forma omnisciente. Este último, tiene a su disposición una “mise en abyme” que básicamente engloba tres espacios (De Blas, 2009): (1) la “cávea”, lugar del sujeto/espectador/cámara; (2) la “escena”, donde se observa al objeto/actor, y no se ve, pero se adivina, el espacio en off; (3) lo “obscuro”, la tramoya o set de producción, detrás, por encima o a los lados del escenario, normalmente oculto. Cada uno de estos elementos se ha representado con un icono.

Este esquema tan general se ha materializado de distintas maneras según las épocas y los medios de expresión, pero se podrían distinguir dos grandes configuraciones (Suárez, 2010, p.163): el *mecanismo escénico clásico*, de tipo inmersivo, y el *moderno*, más interactivo o relacional (Fig. 2). En el primer modelo destacan la primacía del texto y la perspectiva focal fija del observador, en el centro del *cuadro* (“el sitio del príncipe”), separado de la escena, que a su vez se distingue de la tramoya oculta. Frente a esto, la disposición moderna es más *relacional* y ha priorizado una mirada dinámica y ubicua, que superpone cávea, escenario y set de producción. Además, se ha cuestionado el predominio del texto dramático, para introducir la imagen e involucrar al espectador con la sala, el objeto y el autor (Sánchez, 1999).

Analizar las instalaciones a través de su carácter escenográfico, también presta un marco eficaz para resaltar el peculiar papel que tienen en ellas otros elementos espaciales como el suelo, la pared, el techo, las proyecciones o la escala. Se intentarán reconocer las categorías mencionadas en algunos ejemplos más significativos, apreciando sus similitudes y diferencias. Como las instalaciones son muy diversas, se propone adoptar aquí la frecuente división en dos grandes familias: la objetual y la ambiental. Esta última, a su vez, bascularía entre el predominio de lo audiovisual o de lo performativo. Por tanto, según lo anterior, se agruparán los ejemplos bajo los epígrafes de objeto, imagen y acción, según predomine uno u otro, aunque los tres suelen caracterizar todos los casos.



Figura 3. *Algunas cosas que llamaba mías* (2000) de Susy Gómez. Fuente: fotografía en Casanova, 2000.

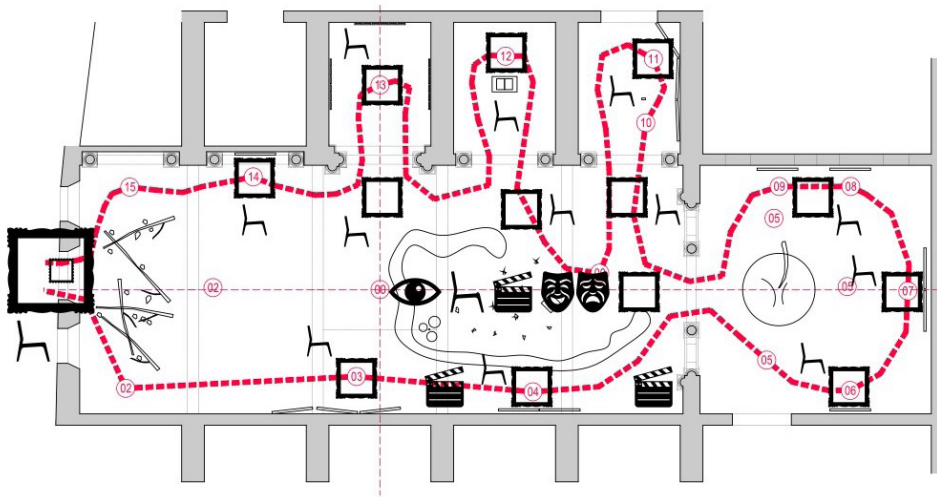


Figura 4. Análisis planimétrico y espacial de *Algunas cosas que llamaba mías*. Fuente: dibujo y gráficos de Fernando Zapaarain.

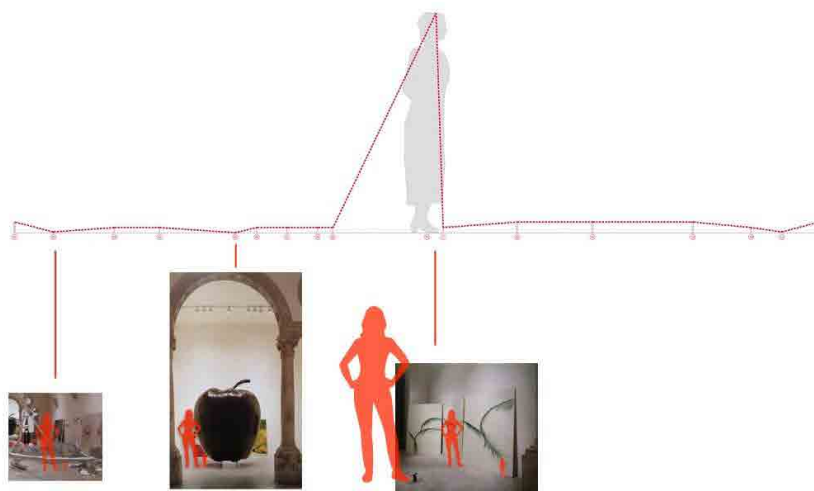


Figura 5. Diagrama de escalas de *Algunas cosas que llamaba mías*. Fuentes: fotografías en Casanova, 2000; dibujo y gráficos de Fernando Zapaarain.

## OBJETO

Se podría empezar por aquellas instalaciones que todavía reconocen la condición autónoma del objeto, propia de las primeras vanguardias, pero la desbordan, porque, en línea con el minimalismo, añaden teatralidad, y se apoyan en la objetualidad para confrontarse con la sala e invitar al espectador a integrarse en la obra con su mirada o sus desplazamientos.

### **Susy Gómez (1965-). *Algunas cosas que llamaba más* (2000)**

El propio título de este montaje, remite a una exposición donde se disponen diversos objetos del imaginario emocional de la creadora mallorquina, que tuvo la oportunidad de intervenir en el Refectorio del Convento del Carme (Valencia) con una gran multiplicidad de instrumentos (Casanova, 2000). Puede ser un punto de partida ilustrativo, porque su amplitud permite observar la mayoría de las cuestiones planteadas (Fig. 3).

Es una obra adecuada para apreciar la ambición narrativa y arquitectónica del objeto y los demás elementos en las instalaciones, frente al clásico papel conmemorativo y autorreferencial que tenía la mera estatua (Maderuelo, 2008). El primer paso de la actuación consiste aquí en transformar la sala, alterando su lógica previa, hasta convertirla en parte de la pieza misma. En este caso, además, el propio ámbito era fruto de una intervención sobre el refectorio gótico del Convento del Carme, en el que se habían superpuesto unas arquerías desmontadas del patio renacentista del Palacio del Embajador Vich de Valencia. Esta operación y la posterior de Susy Gómez, fueron efímeras, porque unos años después, se decidió revertir la sala a su estado original. Por eso cobra mayor importancia empezar el análisis con una documentación, levantamiento y representación, de modo similar a lo que se haría para registrar cualquier transformación arquitectónica (Fig. 4).

La primera consecuencia de disponer de una planimetría de la exposición, es que puede apreciarse un conjunto muy amplio y complejo, que en la visita presencial solo se experimenta parcial y secuencialmente. La planta refleja también un recorrido más preestablecido de lo que podría parecer, porque solo es posible acceder por un punto, y la ocupación del centro con diversos obstáculos empuja a resbalar por el perímetro hasta la cabecera de la nave. Después se regresa pasando por varias capillas laterales. Así se transforma un ámbito de unos 11x38 m, en una experiencia performativa de hasta 137 m, que se ve ampliada virtualmente por los cambios de dirección, de escala y de temática.

El movimiento dirigido del espectador dibuja una figura humana, solo perceptible en planta, derivada necesariamente del refectorio ya de por sí antropomórfico, según una tipología habitual en recintos religiosos. Al entrar por los pies, se debería tener la única visión focal de la nave completa, pero una barricada de enormes flores metálicas lo dificulta y obliga a bordearlas. Las paredes se van recorriendo linealmente, como en un museo, aunque los cuadros no cuelgan sino que apoyan en el suelo. Por el camino, se van bordeando las pequeñas figuras marinas, telas y madejas del centro, delicadas y un tanto inaccesibles. Se llega así a la cabecera situada en el ábside, con el cuello estrangulado por una arcada serliana. Ahí se sitúa en el eje la gran manzana que domina toda la nave. Después se va entrando en varias capillas laterales concebidas como gabinetes con pequeñas piezas, cuadros o libros.

La segunda sorpresa que desvelan la planta y la sección, es el continuo cambio de escalas al que es sometido el visitante, cuando se le enfrenta con los tamaños relativos de los objetos. Esto se aprecia mejor al reflejarlo en un diagrama (Fig. 5).

Alguien entra por la puerta con su escala natural, pero las enormes flores metálicas, o los cuadros y grafitis mayores de lo habitual, hacen que se sienta muy pequeño. Junto a las figuritas marinas es otra vez normal, pero bajo la manzana se siente un insecto, hasta 30 veces menor. En cambio, luego, es 20 veces más grande que el pequeño bronce de un camisón. Los cuadros mantienen su posición convencional sobre la pared, pero la contradicen porque no están colgados sino inestablemente apoyados en el suelo. Esto, y su altura de 2,40 m, les asemeja más a una puerta que a una ventana, lo que, unido al aumento de lo representado en ellos, altera su escala previsible respecto al observador. Puesto que Susy Gómez va presentando "algunas cosas que llamaba más", la alteración de escala añadiría una lectura emocional a la significación de los propios objetos, provocando una nueva situación imaginaria del espectador, como ocurriría en un sueño. Por supuesto, también se producen contracciones y expansiones equivalentes en el tamaño relativo de la sala, sin que varíen sus dimensiones, porque sería inmensa respecto al camisón, pero se convertiría en una casa de muñecas junto a la manzana (Fig. 6).



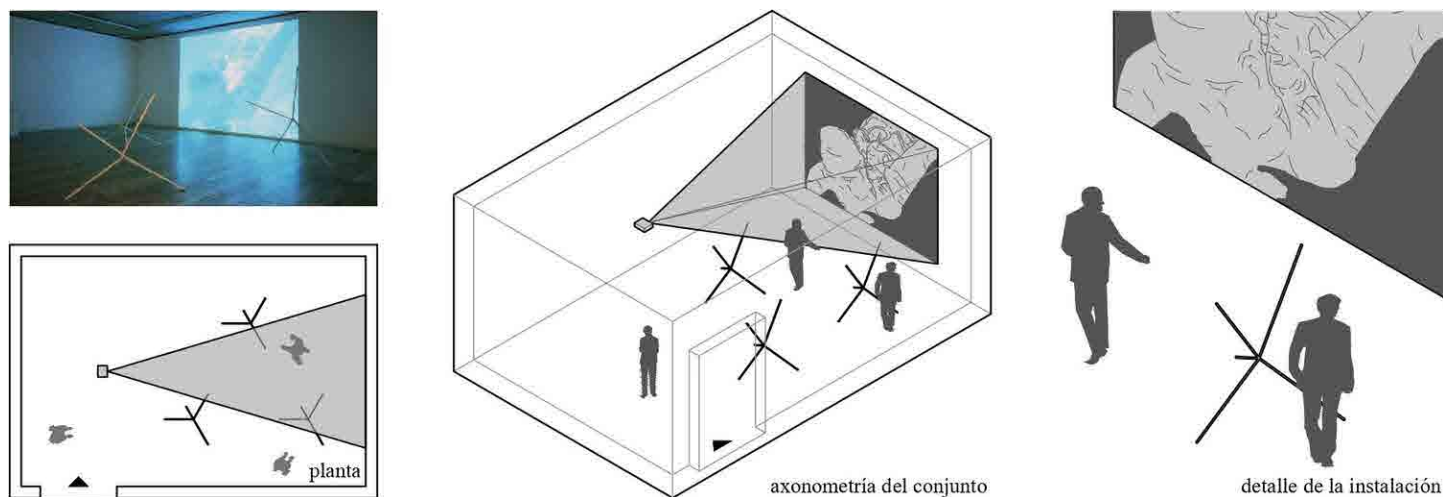
**Figura 6.** Escalas relativas en *Algunas cosas que llamaba mías*. Fuentes: fotografía en Casanova, 2000; gráficos de Fernando Zaparaín.

El trabajo con la escala es un procedimiento escénico frecuente en arquitectura, precisamente para dirigir el recorrido y regular el tipo de atmósfera, grandiosa o doméstica, interior o paisajística, evocadora o funcional. En escultura, esta nueva espacialidad relacional empezó a plantearse, sobre todo, con las peculiares opciones expositivas de diversas propuestas minimalistas, como *Two Columns* (1961) de Robert Morris o la muestra *Primary Structures* (1966). Según reflejan las fotografías de época, las elementales piezas sin materialidad reconocible, confrontaban sus planos y aristas con los triedros de una estancia normal hasta alterarla completamente. A la vez, involucraban al visitante, y en ocasiones al propio autor, que incorporaba lo procesual, como en la performance de Morris en sus *columns*. Este explicó así el espacio que se genera entre el objeto y el sujeto:

*La conciencia de la escala es función de la comparación que se establece entre el tamaño constante del propio cuerpo, y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implícito en tal comparación. [...] Esta distancia es la que crea una disposición más extendida* (Morris, 1995, p. 231).

El tercer tipo de análisis que facilita una representación gráfica del mecanismo expositivo es de carácter escenográfico. Ante el plano del Refectorio del Convento del Carme, intervenido por Susy Gómez, es posible distinguir el particular uso de los elementos del hecho escénico antes enumerados. En este caso, mediante el recorrido, se desarrolla una narración, muy próxima a conceptos arquitectónicos como el *raumplan* de Loos, la *promenade* corbuseriana o la *estructura de sucesos* de Steven Holl. De esta forma, junto al despliegue espacial, se introduce la variable del tiempo. Igual que con la escala, en cada punto se opta por el dispositivo escénico más adecuado. En la entrada se da la configuración *immersiva* típica del *teatro a la italiana*, con el espectador fuera, una puerta que claramente hace de marco y toda la nave con sus objetos convertida en escenario. Algo similar provocan, por su propia naturaleza, los cuadros, la serliana o los arcos de las capillas laterales. Sin embargo, en el espacio central se opta por el esquema moderno *interactivo* más frecuente en las instalaciones. Se diluyen los límites entre cávea, escena y tramoya, porque conviven los objetos con el espectador, con vestigios de la producción, como cables y focos, e incluso con la autora (presente en los grafitis). Se ofrece así al visitante una auténtica *mise en abyme* omnisciente que pone a su disposición todo el mecanismo escénico. Mientras el acceso a la sala y sus paredes, se tratan según un modelo expositivo más convencional, en el centro se ofrece una experiencia múltiple y envolvente, cercana a lo audiovisual, aunque en este montaje se prescindiera del vídeo, y las fotografías estén veladas por manchas de pintura.





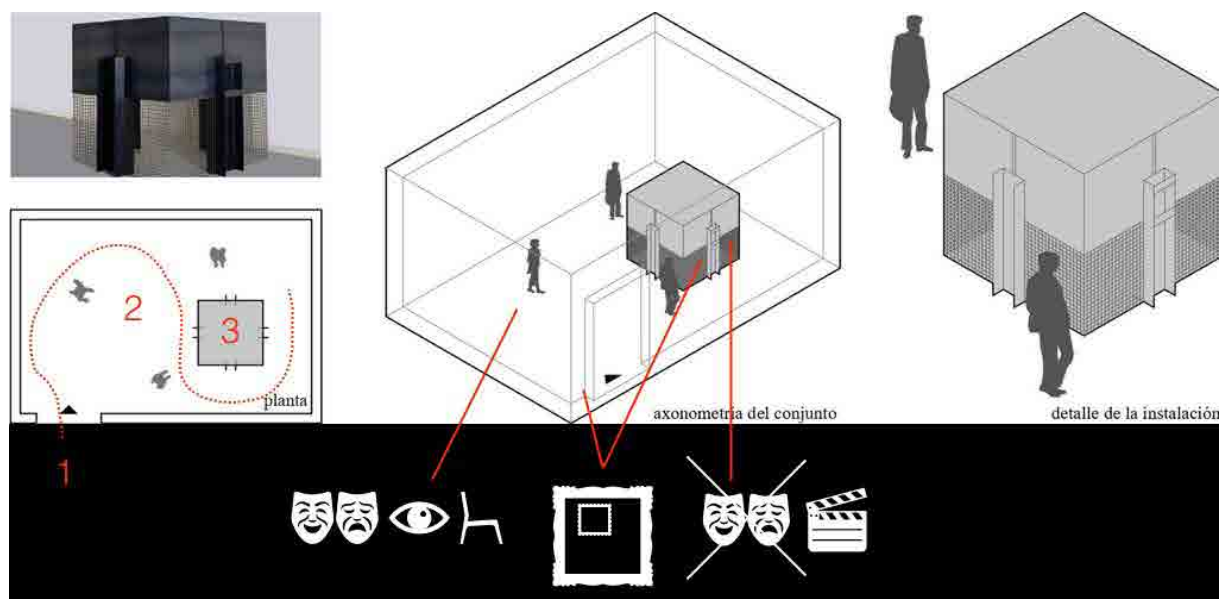
**Figura 7.** Análisis gráfico y planimétrico de *No decía palabras* (2001). Fuentes: fotografía en MNARS; gráfico de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

Lo anterior no es un caso aislado en la producción de la autora. Se encuentran procedimientos similares en obras como *Voy a tratar de explicarlo* (1994), *[mi:]* (1995), *Hay una palabra* (1995) o *No decía palabras* (2001). En esta última, rememora sus experiencias infantiles en una cala mallorquina. La proyección de una escena subacuática se ubica en la pared del fondo, según el mecanismo cinematográfico convencional. Como además, la imagen no llega a los bordes y queda enmarcada por sombras, se establece el típico escenario bidimensional del cuadro o la pantalla de televisión (distinta de la cinematográfica), con el espectador observando focalmente. Pero la proyección tiene un inesperado efecto añadido, porque presta al ambiente la luminosidad azul del agua, que convierte todo el volumen en un escenario tridimensional superpuesto al bidimensional, que ya no está frente al espectador, sino envolviéndole completamente, como si fuera él quien nada por el fondo. El efecto se refuerza con varias esculturas apoyadas en el suelo, que evocan seres marinos, y tienen el mismo tamaño que el visitante, ahora transformado en un pez que pasa junto a ellas (Fig. 7).

### **Susana Solano (1946-). *No te pases con la escalera de emergencia* (1989)**

Esta artista barcelonesa ha desarrollado una extensa familia de cobijos, vallados y dispositivos arquitectónicos, que en una primera impresión podrían adscribirse a la modalidad de piezas autónomas, como *No* (1988), *Naixament de Valentina* (1988) o *Aquí yace la paradoja* (1990). En todas ellas, su tamaño algo mayor que una persona, la existencia de puertas, o la presencia de objetos dentro, remiten a un recinto habitable (García, 1997, p. 51). Además, su colocación en la sala, inevitablemente altera el ámbito al confrontarse con las paredes y determinar circulaciones que antes no existían. A su vez, no se deja al espectador que observe distante desde fuera, porque el carácter un tanto críptico del objeto y su colocación a ras de suelo, empuja a rodearlo e intentar acceder a su interior. Esta pretensión tan clara de generar tensiones y desplazamientos, próxima a las propuestas expositivas mínimas, desborda lo meramente escultórico para convertirse en una instalación. Aunque en apariencia la obra consista en un solo elemento, la incorporación del espectador, las paredes y el suelo, configuran un montaje más amplio que se expande (Fig. 8).

Pero esa provocadora disposición espacial se amplía más porque la parte superior de la caja es opaca, mientras la inferior es de malla. Por una parte, la mirada de los visitantes de pie queda vedada: solo atisban algo si se agachan. Por otro lado, las puertas están cerradas y se frustra el acceso. Todo esto provoca una circulación expectante alrededor. La elección de los materiales también tiene el efecto de invertir la percepción de la gravedad, con lo más ligero abajo y lo pesante encima.



**Figura 8.** Análisis gráfico y planimétrico de *No te pases con la escalera de emergencia* (1989). Fuentes: dibujo de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

En cuanto al mecanismo escenográfico, actúan como marco, tanto la puerta de la sala, como las de la caja, pero estas últimas se parecen a un telón que no se puede alzar y oculta un inaccesible escenario, vacío de actores. En realidad, es el público mismo quien actúa, desconcertado dentro de la sala de exposiciones. En cambio, queda a la vista todo el sistema de producción, porque nada se oculta del mecanismo, salvo su contenido.

### **Fernanda Fragateiro (1962-). *Caixa para guardar o vazio* (2005)**

Dentro de las instalaciones con más tendencia a la objetualidad, hay una familia muy reconocible, formada por verdaderas arquitecturas construidas (Val Fiel, 2013). Quizás el único matiz que las diferencia de un edificio sea que se exponen como tales, bien sea dentro de un recinto, bien sea en el exterior. Esto les da un cierto carácter mueble, por otra parte no tan lejano de ejemplos clásicos como el *Templete de San Pietro in Montorio* (1502-1510) de Bramante, insertado en un claustro.

La obra que se ha elegido de esta artista portuguesa es una buena expresión de todo lo dicho, ya desde su título mismo (Fragateiro, 2007). Una caja de madera sin techo se despliega de distintas maneras (Fig. 9). Su única pieza fija es el suelo y una pared con espejo. Frente a las jaulas inaccesibles de Solano, aquí todo lleva al espectador a involucrarse. Se le invita a modificar la configuración del mueble, pero también a usarlo poéticamente. Las múltiples posibilidades se traducen en movimiento escénico, pero también en variaciones de la significación. Hay una fluidez visual, pero también performativa entre interior y exterior, que se hace eco de tantas reflexiones sobre el vacío, empezando por las de Oteiza (Ramos, 2018).

Además, cada alteración de la caja, modifica las condiciones de la sala expositiva. Es una demostración más de que las instalaciones siempre acaban provocando movimientos escenográficos, incluso aquellas que en una primera impresión puedan parecer más interesadas por la estructura de la pieza.



Figura 9. *Caixa para guardar o vazio* (2005) de Fernanda Fragateiro. Fuente: fotografía en Fragateiro, 2005.

## IMAGEN

### Eugènia Balcells (1943-). *Anar-hi anant* (2000)

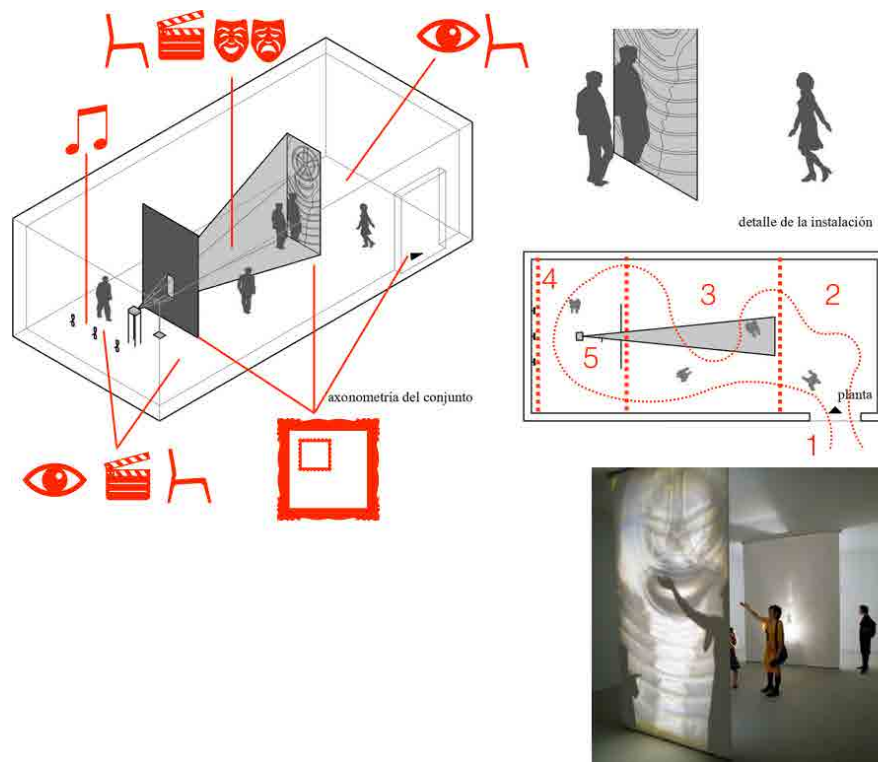
Esta artista catalana se cita aquí porque a lo largo de su amplia trayectoria, ha reflexionado sobre una componente escénica clave como es la pantalla. Pared e imagen, son dos elementos a priori bidimensionales, que pertenecen a distintos medios plásticos y que, en la tradición expositiva post-renacentista, tendieron a ser independientes y coplanarios. Aunque Balcells parte de esa distancia clasicista entre espectador e imagen plana, propone una transgresora relación espacial: “Siempre he intentado sacar la imagen de la pared” (Campo, 2012, s.p.).

Prácticamente toda su producción ha girado en torno a pantallas descolgadas en medio de la sala, fuera del perímetro, que el visitante puede rodear, y con las que interactúa hasta formar parte de la obra. Ya en la performance *De Viva Veu* (1993) trasladaba las fotografías a un manto alrededor de su cuerpo. Otros ejemplos del periodo seleccionado serían *En Tránsito* (1993), *Rueda de espejos* (1993), *Casa materna* (1993), *En la boca de las entrañas* (1993), *Sincronías* (1995) o *Traspassar Límits* (1995).

En la instalación *Anar-hi anant* se divide una estancia rectangular en tres ámbitos escénicos, mediante dos pantallas intermedias que cuelgan del techo sin tocar las paredes. Se entra por una primera zona, que tiene de fondo la escena, una pantalla con la retro-proyección monocroma de un líquido en movimiento. Al bordear esa cortina se pasa a otro ámbito, donde se descubre que la imagen anterior viene de una ventana recortada en el siguiente telón. Por último, se accede a lo obscuro, la zona entre bambalinas que no suele mostrarse, entre la segunda pantalla y la pared de atrás, donde se descubre cómo se ha generado todo. Allí, la luz de un foco atraviesa dos botellas de plástico que voltean con agua dentro, y ese haz pasa por la abertura de la segunda pantalla hasta proyectarse en la primera. Sobre la pared hay otras tres botellas giratorias medio llenas, que crean el sonido ambiente (Fig. 10).

En este caso, el objeto alardea de ser un sencillo ready-made, capaz, sin embargo, de generar subyugantes imágenes. La botella de plástico, mediante el ancestral recurso de las sombras chinas sobre la caverna, es elevada a la categoría de lo sublime. Incluso los mecanismos de tramoya se incorporan a la pieza, como el proyector, los rotores o las pantallas.

En cuanto al espectador, en el primer espacio se le asigna un rol tradicional respecto a la imagen, pero en el segundo interfiere en la proyección y en el tercero accede a una puesta en abismo que desvela el mecanismo de producción. Se altera la situación convencional del observador, que ya no estaría



**Figura 10.** Análisis gráfico y planimétrico de *Anar-hi anant* (2000). Fuente: dibujo de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

enfrentado estáticamente a la pieza en una visión distante, sino involucrado dinámica y temporalmente con ella y la sala, en un todo plástico más complejo.

Este montaje revisa el papel de la pared en el sistema expositivo convencional, porque se prescinde de la sala como soporte y se crean unos paramentos alternativos para mostrar la imagen y generar el artificio. Esos planos construyen una nueva arquitectura, a la vez que se desmarcan de lo arquitectónico por su carácter delgado y efímero. Son ligeros, textiles y no están apoyados, sino que cuelgan. Las pantallas, junto con las proyecciones, crean una espacialidad virtual y anulan la cónica del contenedor, porque no dejan ver sus triedros.

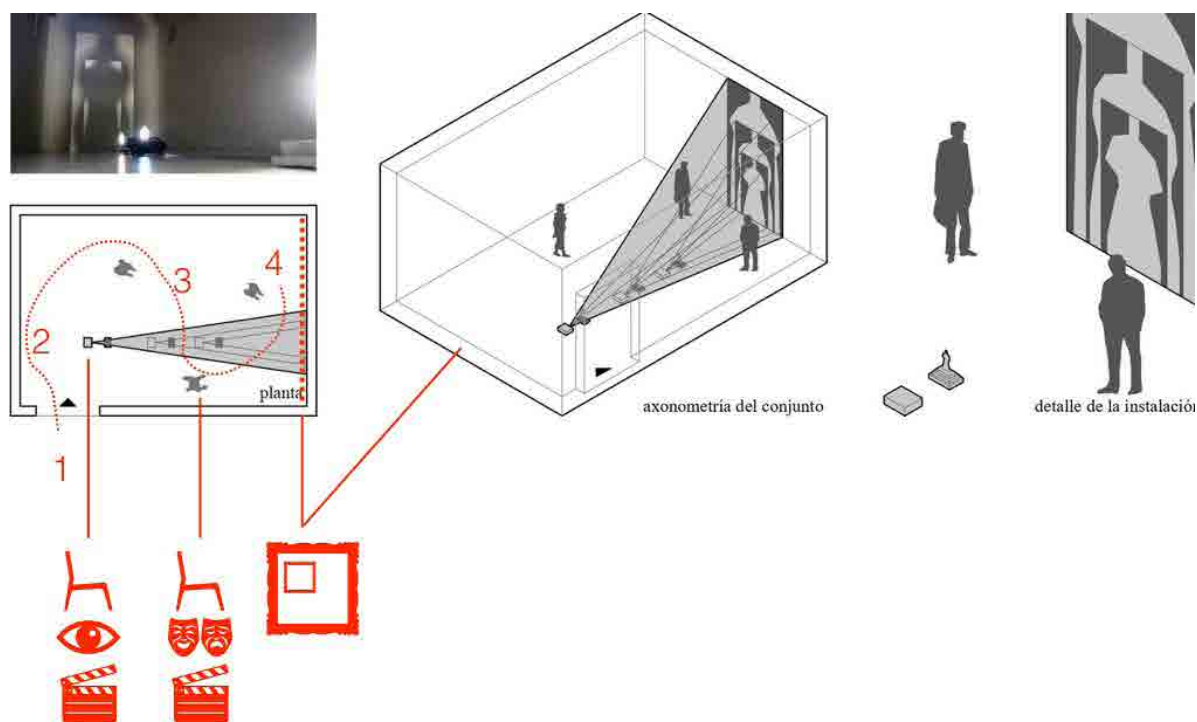
Al final, *Anar-hi anant* ya no es una imagen bidimensional y estática, sino todo un conjunto tridimensional y dinámico compuesto de representaciones: la sala intervenida, las proyecciones que flotan en ella, el objeto que las origina, el sonido, y el propio espectador, que se convierte en sujeto omnisciente, pero que, al interferir, también es objeto. Aunque no se ignora el modelo de observador distante situado en el foco del escenario (el “puesto del príncipe”), también se posibilita una experiencia inmersiva y cambiante, más propia del teatro moderno, con un visitante que se mueve entre las pantallas e incluso puede entrar en ellas.

**Eulàlia Valldosera (1963-). *Vessels: The Cult to the Mather* (1996)**

Muchas de las operaciones comentadas para desplazar la imagen de la pared, son también recurrentes en esta artista de Villafranca del Panadés, como demuestran, entre otras, sus obras, *Quemaduras* (1991), *Vendajes* (1992), *Apariencias: la casa* (1992-95), o *Loop* (1996).

Para hacer un análisis gráfico, se ha elegido *Vessels: The Cult to the Mather* (Fig. 11). Se trata de tres proyecciones superpuestas según el eje focal de una sala, que producen siluetas vagamente femeninas, a partir de envases asociados con las tareas del hogar. Aunque parece que el espacio es único y solo actúa como pantalla la pared del fondo, aquí se desglosan los mismos ámbitos escénicos presentes en la obra de Balcells. Esta vez, nada más entrar, surge el origen de la luz, la puesta en abismo que desvela el truco, mientras la zona intermedia es el espacio de la proyección, donde el espectador puede inmiscuirse, hasta llegar a la pantalla final que recoge todo lo anterior. Así describe la propia autora su creación:





**Figura 11.** Análisis gráfico y planimétrico de *Vessels: The Cult to the Mather* (1996). Fuente: dibujo de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

*Un simple juego de transparentes mecanismos donde contenedor y contenido dialogan. El espacio, inmenso contenedor de las sombras. Su tamaño sobrecogedor y su simplicidad narrativa nos remite al sentir religioso (Rabazas, 2001, p. 18).*

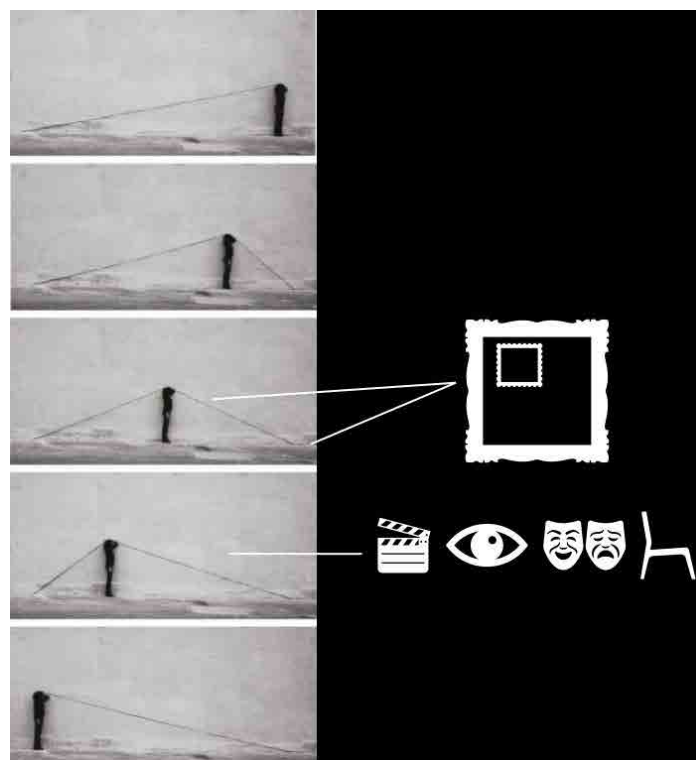
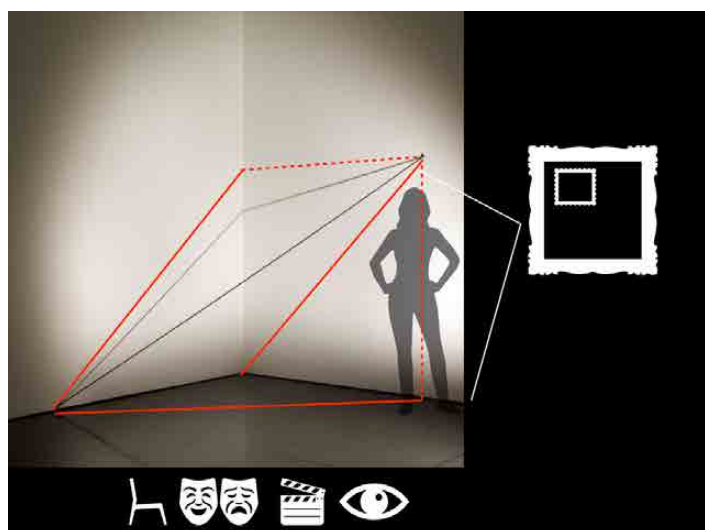
Debido a la oscuridad, todas las paredes desaparecen, menos la del fondo, donde se concentra el anhelo de tridimensionalidad. En apariencia, mantiene su papel convencional como soporte de la imagen, pero la superposición de sombras diluye el diedro, mediante la densa profundidad de varias ventanas ilusorias, cuadros dentro del cuadro, o más bien muñecas rusas, quizás otra sutil subversión del imaginario femenino.

Como la de Balcells, esta obra se construye con elementos fenomenológicos, más que con los objetos o la geometría de la sala, e incluso, en contra de ella. El uso escénico de la luz predomina sobre el contenedor, prácticamente irreconocible, para ceder el protagonismo a la pirámide visual típica de la reproducción cinematográfica.

En cuanto al objeto, también Valldosera se sirve del ready-made, transmutándolo en unas proyecciones que podrían remitir al cuadro de las *Las Meninas*. Partiendo de una aparente banalidad, y apoyándose en el título, se proponen otros niveles de lectura (histórico, conceptual o de género) más amplios que los de la pieza sin referencias de Balcells.

El esquema escenográfico de este montaje es paradójico. Por un lado, se dispone la sala con la forma canónica del dispositivo del cine, que sitúa al espectador centrado respecto a la pantalla. Pero la distorsión viene de que la fuente de proyección no es única, ni está oculta detrás, sino que hay varios focos de luz intercalados y visibles entre los espectadores, que además interfieren con ellos, y crean nuevas proyecciones móviles sobre las fijas. De esta forma, conviven el mecanismo de producción, con la sala y con el espectador, que se hace omnisciente, como la autora, porque puede ver todo a la vez.

Esta y otras muchas instalaciones, ya no se basan tanto en el extrañamiento de Duchamp, que elevaba algo vulgar a la categoría de obra de arte. En ellas se acentúa más el mecanismo, lo procesual, que se sirve del objeto como instrumento ingenioso para generar un todo más complejo, involucrando al visitante y al contenedor. Algo que destaca más todavía en el siguiente grupo de obras.



**Figura 12.** Análisis gráfico de *3 punts 1* (1971). Fuente: fotografía del MACBA; gráficos de Fernando Zaparaín.  
**Figura 13.** Análisis gráfico de *3 punts 3* (1973). Fuente: fotografía del MACBA; gráficos de Fernando Zaparaín.

## ACCIÓN

### Ángels Ribé (1963-). *3 punts 1* (1971)

Esta temprana obra de la creadora barcelonesa, entre lo objetual mínimo y la instalación, altera con un solo hilo tensado entre dos puntos, las condiciones del prisma escénico, atacando directamente el triedro, su elemento esencial (Fig. 12). El trazo se superpone a los ejes de un contenedor estándar, evidenciando su espacialidad. La clave está en la iluminación elegida, que provoca una paradoja respecto a las proyecciones previsibles sobre los tres planos. En un primer momento, parece que las sombras coinciden con las vistas que esa diagonal generaría en las paredes y el suelo, según el sistema diédrico. Pero un cálculo preciso a través de la geometría descriptiva, muestra que no es así. La dirección única del foco activa los planos mediante dos líneas virtuales que, junto al hilo, forman un triángulo. En el suelo, como brilla, no es posible la huella, y solo se refleja la cuerda en una dirección inesperada, a la vez que se duplican las paredes y se crea una sala virtual invertida, que parece dejar en el aire al visitante, flotando entre la cuerda tensa y el vacío.

El montaje permanece críptico, hasta que la presencia del espectador aporta la escala. De hecho, la obra no se entiende bien en las fotografías sin público, y es lógico que la autora se preocupase de posar ella misma en alguna ocasión, para remarcar este imprescindible papel activador del visitante. En este caso, el espacio escénico es moderno porque todos los elementos están mezclados: el espectador, e incluso la autora, acceden al escenario, donde la cuerda es a la vez el único objeto observado y la tramoya misma. Se desdibuja el marco y actúan de bordes las aristas del triedro y el hilo.

Similares recursos se ensayaron en *3 punts 3* (1973), que en las fotografías se presenta todavía más esencializada, porque no hay perspectiva ni proyecciones. En las tomas frontales se siluetea la artista contra una pared y su borde inferior, mientras estira una cuerda que va desde su cabeza a dos puntos del suelo, formando triángulos de distintas proporciones (Fig. 13).



Figura 14. *Herba* (1973) de Olga L. Pijoan. Fuente: fotografía de la autora.

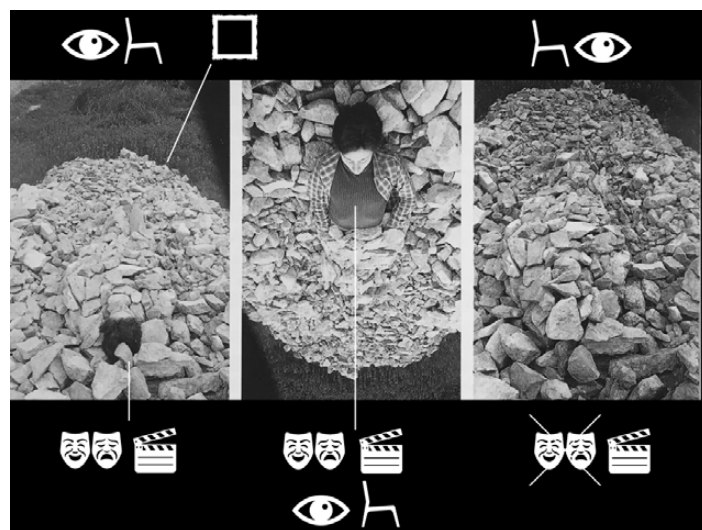
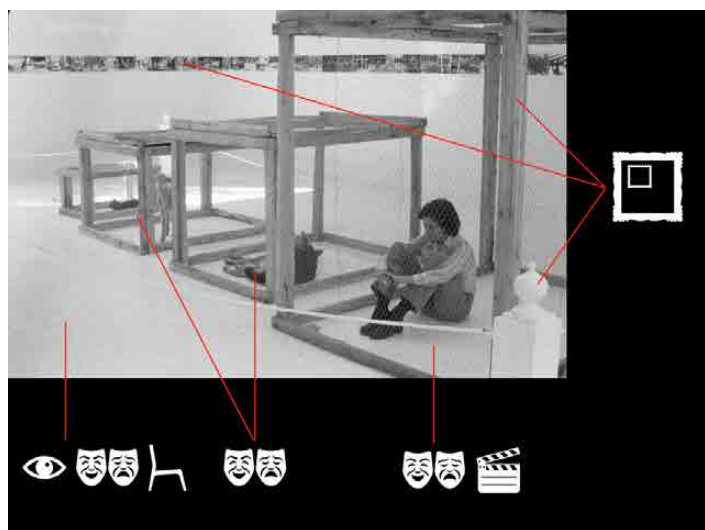
### Olga L. Pijoan (1952-1997). *Herba* (1973)

En la corta carrera de esta leridana de Tàrrega, más centrada en la *performance*, se ha elegido una obra que también tiene componentes físicos. Se conoce por dos fotografías consecutivas, la primera muestra a la autora delante de una tapia arrabalera, mientras en la segunda solo ha quedado un dibujo de su silueta, y la hierba del suelo (Fig. 14).

Como pasa en muchas acciones, la autora es a la vez productora y actriz, aunque luego desaparezca y sea sustituida por un objeto artístico más convencional, que consiste en un grafiti de su huella. En cambio, el espectador permanece en su sitio, fuera del encuadre, y también el marco del escenario, conformado por las líneas inferior y superior de una pared que, en realidad, es pantalla.

En esta obra, posiblemente, lo principal sea interpelarnos sobre los desaparecidos, quizás mostrar la alienación femenina. Para ello, se evoca el recurso prehistórico de las huellas de manos en las cavernas. También se acude al truco cinematográfico de filmar a una persona sobre un escenario, hacer un corte, y en el fotograma siguiente, volver a filmar ese mismo lugar sin variar el encuadre. Gracias a la persistencia retiniana, se produce un efecto de volatilización.

Pero, según el propósito de esta investigación, se desearía insistir en los peculiares recursos espaciales empleados para generar el mensaje reivindicativo. En concreto, destaca el aprovechamiento de una tapia como telón de fondo que da soporte a toda la actuación. Además, se opta por una frontalidad bidimensional de corte moderno, que renuncia a la ilusión clásica de la perspectiva fugada, pero gana en complejidad temporal, porque superpone dos momentos muy diferentes sobre un mismo espacio. Se pierde profundidad tridimensional, pero se gana simultaneidad e impacto, con diversos mensajes e interpretaciones. A la polisemia propia de la imagen, se añade la paradoja del lleno y el vacío, de la presencia frente a la ausencia.



**Figura 15.** Análisis gráfico de *Imágenes del zoo* (1974). Fuente: fotografía del Museu d'Art de Sabadell; gráficos de Fernando Zaparaín.

**Figura 16.** Análisis gráfico de *Cobriment del cos amb pedres* (1975). Fuente: fotografía del Museu d'Art de Sabadell; gráficos de Fernando Zaparaín.

### Fina Miralles (1950-). *Imágenes del zoo* (1974)

También esta artista de Sabadell fue de las que se adelantaron a su tiempo. Puede parecer, en un primer momento, que en su instalación predomina el carácter de montaje ambiental. Se disponen cuatro cajas de madera y malla en una sala convencional de exposiciones, rodeadas de un cordón. También hay un friso continuo de fotografías sobre las paredes. Las jaulas se van escalonando por tamaños y contenidos: en la primera se encuentra un ser humano (la propia autora) y en las siguientes, animales domésticos ordenados por tamaño. Pero, como en las obras de Ribé y Pijoan, se descubre que, tanto el montaje como los objetos y las imágenes, están al servicio de lo performativo. Provocan unos movimientos, y acaban desembocando en la acción, sobre todo porque empujan a involucrarse a los espectadores (Fig. 15).

Como se ha dicho, este trabajo no pretende hacer nuevos análisis conceptuales y se suma a los disponibles, que en este caso resaltan la denuncia feminista, con la equiparación de distintos protagonistas privados de libertad. Lo que más se desea resaltar aquí, es el papel de la disposición espacial, que busca un efecto de extrañamiento y de aura, mediante el acordonamiento que impide el paso, y también colocando realidades cotidianas (una granja) en medio de una sala de exposiciones. Cada jaula, como en un circo, es una caja escénica donde los visitantes pueden presenciar un espectáculo distinto que, inesperadamente, incluye a la creadora misma de la ficción. Todo esto, más el propio espectador, convertido también en objeto, queda englobado en el escenario general de la sala, disponible como tal para los que miran desde la puerta.

Sin olvidar el propósito principal reivindicativo, hay que reconocer el sofisticado mecanismo con cajas dentro de otras cajas, en el que se invierten varias veces los papeles, desconcertando al observador y reforzando el impacto de la protesta, gracias al arte.

Más efectiva aún es una *performance* espacial titulada *Cobriment del cos amb pedres* (1975). Fina Miralles procede a la construcción de un túmulo conmemorativo de piedras, como si fuera una operación de *land art*. Pero el desconcierto viene de que es ella misma la destinataria del enterramiento. Aparte de las reflexiones de género que deban hacerse, se provoca una importante dislocación escénica, porque la autora no puede estar construyendo su obra, como sería previsible, ya que aparece sepultada dentro de ella. La creadora abandona su sitio para convertirse en actriz y objeto. Solo el marco del escenario (el corro de piedras) permanece como tal, aunque vaya creciendo. Otro factor que intranquiliza es la variación del punto de vista, con el consiguiente movimiento del espectador. Esto se debe a que la obra solo ha permanecido en unas fotografías que muestran, no solo distintas fases de la acción, sino diferentes encuadres, delante o detrás de la artista, aunque siempre cenitales, para remarcar la sensación de ser alguien que mira desde fuera, pero queda a salvo del horror (Fig. 16).

Se detecta, por tanto, un amplio sentido escenográfico, tanto en los movimientos inducidos alrededor de las piezas, como en la disposición de cada uno de los componentes del hecho escénico, con intenciones narrativas.

## Conclusiones escénicas

A través de los análisis gráficos de instalaciones propuestos, ha podido constatarse, en el ámbito ibérico, deudor del internacional, cómo se desarrollaron determinadas categorías espaciales de gran interés para la arquitectura: la configuración no solo geométrica sino fenomenológica del contenedor mediante luz y sonido, la extensión del espacio alrededor de las piezas, o la integración de escultura, edificación e imagen audiovisual en un nuevo montaje híbrido. Se ha procurado que no sean ejemplos aislados sino representativos de líneas de trabajo dilatadas en el tiempo y compartidas por varias generaciones. También se ha intentado encuadrarlos en el movimiento más general de las post-vanguardias de los sesenta, que desde Estados Unidos, propiciaron este nuevo formato mixto y múltiple.

Una conclusión que puede englobar todas las demás, sería que las instalaciones consisten, ante todo, en una escenografía, que incorpora a la obra misma elementos antes más independientes, como espectador, objeto y sala (e incluso, al autor).

Esto supone un mayor interés por la acción y el transcurso del tiempo, que se ha renovado en todas las disciplinas desde la postmodernidad, especialmente en aquellas con más inercia, como la fotografía, que por definición es instantánea. Así surgió, por ejemplo, la llamada fotografía narrativa o teatralizada de autoras como Tracey Moffatt, Cindy Sherman o Rebecca Horn.

Las instalaciones, en concreto, parecen haber encontrado en la escenografía ese formato espacio-temporal alternativo a otros ensayados anteriormente, como la simultaneidad cubista, el movimiento congelado del futurismo o el instante decisivo de la fotografía *live* de Cartier Bresson. Se puede apreciar cómo las autoras estudiadas, desarrollan su interés común por la acción con diferentes procedimientos escénicos, según se acentúe el papel de la imagen, del objeto o la acción.

Un grupo de obras, por ejemplo, las de Susana Solano, parten del objeto autónomo de las primeras vanguardias, pero no distante, sino confrontado con la sala y obligando al espectador a mirar a través o dentro de él, como había propuesto Oteiza con su vacío relacional. Fernanda Fragateiro llega a construir verdaderas arquitecturas habitables que se enfrentan al contenedor artístico. También Susy Gómez da prioridad a las cosas, dispuestas sobre el suelo como soporte de la acción, en línea con el hallazgo minimalista de sacar la pieza de la pared o el pedestal y bajarla al plano horizontal. Esto coloca los objetos al mismo nivel que el espectador, para que establezcan con él diálogos de escala, y obliguen a un movimiento narrativo.

Otras artistas, como Eugènia Balcells o Eulàlia Valldosera, conservan algo del predominio clasicista de la imagen sobre la pared, para luego proponer una pantalla alternativa que abandona su formato habitual de ventana en el muro y flota en la sala. El suelo sigue siendo el plano por antonomasia del observador, pero al invadir su espacio, se le introduce en la escena y se le invita a interferir con ella.

Por último, en muchas propuestas hay rasgos performativos, aunque siempre teniendo muy presente el entorno espacial. Esto destaca más en Àngels Ribé, Olga L. Pijoan, o Fina Miralles, que no se limitan a una acción, sino que configuran con ella la sala o el territorio, mediante la disposición de objetos y su propia actuación.

En resumen, las instalaciones referidas, sean más objetuales o más ambientales, coinciden en perseguir una síntesis escenográfica de tiempo y espacio. Al final, en todos los casos comentados, podría decirse que el tiempo habría dejado de ser un tema, para convertirse en la obra misma, en forma de desarrollo narrativo, teatralización o diégesis, como explicaba acertadamente Elena Asins:

*No se trata de una nueva experiencia óptica, sino de una nueva concepción de la imagen: en la que la cuarta dimensión absorbe a las restantes. EL NÚMERO EN EL ESPACIO convierte a este en Tiempo (Asins, 2011, p.152).*



## Agradecimientos

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

## Referencias

Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Hondarribia: Editorial Nerea.

Arnheim, R. (1978). *La forma visual en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Asins, E. (2011). "Estudios y reflexiones sobre pintura, 1979". En M. Borja-Villel (Ed.), *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (151-157). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Barba, D.; Zaparaín, F. (2021) "Del objeto al espacio. La 'indisciplina' de Christo and Jeanne-Claude". *Espacio, tiempo y forma*, VII, 9, pp. 85-118.

Benjamin, A.E. (Ed.). (1993). *Installation Art*. Londres: Academy Editions.

Bornay Campoamor, E. (2009). *Arte se escribe con M de mujer*. Barcelona: Sd·edicions.

Brüderlin, M. (2005). "ArquiEscultura". En M. Brüderlin (Ed.), *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente* (15-25). Basilea: Fondation Beyeler.

Casanova, María (coord.) (2000). *Susy Gómez. Algunas cosas que llamaba mías* (cat.). Valencia: IVAM Centre del Carme.

Campo, S. (Productor) (4 de noviembre de 2012). *Metrópolis* [Episodio de programa de televisión]. Madrid, España: Radiotelevisión Española, RTVE.

De Blas, F. (2009). *El teatro como espacio*. Madrid: Fundación Caja Arquitectos.

Enguita, N.; Marí, B.; Valldosera, E. (2000). "Conversación". En W. de With (Ed.), *Eulàlia Valldosera. Obres, 1990-2000* (185-197). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Fragateiro, F. (2007). *Caixa para guardar o vazío*, Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

Fried, M. (1995). "Art and Objecthood", 1967. En G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology* (116-147). Berkeley: University of California Press.

García, A. (1997). *Susana Solano*. Madrid: Fundación Argenteria.

Judd, D. (2016a). "Specific Objects, 1964". En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 134-145). Nueva York: David Zwirner Books.

- Judd, D. (2016b). "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular, 1993". En Judd, F.; Murray, C. (Eds.), *Donald Judd Writings (832-858)*. Nueva York: David Zwirner Books.
- Krauss, R. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8, pp. 30-44.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Hondarribia, España: Editorial Nerea.
- Lippard, L.R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Tres Cantos, España: Ediciones Akal.
- Llamazares, P.; Zaparaín, F.; Ramos, J. (2020). "Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre arquitectura y escultura en el siglo XX". *[i2] Investigación e innovación en arquitectura y territorio*, 8, 1, pp. 1-23.
- Mayayo Bost, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos, España: Ediciones Akal.
- Meyer, J. (Ed.). (2005). *Arte Minimalista*. Nueva York, Estados Unidos: Phaidon Press.
- Morris, R. (1995). "Notes on Sculpture, 1968". En G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology* (pp. 222-235). Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Pérez, L.F. (1998). "Estrategias del deseo". *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 145, pp. 54-59.
- Pérez, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Pizarro, E. (1995). *Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Rabazas, A. (2001). La forma como sistema. Eulàlia Valldosera: tres cuadernos, 1994-1996. BAU. *Revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, 20, pp. 12-23.
- Ramos, J.; Zaparaín, F.; Llamazares, P. (2019). "Oteiza y Oíza: el espacio expositivo como percepción temporal". *Ra Revista de Arquitectura*, 21, pp. 120-137.
- Ramos, J. (2018). *Hoyo, agujero y vacío: conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Pamplona, España: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Sánchez, J.A. (Ed) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, España: Akal.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Suárez, J.I. (2010). *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*. Madrid, España: Fundamentos.
- Suderburg, E. (2000). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Val Fiel, M. (2013). "El 'símbolo' frente a la 'forma': la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno". *Dearq*, 12, pp. 118-124.
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- With, W. de (Ed.). (2000). *Eulàlia Valldosera. Obres, 1990-2000*. Barcelona, España: Fundació Antoni Tàpies.
- Zaparaín, F.; Llamazares, P.; Ramos, J. (2022). "Objeto, pared y suelo en las instalaciones artísticas. Categorías espaciales en las obras de algunas pioneras españolas del siglo XX". *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (1), pp. 445-462.

## Spatial concepts

# The art of Lucio Fontana and the architecture of Luciano Baldessari

### Keywords

Space, Environmental art, Advertising architecture, Illuminated installation, Interior design

### Abstract

In the White Manifesto (1946) Lucio Fontana recovered the slogans of the Futurist and Constructivist avant-gardes such as the abstract art of the early twentieth century. He turned these ideas into the foundations of the so-called "spatialist" movement. In 1951, Fontana reiterated these concepts in the "Technical Manifesto of Spatialism" that he presented at the International Congress De Divina Proportione, within the IX Triennale di Milano. This event was significantly dedicated to the reflection on the "synthesis of the arts" and openly proposed a complete revival of the centrality of the relationship between the arts and architecture. The new spatial art was explicitly proposed itself as a collaborator in an evolution of architecture towards the fourth spatio-temporal dimension - in which: movement, light, sound and color become fundamental factors for a dynamic conception of architectural spaces and their perception. In that same Triennale, Fontana experimented in the architectural space those "spatial concepts" that had already inspired his previous works - pictorials and sculpturals. Fontana collaborated in perfect harmony with his architect friend Luciano Baldessari. They

created a real rewriting of the monumental and "static" space of the entrance and staircase of the Palazzo dell'Arte, in Milan. The result was based on the explicit principles of dynamics and multisensory perception. The Baldessari-Fontana collaboration marks a very high point of the "synthesis of the arts", proposed during the 1950s in Italy. Luciano Baldessari embodies this cultural synthesis in the field of architecture. His production -mainly "ephemeral" exhibitions-characterized his interest in a "spatial architecture" or "environmental art". In this respect, he was the perfect complement to Lucio Fontana's role as an artist. This revolutionary "spatial" work culminated in the series of "advertising architectures" for the pavilions of the Milan Fair throughout the 1950s. This body of works defined his activity as a mix between architecture and sculpture, all of that towards a true "performative architecture".



# Conceptos espaciales

## El arte de Lucio Fontana y la arquitectura de Luciano Baldessari\*

### Renato Bocchi

Università IUAV di Venezia; GIR ESPACIAR

#### Palabras clave

Espacio, Arte ambiental, Arquitectura publicitaria, Instalacion luminosa, Interiorismo

#### Resumen

En el Manifiesto blanco, 1946, Lucio Fontana recupera las consignas de las vanguardias futuristas y constructivistas, así como el arte abstracto de principios del siglo XX y las convierte en las bases del llamado movimiento "espacialista". En el 1951 Fontana reitera estos conceptos en el llamado "Manifiesto Técnico del Espacialismo" que presentó en el Congreso Internacional De Divina Proportione dentro de la IX Triennale di Milano: un evento significativamente dedicado a la reflexión sobre la "síntesis de las artes" que propuso abiertamente un relanzamiento completo de la centralidad de la relación entre las artes y la arquitectura.

El nuevo arte espacial se propone así explícitamente como colaborador en una evolución de la arquitectura hacia la cuarta dimensión espacio-temporal, en la que el movimiento, la luz, el sonido y el color se convierten en factores fundamentales para una concepción dinámica de los espacios arquitectónicos y su percepción.

En esa misma Trienal Fontana experimenta concretamente en el espacio arquitectónico aquellos "conceptos espaciales" en los que ya se inspiraron sus trabajos anteriores en el campo

pictórico y escultórico; colaborando en perfecta armonía con su amigo arquitecto Luciano Baldessari para crear una auténtica reescritura del espacio monumental y "estático" de la entrada y escalera del Palazzo dell'Arte en Milán según principios explícitos de dinámica y percepción multisensorial.

La colaboración Baldessari-Fontana marca un punto muy alto de la "síntesis de las artes" propuesta durante la década de 1950 en Italia. Luciano Baldessari encarna esta síntesis cultural en el campo de la arquitectura. Su producción, fuertemente concentrada en el campo de las exposiciones "efímeras", caracteriza su interés por una "arquitectura espacial" o un "arte ambiental", en esto totalmente complementario a la figura de artista de Lucio Fontana. Este revolucionario trabajo "espacial" culmina en la serie de "arquitecturas publicitarias" para los pabellones de la Feria de Milán, a lo largo de los años '50, que definieron su actividad a medio camino entre la arquitectura y la escultura hacia una verdadera "arquitectura performativa".

\* Version en castellano de un ensayo publicado en el libro: Renato Bocchi, *Spazio Arte Architettura. Un percorso teorico*, Carocci, Roma 2022.



Figura 1. Luciano Baldessari, Pabellon Breda, Feria de Milan, 1951.

*El movimiento es una condición inmanente a la materia como principio de comprensión del universo [...] El futurismo adopta el movimiento como único principio y único propósito [...] Nos enfrentamos al desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y el espacio. El nuevo arte toma sus elementos de la naturaleza. Existencia, naturaleza y materia son una unidad perfecta. Se desarrollan con el tiempo y el espacio. El cambio es la condición esencial de la existencia. El movimiento, propiedad de evolucionar y desarrollarse, es la condición básica de la materia. Esta existe en movimiento y no de otra manera. Su desenvolvimiento es eterno. El color y el sonido se encuentran en la naturaleza ligados a la materia. Materia, color y sonido en movimiento son fenómenos cuyo desarrollo simultáneo fundamenta el nuevo arte [...] un arte basado en formas creadas por el subconsciente [...] la posición de los artistas racionalistas es falsa [...] Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, creando una unidad físico-psíquica. El color, el elemento del espacio, el sonido, el elemento del tiempo, el movimiento que ocurre en el tiempo y el espacio, son las formas fundamentales del nuevo arte, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio (Fontana, citado por Valenti, 2009, pp.17-8).*

En el *Manifiesto blanco* de 1946, del que se toma este pasaje, Lucio Fontana y sus jóvenes estudiantes argentinos recuperan las consignas de las vanguardias futuristas y constructivistas, así como el arte abstracto de principios del siglo XX - materia / espacio, movimiento y cinética, espacio / tiempo, color y sonido, y lo convierten en las bases del llamado movimiento “espacialista”.

Un año después, de vuelta en Milán, con sus amigos artistas italianos Fontana reiterará estos conceptos en el “Primer Manifiesto Espacialista”, que encontrará una definitiva consagración internacional en 1951 con el llamado “Manifiesto Técnico del Espacialismo” que presentó en el Congreso Internacional *De Divina Proportione* dentro de la IX Triennale di Milano:<sup>1</sup> un evento significativamente dedicado a la reflexión sobre la “síntesis de las artes” que propuso abiertamente un relanzamiento completo de la centralidad de la relación entre las artes y la arquitectura.

<sup>1</sup> Congreso internacional sobre la proporción de las artes, “De Divina et humana proportione”, IX Triennale di Milano, 27-29 de septiembre de 1951, presentado por Rudolf Wittkower, con la participación, entre otros, además de Lucio Fontana, de Matila Ghyka, James Ackerman, Gillo Dorfles, Sigfried Giedion, Pier Luigi Nervi, Ernesto N. Rogers, Bruno Zevi, Le Corbusier, Max Bill, Georges Vantongerloo, Ignazio Gardella. Ver: Cimoli e Irace, 2007.

*La dominación de la materia y el espacio -subraya y reitera Fontana en ese informe-<sup>2</sup> impone paulatinamente al hombre unas condiciones que nunca existieron en su historia anterior. La aplicación de estos descubrimientos en todas las formas de vida genera una transformación sustancial del pensamiento [...] El movimiento es una condición inmanente en la materia como principio de comprensión del universo [...] formas, color, sonido a través de los espacios [...] un arte basado en la unidad de tiempo y espacio [...] Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, espacio, integrando una unidad ideal y material. El color, el elemento del espacio, el sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla a lo largo del tiempo y el espacio. Son las formas fundamentales del nuevo arte que contiene las cuatro dimensiones de la existencia [...] arquitectura es volumen, base, altura, profundidad, contenida en el espacio, la cuarta dimensión ideal de la arquitectura es el arte. [...] Arte espacial, por ahora, neón, la luz de Wood, la televisión, la cuarta dimensión ideal de la arquitectura. [...] Formas luminosas a través de los espacios. Movimiento, color, tiempo y espacio son los conceptos del nuevo arte.*

El nuevo arte espacial se propone así explícitamente como colaborador en una evolución de la arquitectura hacia la cuarta dimensión espacio-temporal, en la que el movimiento, la luz, el sonido y el color se convierten en factores fundamentales para una concepción dinámica de los espacios arquitectónicos y su percepción.

En esa misma Trienal, Fontana experimenta concretamente en el espacio arquitectónico aquellos “conceptos espaciales” en los que ya se inspiraron sus trabajos anteriores en el campo pictórico y escultórico; colaborando en perfecta armonía con su amigo arquitecto Luciano Baldessari para crear una auténtica reescritura del espacio monumental y “estático” de la entrada y la escalera del Palazzo dell’Arte en Milán, obra de Muzio, según principios explícitos de dinámica y percepción multisensorial.

De esta manera inventó, en concierto con el movimiento de las paredes curvas diseñadas por Baldessari, el famoso lazo luminoso de tubos de neón sobre la escalera, descrito por Enrico Crispolti (1986, p. 17) como el “recorrido espacial de una antorcha que sigue movimientos concéntricos girando [...] (una figura) la del vórtice, como una especie de origen del propio espacio [...], como emblema icónico de la energética íntima de la materia ”.<sup>3</sup> La trayectoria luminosa del neón de Fontana, junto con los planos cóncavo-convexos y el juego de colores concebidos por Baldessari, inducen una percepción dinámica e iridiscente absolutamente innovadora en el vestíbulo del edificio e invitan al público a vivirla sensorial y emocionalmente a medida que fluye desde los espacios de entrada del edificio subiendo por la escalera.

Además, está precedido en la entrada por el techo de luz indirecta creado por Fontana en el salón de entrada, “compuesto por una doble zona luminosa, generada por la luz empotrada en dos formas planas, una clara y otra oscura”. Las formas se arrastran contra el techo como estelas, hasta el punto donde comienza la escalera» (De Sanna, 1993, p.88).

La colaboración Baldessari-Fontana - que culminó en esa magnífica exposición en la Trienal de 1951, pero luego continuó varias veces en diversas operaciones de fusión arte-arquitectura<sup>4</sup> - marca así un punto altísimo, quizás no suficientemente recordado por la crítica contemporánea, de la “síntesis de las artes” propuesta durante la década de 1950 en Italia, casi el resultado final de todas las investigaciones sobre el dinamismo espacial realizadas por las vanguardias históricas del siglo XX, y en particular por el futurismo en Italia y el constructivismo en la Unión Soviética, así como por algunos maestros de la Bauhaus en Alemania.

Luciano Baldessari encarna - en paralelo con Fontana - esta síntesis cultural en el campo de la arquitectura. De hecho, es un arquitecto de gran valor que creció en el humus futurista de Rovereto (en estrecho contacto con el pintor Fortunato Depero, pero también en contacto con los arquitectos “racionalistas” de su época, que luego se fusionaron en el milanés Gruppo 7, Pollini y Libera en primer lugar); posteriormente estuvo fuertemente influenciado, durante su estancia en Berlín en 1923-24, por

2 La ponencia de Fontana, titulada *Concetto spaziale e architettura moderna*, fue definido como el “Manifiesto técnico del espacialismo”. Cit. en: Valenti, 2009, págs. 25-6.

3 Además, el autor dice estar irritado por las interpretaciones de los críticos de su neón: “El *Concepto espacial* que ilumina la gran escalera de la IX Triennale di Milano no es un encaje, un arabesco, ni un espagueti, desafiando la crítica evolucionada del arte moderno, es el comienzo de una nueva expresión, simplemente hemos reemplazado en colaboración con los arquitectos Baldessari y Grisotti un nuevo elemento que ha entrado en la estética del hombre de la calle, el neón “(Fontana, cit. en De Sanna, 1993, p. 90).

4 Ver las numerosas instalaciones durante los años 50 y 60 de Fontana en los pabellones Sidercomit y Breda de la Feria de Milán, o algunas intervenciones en edificios diseñados y construidos en los mismos años por Baldessari, como el condominio Milano en Rovereto o las casas milanesas resultado de la colaboración con Osvaldo Borsani.

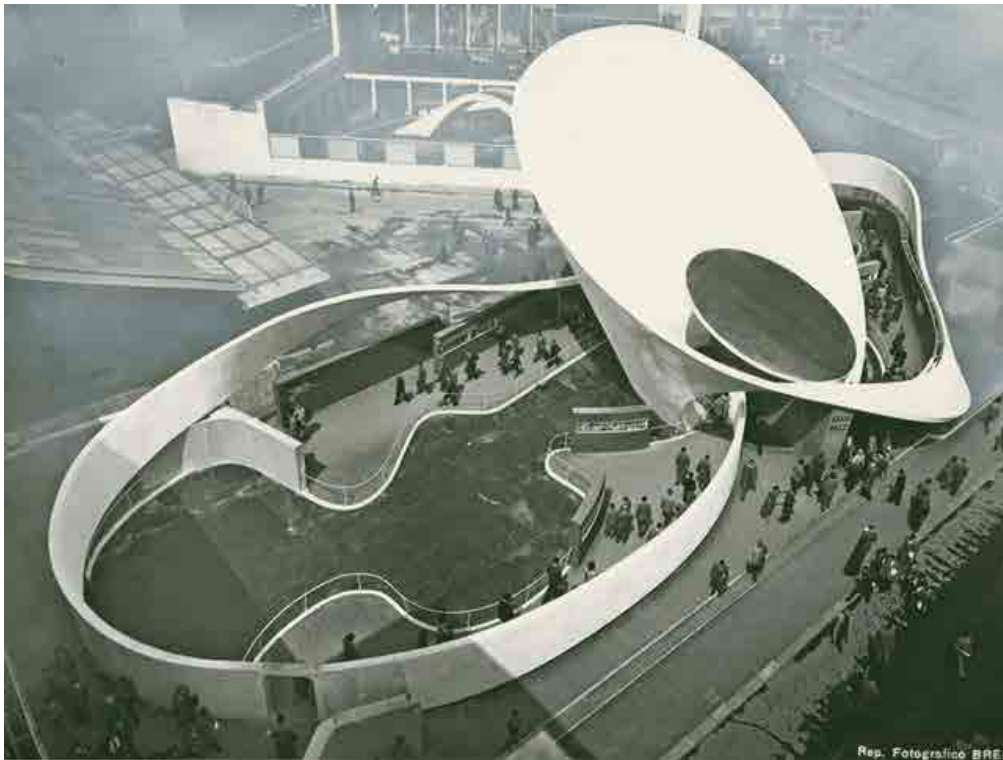


Figura 2. Luciano Baldessari, Pabellon Breda, Feria de Milan, 1952.

las experiencias expresionistas (especialmente relacionadas con la escenografía teatral, de Erwin Piscator en particular, pero también del cine de Fritz Lang y otros, y obviamente de la arquitectura alemana de Mendelsohn a Poelzig, pasando por Bruno Taut); más tarde pasó un importante período neoyorquino, en los años de la guerra, entre 1939 y 1948, en el que conoció a artistas como Calder, Nivola, Léger y algunos de los maestros de la arquitectura moderna, en particular los exiliados alemanes Gropius y Mies van der Rohe. .

Por lo tanto, representa una figura anómala y aislada en el panorama italiano de mediados del siglo XX, bastante reconocible como un “arquitecto europeo”, según lo han designado con acierto los críticos.<sup>5</sup>

Su producción, fuertemente concentrada en el campo de las exposiciones “efímeras”, y su versatilidad como arquitecto-artista, lo convierten en un exponente de talla significativa, precisamente caracterizado por el interés en una “arquitectura espacial” o un “arte ambiental”, en esto totalmente complementario a la figura de artista de Lucio Fontana, de quien está muy próximo, y respecto al cual desarrolla una labor de investigación absolutamente similar.

Ya en 1923, en una carta a su profesor de Rovereto, Luigi Comel, el joven Baldessari escribió: “Nuestra pintura toca el paisaje - explota el elemento arquitectónico de la fantasía para dárselo a la puesta en escena de la cinematografía”, preludio de su pasión por una espacialidad cinética de la arquitectura que no por casualidad le llevará a combinar instancias expresionistas con el verbo racionalista en su obra, así como la investigación espacialista del arte con la invención de espacios y ambientes arquitectónicos atrevidos y cromáticos (Comel, 1974, p.21).

En 1939 Baldessari, en una conferencia celebrada en varias universidades suizas, explicó implícitamente su capacidad para mediar entre las tendencias consideradas opuestas por la crítica contemporánea (en particular por Bruno Zevi) de la arquitectura “racional”, con una matriz geométrica-funcionalista, y de la arquitectura “orgánica”, con una marcada matriz expresionista.

*Los arquitectos de este grupo – escribe – no contrastan con los del grupo anterior; En nuestra opinión, efectivamente, la tendencia que representan no es otra que la que defienden las precedentes, enriquecida por una mayor suma de vivencias espirituales y liberada del*

5 Se propone la definición, por ejemplo, de Giacomo Polin; cf. Polin G., *È morto Luciano Baldessari – un modernista scomodo*, en “Casabella” n. 485, noviembre de 1982, p. 34. No es casualidad que Baldessari fuera el único arquitecto italiano invitado a participar en la construcción del distrito experimental de Hansaviertel en Berlín para la Expo Interbau de 1957.

*sometimiento de la técnica que cada vez más consideran como medio de expresión pero no como un final. En esta tendencia, es evidente el esfuerzo por poseer todos los medios técnicos más perfectos para superarla. Para estos arquitectos no se trata tanto de “faire chanter le point d’appui”, como decía Perret, sino de estar más allá de la técnica donde sólo es posible liberar al imperio lírico de una expresión que no se puede traducir en palabras.*<sup>6</sup>

Por tanto, es bastante natural que - cuando en 1951 Baldessari recibió el encargo de redefinir las salas del Palazzo dell’Arte en Milán para una exposición dedicada expresamente a la “unidad de las artes” - pusiera en juego una habilidad innata en la manipulación escenográfica del espacio, utilizando alas teatrales, alas curvas, juegos de luces y sombras, “atrevidos descartes cromáticos” a manos llenas, capaces de revolucionar totalmente la monumentalidad estática de los ambientes construidos por Muzio y su “sonoridad”, y acoger con coherencia la aportación en la misma dirección de las obras de los artistas a los que invitó a colaborar, en primer lugar Lucio Fontana, con su parpadeante “garabato” de luces de neón.

*Baldessari -explica Zita Mosca Baldessari-<sup>7</sup> montó la escalera y el vestíbulo, realizando estos espacios con medidas apenas perceptibles [...]. Creó paredes curvas e inclinadas en relación con la percepción óptica del espacio y la inclinación de las escaleras. La parte delantera de la escalera era perpendicular a la línea imaginaria que conecta nuestro ojo con la pared: el resultado es la fructificación de la pared y de las obras, desplegadas en la pared, como si estuviéramos subiendo las escaleras, pero a nivel. Siempre en relación a la escalera, se planificó la inclinación del techo. El vestíbulo se estrechó en la parte inferior en un sentido de perspectiva para acentuar su profundidad.*

Este revolucionario trabajo “espacial” continuará en Baldessari con la serie de sorprendentes “arquitecturas publicitarias” que producirá a lo largo de la década de 1950 para los pabellones de la Feria de Milán, en particular para los encargados por la industria Breda, que llevaron a Gillo Dorfles a etiquetarlo como parte de una corriente arquitectónica “neobarroca”<sup>8</sup> y por otro lado definieron su actividad a medio camino entre la arquitectura y la escultura hacia una verdadera “arquitectura performativa”.

En la puesta en escena la práctica escenográfica teatral se combina con una habilidad narrativa visionaria desarrollada a través de caminos atrevidos que se ofrecen al público a través de pasarelas suspendidas y en ocasiones atornilladas en el aire o túneles que desembocan en el vientre de la colosal maquinaria de Breda, y que conducen a volúmenes esféricos o a grandes conchas sonoras, en un juego fantasmagórico de formas, luces y colores, que parecería recordar ciertos experimentos de la vanguardia constructivista (estoy pensando en los proyectos visionarios de Leonidov, en particular).<sup>9</sup>

En estas experiencias, como apunta Paolo Portoghesi (1978, p. 2), Baldessari “diseña la percepción del espacio, imagina dilataciones y contracciones, traza itinerarios en los que interior y exterior se alternan e intercambian en continua metamorfosis”.

Particularmente interesante es el pabellón Breda construido en 1952, en el que, según las palabras inspiradas del autor:

*La cóclea central (que retornando sobre sí misma da lugar a toda la configuración) la domina, no solo por sus gigantescas proporciones, sino sobre todo por la audacia de las líneas lanzadas con valentía hacia arriba para superar un peligroso voladizo, casi para materializar la tensión vital del gran complejo industrial que tiene su origen, evolución y conclusión en la propia cóclea. El espacio dejado al desarrollo de los caminos de las ocho nuevas Sociedades nacidas de la antigua Breda, aunque completamente libre, está todo dominado por la cóclea, e incluido en la cinta que con espíritus ligeros y atrevidos a veces se desprende con decisión audaz del plano en el que transcurre la vida de las empresas asociadas.*<sup>10</sup>

6 Véase Baldessari L. (1939), *Architettura moderna in Italia*, conferencia celebrada en Zúrich, Basilea y Berna en enero de 1939, Rovereto, págs. 13-4.

7 Ver: Zita Mosca Baldessari, entrevista con Francesca Viganò, Thesis Accademia di Brera, Milán 1987-88, cit. en De Sanna, 1993, p. 89.

8 “Es por esto - escribe Dorfles (1984, pp. 19-20) - que considero la nuestra como una época neobarroca: porque los módulos, los patrones, el barroco, insertándose en nuestro nuevo pensamiento científico, en nuestro nuevo materiales de construcción, son capaces de dar vida a expresiones nuevas y coherentes ».

9 “Rompí los límites entre escultura y arquitectura - declaró Baldessari - abandoné los ejes ortogonales clásicos de la arquitectura por la belleza de las hipérbolas, lo conoidal”, cit. en: Mosca Baldessari, 1985, p.19. “Ya no son cajas ni pabellones: - explica el autor - son espectáculos, son paisajes abstractos llenos de sugerencias profundas. La finalidad industrial-comercial, “publicitaria” se consigue, y precisamente con estas funciones algebraicas y trascendentales, que en el espacio se funden en una tensión de aventura y misterio ». Véase MART Fondo Baldessari, Breda 1951-52-53-54.

10 Fontana, *Informe técnico del proyecto*, distribución espacial, en: Mart, Rovereto - Fondo Baldessari, cit. en: Savorra, 2008, p. 22.





Figura 3. Lucio Fontana, *Instalacion al neon*, Triennale di Milano, 1951.

Pero el primer pabellón de Breda en 1951 ya había creado una auténtica *performance* espacial, en términos de un atrevido paseo arquitectónico que proponía una experiencia dinámica “inmersiva”, concibiendo para los visitantes un camino iniciático y narrativo - ahora se diría “interactivo” - que incluso los obligó a entrar en el vientre mismo de un “horno rotatorio”.

Así describió la obra el propio autor: “Tuve que exhibir un horno rotatorio: entré como en un túnel, y entonces nació la idea de canalizar al público hacia él. Rechacé la retórica de los fotomontajes y leyendas, para llegar a un lenguaje más inmediato, volqué todos los conceptos expositivos preexistentes fusionando escultura y escenografía, funcionalidad y fantasía en una unidad expresiva”.<sup>11</sup>

El camino continuaba en una esbelta pasarela lanzada al espacio, que Baldessari había pensado originalmente en hormigón armado y en realidad estaba construida con “una estructura metálica soldada, cubierta con malla y yeso” (Savorra, 2008, p.24).

A lo largo de la serie de Pabellones creados para Breda año tras año hasta 1959, Baldessari perfeccionó su peculiar y atrevida “arquitectura publicitaria”, haciendo uso de su capacidad inventiva y escenográfica. Se trata de *performances* reales que crean complejos sistemas de espacios y formas arquitectónicas, pero más aún involucran al público en auténticas experiencias dinámicas que tienen lugar en el espacio y el tiempo, exactamente como las propuestas de las vanguardias futuristas y constructivistas intentaron hacer programáticamente antes que él.<sup>12</sup>

Los pabellones Sidercomit para la Feria de Milán proyectados entre 1954 y 1961, así como la tribuna presidencial para la Feria de Milán de 1959, se desarrollaron bajo supuestos similares, hasta el nuevo proyecto de Breda para la Fiera del Levante de Bari.1963.

Junto a las arquitecturas publicitarias y expositivas, la investigación “espacialista” de Baldessari también se lleva a cabo con la misma habilidad para organizar exposiciones que, como en la obra maestra de la Trienal de 1951, saben cómo reinterpretar y, a menudo, “revolucionar” las relaciones

11 Mart Rovereto - Colección Baldessari, 1951, cit. en: Savorra, 2008, p.24.

12 «Como la luz como signo» en el espacio de Fontana, la forma envolvente diseñada por Baldessari fluye sobre el papel, ya concebido para ser proyectado en tres dimensiones. En relación a las razones del espacialismo y la “reducción a conceptos de una idea”, propia de los fenómenos artísticos que pronto se manifestarían (del arte pop al arte conceptual), la configuración de la cóclea envuelta insiste en la interacción del arte - arquitectura con un contrapunto estético simple (desde el punto de vista teórico) y difícil (desde el punto de vista práctico). Como resultado, las cifras globales que se pueden leer en los documentos en papel aparecen en armonía con el lado emocional inducido en los visitantes del pabellón” (Savorra, 2009, p. 34).

espaciales de los edificios preexistentes.<sup>13</sup>

*El montaje de grandes exposiciones, si se interpreta correctamente -escribe Vittorio Fagone (1982, p.21)- obliga (Baldessari) a realizar un riguroso trabajo de trazado del espacio de visión, para establecer correctas «estaciones» de lectura, a trazar caminos naturales, para equilibrar el peso de los ambientes monumentales destinados a los espacios expositivos y la evidencia, a menudo diferente, de las exhibiciones.*

Una vez más, la arquitectura se convierte en un instrumento de interpretación espacio-temporal de los recorridos expositivos, desarrollando un arte ambiental y cinético totalmente acorde con los “conceptos espaciales” perseguidos por su amigo Lucio Fontana.

No es casualidad que Baldessari creara la exposición retrospectiva de la obra de Lucio Fontana en el Palazzo Reale de Milán en 1972, ofreciendo una interpretación de primera mano de la investigación espacial del gran artista aplicada a la arquitectura de interiores y al diseño de museos, ya anticipada de alguna manera por la instalación creada en estrecha colaboración entre Fontana y Carlo Scarpa en la sugerente sala ovalada (que contiene paneles de exhibición blancos en forma de C) con motivo de la Bienal de Venecia de 1966.<sup>14</sup>

*En el Palazzo Reale, Baldessari «realiza una rigurosa calibración de espacios donde la investigación de Fontana, toda sobre el espacio, entendida en un sentido neobarroco, puede descifrarse por completo o incluso hacerse más sensacional. Las relaciones entre Baldessari y Fontana son de singular consonancia. Estoy convencido de que la sensibilidad del espacio “neoexpresionista” de Baldessari, más allá de los límites de la arquitectura, tiene más de una concordancia con el constante cuestionamiento de Lucio Fontana sobre el espacio. La exposición que Baldessari dedica a Fontana sigue siendo una prueba de plena inteligencia interpretativa (Fagone, 1982, p. 22).*

Volviendo, por tanto, a Fontana y su obra, es interesante analizar las pruebas más conocidas en el campo de la pintura y la escultura, o la serie de sus “conceptos espaciales”, a la luz de los experimentos que realizó en paralelo en el ámbito espacial-arquitectónico y en el medioambiental.

Este itinerario demuestra de forma creíble cómo la experimentación “espacialista” realizada por Fontana en el campo de la pintura o la escultura a través de “conceptos espaciales” - y por tanto la expansión de la intervención pictórica o escultórica en busca de “espacios adicionales”, según la definición de Crispolti<sup>15</sup>- encuentra su conclusión natural en la invasión del llamado “arte ambiental”. Un escenario que luego conducirá a la amplia práctica de la “instalación artística” en el mundo del arte contemporáneo.

De ahí el aporte innovador que determina la concepción de Fontana de los “entornos espaciales” reales, donde los factores “inmateriales”, es decir, la luz, en particular, pero también el sonido o el movimiento del espectador, juegan un papel fundamental en el diseño de el espacio y, por tanto, en última instancia, en su percepción “háptica” por parte del usuario. Un camino que va absolutamente de la mano de la experimentación de una respuesta espacial, de nuevo en fuerte interacción con el usuario, por parte de aquellos arquitectos - es el caso emblemático de Baldessari - que operan de manera incisiva y sin escrúpulos en el campo de la escenografía y la puesta en escena, o más generalmente en el llamado interiorismo.

13 Las exposiciones más importantes organizadas por Baldessari con criterios a menudo innovadores son: en 1952 la exposición de las obras de Van Gogh en el Palacio Real de Milán y la *Mostra del Risorgimento mantovano* en la Casa del Mantegna en Mantua; en 1955 la Exposición de Arte y Civilización Etrusca, nuevamente en el Palacio Real de Milán; en 1965 la exposición dedicada a Romanino en la Rotonda Románica de Brescia; finalmente, en 1972, la gran retrospectiva de Lucio Fontana en el Palazzo Reale de Milán.

14 Para un análisis cuidadoso de la colaboración Fontana-Scarpa en la instalación de la sala ovalada en la Bienal de Venecia, ver LANZARINI O., *L'“ambiente ovale” alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966. Incontri tra Lucio Fontana e Carlo Scarpa*, en: B. Ferriani, M. Pugliese, V. Todolfi (editado por), 2018, pp. 67-73 .

15 “Los agujeros de Fontana tienen [...] un origen totalmente espacial. Su propio acontecimiento inventivo es de carácter espacial: no sólo nacen en una inteligencia plástica acostumbrada a practicar el espacio, la espacialidad empírica del espacio vivido, del espacio arquitectónico, sino que nacen precisamente en el momento más vivo y crucial de tal frecuentación. [...] En el espacio físico de la superficie pura, al perforarlo, Fontana introduce una ulterioridad. El espacio ya no es terrenal, ni perspectiva, ni de pura inminencia física: es en lugar de alusión cósmica. No es la superficie la que define y cierra el espacio [...], pero es una fractura en esa superficie la que abre una dimensión infinita adicional del espacio: el “agujero” es la fractura, como de lo contrario el “neón” en el espacio arquitectónico, como serán los “cortes” en la década de 1960, todos signos, presencias físicas de nuevos conceptos de espacio sobre la superficie tradicional de la pintura. Y estos signos físicos, que se abren a una dimensión infinita (y cósmica) del espacio, son exactamente una especie de proyecto de esta espacialidad ulterior, una especie de su símbolo, y no una “representación” de ella, que no podría haber sucedido, para Fontana, si no en términos de pura espacialidad cósmica, aponderal: una especie de proyecto espacial como exactamente un “concepto espacial”, según el título que Fontana usa ahora constantemente, y que adquiere un significado más preciso precisamente en la luz de las experiencias del “arte conceptual” de la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta (Crispolti, 1986, p.19).



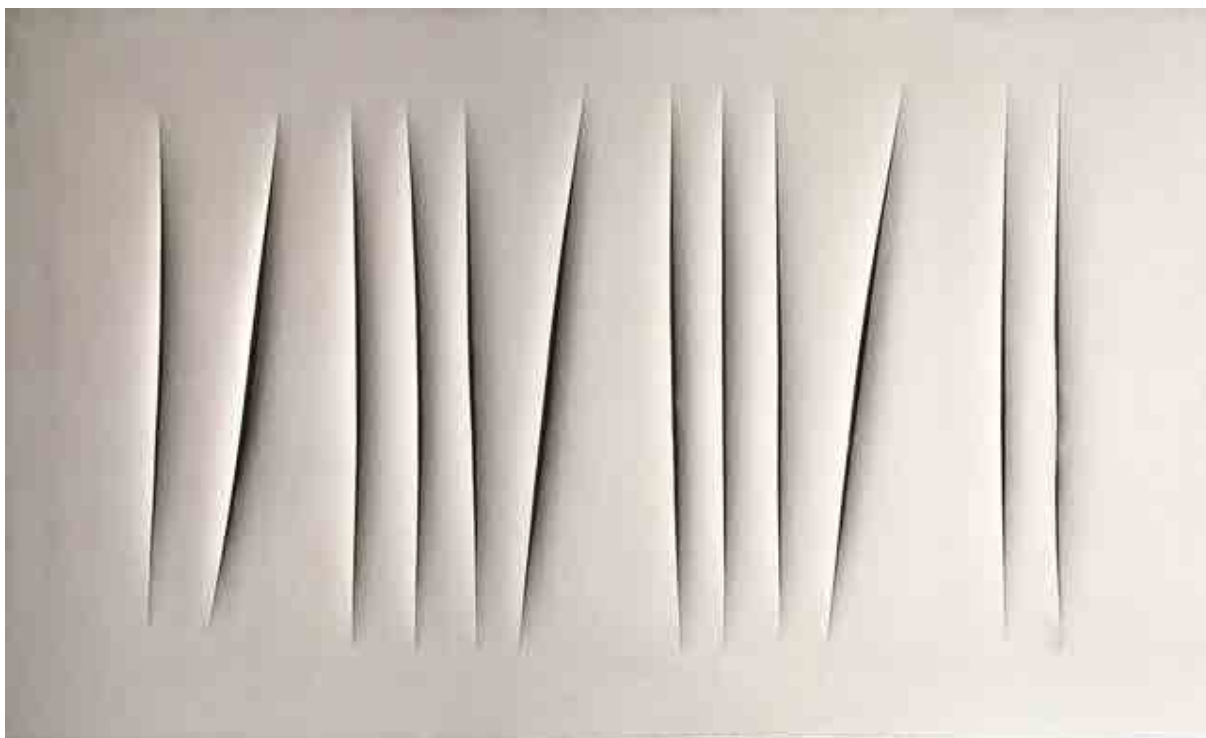


Figura 4. Lucio Fontana, Concetto spaziale. Attese (Esperas), 1968.

Es aquí donde la estrecha colaboración, en algunos casos incluso la fusión, entre la investigación artística y la arquitectónica, hacia el tratamiento de los espacios -como ya se vivió en algunas experiencias precursoras de las vanguardias artísticas del siglo XX, de las que sin duda el obra de Fontana y de Baldessari es deudora (desde el futurismo al constructivismo soviético - pienso sobre todo en El Lisitskij - obviamente pasando por la Bauhaus) - se afirma con resultados absolutamente innovadores, justificando claramente la importancia del testimonio de Lucio Fontana en el tema de las relaciones arte-arquitectura, en la citada conferencia *De Divina Proportione* en la Trienal de Milán en 1951, donde incluso alude a una posible superación de la distinción entre estas disciplinas dentro de un *arte espacial*.

*Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, espacio, integrando un ideal y una unidad material -afirmó Fontana en esa ocasión (citado en Valenti, 2009, pp.25-6)- El color, el elemento del espacio, el sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y el espacio. Son las formas fundamentales del nuevo arte que contiene las cuatro dimensiones de la existencia ... la arquitectura es volumen, base, altura, profundidad, contenida en el espacio, la cuarta dimensión ideal de la arquitectura es el arte [...] arte espacial, por ahora , neón, luz de Wood, televisión, la cuarta dimensión ideal de la arquitectura.*

Y en 1952, en un artículo titulado *¿Por qué soy espacial?*,<sup>16</sup> se aventuró a declarar: “Los artistas esperan que la resolución de la arquitectura provocada por el hormigón se combine con la función artística espacial del artista contemporáneo. La fusión de artistas y arquitectos en el problema de la arquitectura del espacio, la arquitectura de la luz, conducirá al Partenón del arte contemporáneo, la arquitectura espacial”.

Posteriormente, en 1963,<sup>17</sup> reiteró, subrayando el valor de frontera de su investigación:

*En el futuro ya no habrá arte como se concibe hoy. No sé ... los colores y las formas se proyectarán en el cielo ... y al igual que en la pintura también podemos decir de la escultura y la arquitectura ... no, el arte, como se piensa hoy, se acabará ... .habrá otra cosa. Hago estos cortes y estos agujeros y esas son estas expectativas y estos conceptos ... en comparación con la era espacial, soy el hombre que deja la marca en la arena. Hice estos agujeros. Pero que son la profesión de arte incógnito, están esperando que suceda algo.*

16 Fontana L., *Perché sono spaziale*, 1952, en: Crispolti, 2006, p.943.

17 Ver ROSSI B. (1963), *Diálogo con Lucio Fontana, l'astronauta dell'arte*, en: “Settimo giorno”, p.50.

Así es: los huecos y cortes de la pintura de Fontana, como los entornos espaciales colocados en paralelo, abren el escenario de la investigación hacia una nueva dimensión del espacio que no solo considera las reacciones perceptivas y psíquicas del usuario, sino que lo escucha, también considerando los descubrimientos científicos sobre el cosmos y, por lo tanto, se asoma al infinito.

“Mis agujeros - declara Fontana en 1963<sup>18</sup> - también podrían ser barrocos, en el sentido vital de ruptura, y no agujeros casuales, destructivos o informales, son un indicio de la Nada, del Vacío”.

Y nuevamente, en 1969, declara:

*Más allá de la perspectiva [...] el descubrimiento del cosmos es una nueva dimensión, es el infinito, entonces perforo este lienzo, que fue la base de todas las artes y creé una dimensión infinita [...] la idea es solo que ahí, es una nueva dimensión correspondiente al cosmos [...] El agujero era, de hecho, para crear ese vacío detrás [...]. El descubrimiento del cosmos por parte de Einstein es la dimensión del infinito, sin fin. Entonces, aquí está: primero, segundo y tercer piso [...] para ir más lejos, ¿qué debo hacer? [...] Hago un agujero, por ahí pasa el infinito, pasa la luz, no hace falta pintar.<sup>19</sup>*

Pero los “agujeros” en el lienzo en busca de un espacio “más allá” todavía no le bastan. En la década de 1960 se convirtieron en “cortes”, anunciando las “esperas” de llegar aún más a lo desconocido.

*Las esperas -explica Fontana-<sup>20</sup> son cortes, signos simbólicos con una expresión imperativa aunque narrativa. La espera corresponde ciertamente a la lectura constante que mucha crítica ha dado del gesto, pero sobre todo une y opone al agujero un paso del tiempo en la historia enigmática, que no significaba el agujero más temporal y rítmico. [...] Mis cortes son ante todo una expresión filosófica, un acto de fe en el infinito, una afirmación de espiritualidad. El nuevo ciclo de cortes, también llamado esperas, acentúa el significado de pausa, es una especie de acto de puesta a cero y construcción al mismo tiempo [...] Cuando me siento frente a uno de mis cortes [...] Me siento como un hombre liberado de la esclavitud de la materia, un hombre que pertenece a la inmensidad del presente y del futuro.*

La búsqueda de estos destellos hacia el espacio cósmico y el infinito, realizada por Fontana sobre y dentro del lienzo con los “conceptos espaciales”, es el equivalente, por así decirlo “abstracto”, de la investigación realizada por el propio Fontana en los mismos años en el concreto del espacio arquitectónico en sus “ambientes espaciales”, a través de la experimentación de los “materiales inmatrimales” de la luz y el sonido, y que ciertamente tiene mucho en común con la innovación análoga en el campo arquitectónico perseguida por Baldessari, también con la ayuda de herramientas de tecnología e ingeniería.

Esta investigación de “arte ambiental” encontró el primer experimento de Fontana en la Galleria del Naviglio de Carlo Cardazzo en 1949 con la instalación del *Entorno espacial en luz negra*: para la ocasión, la galería estaba cerrada y completamente oscurecida a través de una cortina negra y en el interior se suspendió una escultura de papel maché pintada en colores brillantes y fluorescentes que fueron iluminados por seis lámparas de luz ultravioleta (lámparas de Wood).

*El ambiente espacial -explicó el autor-<sup>21</sup> fue el primer intento de liberarse de una forma plástica estática, el ambiente era completamente negro, con la luz negra de Wood, entrabas encontrándote completamente aislado de ti mismo, cada espectador reaccionaba con su estado de ánimo del momento, precisamente, no influyó al hombre con los objetos y las formas, los puso como bienes en venta, el hombre estaba consigo mismo, con su conciencia, con su ignorancia, con su materia.*

Por tanto, todavía quedaba la huella material de una obra escultórica, pero la eficacia de la obra se confiaba a la experiencia perceptiva del usuario en la habitación oscura.

Sin embargo, fue con la intervención deseada por Baldessari sobre la escalera del Palazzo della Triennale en 1951, como Fontana encontró literalmente un destello brillante al dibujar con neón el arabesco de luz que colabora con los igualmente ingeniosos movimientos curvos arquitectónicos, unas alas diseñadas por el propio Baldessari, para animar los austeros espacios monumentales de Muzio. El visitante que entra en el edificio y sube las escaleras está involucrado física y emocionalmente en la dinámica cambiante del espacio “ambulatorio” de Baldessari y por los juegos y reflejos de luz de las lámparas de neón de Fontana.

18 Cit. en Tomassoni I. (1963), *Per una ipotesi barocca*, Edizioni dell'ateneo, Roma, p. 53.

19 Véase Entrevista a Lucio Fontana de Carla Lonzi, *Autoritratto*, Laterza, Bari 1969, p. 169.

20 Cfr. Entrevista de Grazia Livi a Lucio Fontana, en “Vanità”, VI, n. 13, 1962, págs. 53 y sigs.

21 Carta de Fontana a Crispolti, 16 de marzo de 1961, cit. en: Crispolti, 2006, p. 66.

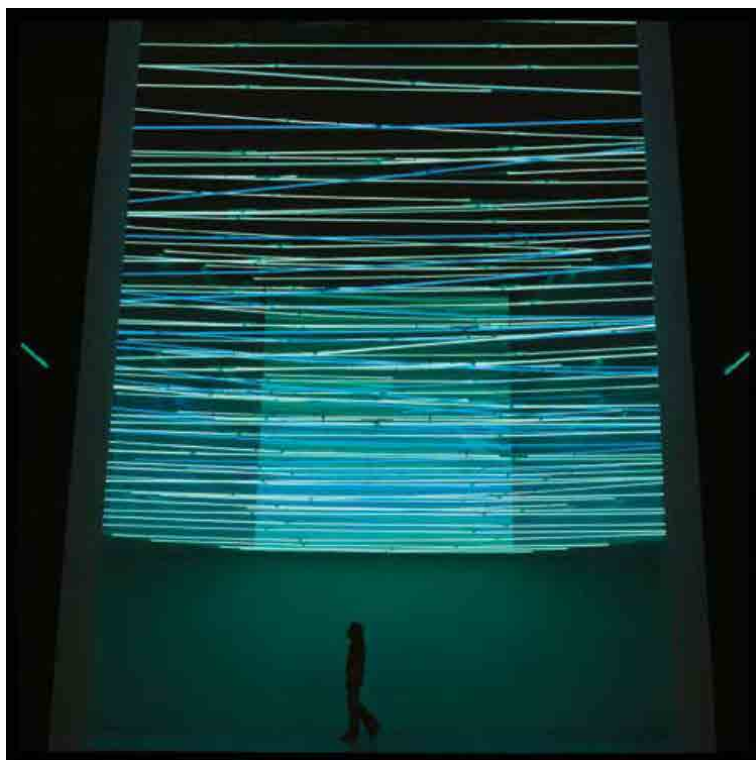


Figura 5. Lucio Fontana, *Fonti di energia*. Instalacion en el Pabellon de Italia '61, Turin.

No es casualidad que la figura dibujada en el aire sea una figura extremadamente cinética, como para recordar el “atornillado en el espacio” de las formas constructivistas; la figura -comenta Crispolti (1986.p.17) - es “la del vórtice, como una especie de origen del espacio mismo [...] como emblema icónico de la energía íntima de la materia. La madeja de neón en la escalera de la IX Trienal de Milán, en 1951, nació de estas premisas (disposición espacial de una antorcha que sigue movimientos giratorios bastante concéntricos) ». El “cielo” superpuesto pintado en “azul Giotto” realzaba aún más, en contraste, los efectos cromáticos y luminosos.

A partir de aquí, el camino del espacialismo ambiental fontaniano ya está bien establecido. Los techos perforados o “cortados” que Fontana propone para los pabellones diseñados por Baldessari en la Feria de Milán continúan la experimentación, con la habitual mediación entre pintura, escultura y arquitectura, ambos en 1953 en la sala de cine del Pabellón Sidercomit los potentes segmentos de luz que lo fragmentan, tanto en 1953-54 para el del Pabellón Breda (con el panel Plástico Luminoso perforado) como nuevamente en 1959-60 para la Tribuna Presidencial y en los mismos años el “cubo de luz” creado con la colaboración de el arquitecto Amoroso para el cine Duse de Pesaro; luego se repiten con el mismo espíritu también en edificios residenciales, como es el caso del techo de la casa Melandri en 1960 o del condominio Milano en Rovereto en 1960-61; hasta culminar en la reluciente textura tejida del techo luminoso con neón multicolor realizado en Turín para el Pabellón de las Fuentes de Energía en Italia '61.<sup>22</sup>

22 Guido Ballo comentó esta última intensa intervención de la siguiente manera: “El espacio se expande según las luces de colores, cambia en cuanto el visitante, siempre involucrado en la forma abierta, se mueve y cambia los puntos de vista” (cit. en : Pugliese, Ferriani, Todoli, p. 31). Sobre estas instalaciones, Enrico Crispolti escribió (en el catálogo: *Fontana. Cubo di luce*, Galleria Ugolini, Roma 1991): “Si el arabesco de neón en la escalera de la Trienal de 1951 equivaliera a la traza gráfica luminosa de un gesto puro y libre de percepción espacial, en términos lingüísticos informales [...] y si el techo del Pabellón Sidercomit en la Feria de Milán en 1953 resultó en una sucesión de múltiples segmentos cortos de letreros luminosos, y el techo del Pabellón Breda al año siguiente, en el mismo lugar y siempre para la instalación de Baldessari, albergaba una maraña de signos luminosos que también es cromáticamente relevante para un evento subyacente de acentuación material, más que nunca de un lenguaje informal, el “cubo de luz” en cambio introdujo un signo y sistema estructural de elementos rectilíneos. a lo largo de la trayectoria [...] En este sentido, conectando estrechamente con el gran juego de las proyecciones rectilíneas dispuestas diversamente sobre todo en direcciones de agonal que constituye la profundidad penetrable del techo de luz [...] de la *Sala* en *Italia '61*” - cit. en Valenti, 2009, p. 106.

Por otro lado, los “entornos espaciales” reales, pensados como salas experimentales de fuerte impacto perceptivo, imaginados por primera vez en la Galería Naviglio en 1949, continúan con las dos intervenciones propuestas en 1964 para la exposición “Utopie” en la Triennale de Milán. Esta vez en colaboración con Nanda Vigo, una diseñadora muy influenciada por las experiencias de la Gestalt y del arte óptico, que acentúan las sensaciones ilusionistas y la desorientación óptica y espacial en la experiencia inmersiva que ofrece al visitante.

La instalación creada en el Walker Art Center de Minneapolis en 1966, las del Stedelijk Museum de Amsterdam en 1967 y la de Documenta 4 en Kassel en 1968 también trabajan en este hilo lógico, atento a los efectos multisensoriales, que consagran definitivamente su figura artística, precursora de muchas experiencias posteriores, desde las de Dan Flavin hasta las de Bruce Nauman, por nombrar solo algunas del contexto estadounidense.

Además, no debemos olvidar la gran cantidad de seguidores de Fontana entre importantes artistas italianos como Piero Manzoni, Enrico Castellani, Gianni Colombo y muchos otros.

Gianni Colombo, en particular, con su *Espacio Elastico*, premio en la Bienal de Venecia de 1968, “define el nuevo espacio de la manera más positiva, cuando declara visualmente que la presencia del observador modifica el espacio en sí: un sistema de alambres, bandas elásticas que delimitan el espacio interno, inicialmente destinadas a formar cubos perfectos, se deforman hasta que la percepción de ese espacio “newtoniano” al que estábamos acostumbrados es inestable, y para brindarnos una nueva visión precaria, modificada por la misma presencia del espectador, según las definiciones más recientes que unen espacio y tiempo en un sistema interconectado que se define a sí mismo como campo” (Meneguzzo, 2013, p.22).

## Referencias

- Comel, A. (1974). *Artisti trentini “in erba” a Rovereto, in memoria del prof. Luigi Comel*. Udine: Arti grafiche friulane.
- Crispolti, E. (1986). *Fontana. Catalogo generale*. Milano: Electa.
- ID. (2006a). *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*. Milano: Skira.
- ID. (2006b). "L'originalità di un protagonista anticipatore", en: Barbero, L.M. (ed.) (2006). *Lucio Fontana. Venezia/New York*. Venezia: Peggy Guggenheim Collection.
- De Sanna, J. (1993). *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*. Milano: Mursia.
- Dorfles, G. (1984). *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*. Bari: Dedalo.
- Fagone, V. (1982). *Baldessari. Progetti e scenografie*. Milano: Electa.
- Meneguzzo, M. (2013). "Il cielo in una stanza", en: Meneguzzo, M. (ed.) (2013). *Artisti nello spazio. Catalogo della mostra*, Milano: Silvana.
- Mosca Baldessari, Z. (1985). "Luciano Baldessari e l'architettura eclettica", in: AA.VV. (1985). *Luciano Baldessari. Catalogo de la exposicion, Mart Rovereto*, Milano: Mondadori.
- Pugliese, M.; Ferriani, B.; Todoli, V. (ed.) (2018). *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*. Brochure-catalogo de la exposicion, Hangar-Bicocca.
- Savorra, M. (2008). *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*. Milano: Electa,.
- Valenti, P. (2009). *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1946-1968*. Genova: De Ferrari.

# Spacing Complexity :: Art installations

## Keywords

Complexity, Art-science-technology, Artistic installation, Data visualization, Climate change

## Abstract

In recent decades, today's society has changed from a hierarchical knowledge model, based on a tree structure, to one based on rhizomatic principles. This new pattern introduces the problem of Complex Thinking as a key to organize and manage the large amount of information to which we are exposed. But, how can we visualize this complexity? The network can be considered a structural model that allows finding organizational patterns that explain the meaningful connections that come with the enormous amount of information we produce and manage today.

Cartography, as a vehicle to visualize the grammar of networks and data, and human spatiality, as an engine of knowledge; constitute the epicenter of the artistic installations that we will present and that research the complexity of the contemporary landscape. A methodological zoom that raises questions about how we interact with the city in the 21st century, where physical limits are no longer capable of explaining its decentralized, non-linear, dynamic, relational, interconnected and fluctuating nature; and where our experiences overlap in multiple strata, interwoven like a rhizome, which allow us to watch the enormous complexity to which we are exposed in contemporary living.

# Espaciando la Complejidad :: Instalaciones artísticas

## Esther Pizarro

Artista visual, investigadora y Catedrática en la Universidad Europea de Madrid

### Palabras clave

Complejidad, Arte-ciencia-tecnología, Instalación artística, Visualización de datos, Cambio climático

### Resumen

En las últimas décadas, la sociedad actual ha pasado de un modelo de conocimiento jerárquico, basado en una estructura arbórea, a otro fundamentado en principios rizomáticos. Este nuevo patrón introduce la problemática del Pensamiento Complejo como clave para poder organizar y gestionar la gran cantidad de información a la que estamos expuestos. Pero, ¿cómo visualizar esta complejidad? La network o red puede considerarse un modelo estructural que permite encontrar patrones organizativos que expliquen las conexiones significativas que conlleva la enorme cantidad de información que producimos y administramos en la actualidad.

La cartografía, como vehículo para visualizar la gramática de redes y datos, y la espacialidad humana, como motor de conocimiento; constituyen el epicentro de las instalaciones artísticas que presentaremos y que investigan la complejidad del paisaje contemporáneo. Un zoom metodológico que plantea interrogantes sobre cómo nos relacionamos en la ciudad del siglo XXI, donde los límites físicos ya no son capaces de explicar su carácter descentralizado, no lineal, dinámico, relacional, interconectado y fluctuante; y donde nuestras vivencias se superponen en múltiples estratos, entretejidos a modo de rizoma, que permiten atisbar la enorme complejidad a la que estamos expuestos en el habitar contemporáneo.

## DEFINIENDO EL MARCO CONCEPTUAL

El término “espaciar” alude a separar, a dejar un espacio, sitio o lugar sin ocupar entre dos o más cosas. También hace referencia a aumentar el intervalo de tiempo que transcurre entre una acción y el principio de la siguiente.

En el transcurso de esta comunicación, trataré de identificar, argumentar y visibilizar; “espaciando”, los pilares que han guiado mi práctica artística en las últimas dos décadas. Para ello separaré conceptos, distanciaré bloques de trabajo y distinguiré entre la investigación en el estudio (obra personal) y la especificidad del proyecto (instalación artística).

### De un modelo jerárquico a un modelo en red

*En las últimas décadas, debido a la enorme explosión de datos producida por la democratización de la Word Wide Web, se ha operado un giro en la manera de pensar la sociedad actual, que nos ha trasladado de una estructura centrada en una jerarquía arbórea a otra basada en principios rizomáticos (Pizarro, 2017, p. 85).*

Un modelo arbóreo o jerárquico implica que, tanto la organización como las diferentes taxonomías y clasificaciones empleadas, se articule en base a elementos de mayor nivel y a elementos subordinados. En esta jerarquía, aquellas estructuras que se encuentran en un orden superior poseen mayor poder y control. El pensamiento clásico se ha basado tradicionalmente en un modelo marcado por el símbolo del árbol: centralización, inmutabilidad y jerarquía son algunos de los rasgos que han definido la sociedad capitalista, que se fundamentaba en una estructura rígidamente marcada.

En oposición, un modelo rizomático carece de centro y cualquier elemento puede incidir en la generación de otros elementos de la estructura, sin importar la posición recíproca. La noción de rizoma se basa en la estructura de algunas plantas cuyos brotes pueden llegar a ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse, para llegar a transformarse en un bulbo o tubérculo. Este símil nos permite abstraer este orden relacional a un sistema cognoscitivo donde ya no hay puntos centrales, procesos estrictos o jerarquías predeterminadas. Esta cualidad ha generado un interés especial en filosofía, sociología, semiótica, arte y comunicación contemporáneas.

Guilles Deleuze y Félix Guattari, en 1972, proponen un concepto revolucionario que ha supuesto una enorme influencia en distintos ámbitos del saber, el rizoma.<sup>1</sup> El modelo rizomático permite explicar sistemas complejos y narrativas no lineales. En la actualidad comprender el mundo que nos rodea, desde el modo en cómo están organizadas nuestras ciudades hasta la descodificación de nuestro cerebro, implica el entendimiento de la enorme complejidad que nos rodea. La compleja conectividad de nuestros tiempos requiere de nuevas herramientas de análisis y de exploración en respuesta a la demanda de una nueva forma de pensamiento, que ha mutado de una estructura arbórea a otra en red, utilizando el rizoma como puente.

### Algunas nociones sobre el Pensamiento Complejo

Si hablamos de un mundo complejo, debemos preguntarnos qué es la complejidad. Edgard Morin, considerado como el padre del Pensamiento Complejo, nos responde con estas palabras:

*A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple..... Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre.... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo (Morin, 2011, p.32).*

<sup>1</sup> Para una mayor profundización en la temática del “Rizoma” véase, Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, p. 17-18. Estos autores nos hablan del principio de cartografía y de calcomanía. Mientras que el calco es descriptivo, el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones y siempre tiene múltiples entradas. Es necesario volver a colocar siempre el calco sobre el mapa para comenzar una lectura rizomática.



Para este autor, los conceptos no se definen por sus fronteras sino a partir de su núcleo. Los límites implican borrosidad, superposición. La mayor dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado, las infinitas inter-retroacciones, la bruma, la incertidumbre, la contradicción. Para Morin lo simple no radica en el fundamento de todas las cosas, sino que se nos presenta como un pasaje, un momento entre dos complejidades, la complejidad micro-física y la complejidad macro-cosmo-física.

*La brecha microfísica reveló la interdependencia de sujeto y objeto, la inserción del azar en el conocimiento, la deificación de la noción de materia, la irrupción de la contradicción lógica en la descripción empírica; la brecha macrofísica unía en una misma entidad los conceptos hasta entonces absolutamente heterogéneos de espacio y tiempo y destruía todos nuestros conceptos desde el momento en que eran llevados más allá de la velocidad de la luz (Morin, 2011, p.40).*

La espacialidad, entendida desde la escala del átomo a la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes. La teoría sistémica se encuentra en la cuna de la complejidad. Ludwig Von Bertalanffy, en su reflexión sobre la Biología (Von Bertalanffy, 1976), definía la virtud sistémica como la importancia de haber centrado la mirada no en una unidad elemental discreta, sino en una unidad compleja, un todo que no se puede reducir a la suma de sus partes constitutivas.

Morin introduce el término de *neguentropía* como el desarrollo de la organización de la complejidad dentro del sistema. Para él, el conocimiento opera mediante una selección de datos significativos y un rechazo de los que no aportan nada. A partir de esta primera acción, separa, es decir, distingue o desarticula y une por asociación e identificación. Posteriormente, jerarquiza entre lo principal y lo secundario para ser capaz de centralizar en función de un núcleo de nociones maestras. Estas operaciones, que utilizan la lógica, son los principios de organización del pensamiento o paradigmas que gobiernan nuestra visión del mundo sin que tengamos conciencia de ello. Para explicar las diferentes etapas que se suceden en la complejidad, Morin se sirve del símil de la tela contemporánea, que perfectamente podríamos extrapolar a la lectura de la ciudad actual. En ella, nos dice, se da una confluencia de fibra de seda, de algodón, de lana, de lino, de poliéster; también encontramos multitud de colores que generan texturas diversas. Según este punto de partida distingue tres etapas que se articularían de la siguiente forma:

*Primera etapa de la complejidad: tenemos conocimientos simples que no ayudan a conocer las propiedades del conjunto. Un todo es más que la suma de las partes que lo constituyen.*

*Segunda etapa de la complejidad: el hecho de que hay una tela, hace que las cualidades de tal o cual tipo de fibra no puedan explicarse plenamente en su totalidad. El todo es, entonces, menos que la suma de las partes.*

*Tercera etapa: En esta tela, como en toda organización, las fibras no están dispuestas al azar. Están organizadas en función de un canvas, de una unidad sintética en la que cada parte contribuye al conjunto. El todo es más y, al mismo tiempo, menos que la suma de las partes (Morin, 2011, p. 122).*

## Visualizando la complejidad

La ciudad y la espacialidad humana contemporánea ya no se compone de la suma de sus diferentes partes, estratos o capas, sino que se articula en base a relaciones, interacciones, fluctuaciones, desorden y dinamismo; características todas ellas del Pensamiento Complejo.

Manuel Lima en su interesante ensayo, *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*, investiga la encrucijada contemporánea a la que nos encontramos expuestos en la que nuestra habilidad para generar información excede con creces nuestra capacidad para entenderla y organizarla. Encontrar patrones coherentes que expliquen las conexiones significativas que conlleva la cantidad ingente de datos que producimos y gestionamos, es el gran reto del siglo XXI (Lima, 2013).

Trataremos de establecer un recorrido lineal, aunque rizomático y discontinuo, de las diferentes etapas que inciden e investigan, mediante la práctica artística, en cuestiones relacionadas con la espacialidad humana; que se sirven del lenguaje cartográfico como hilo conductor; y que tratan de visualizar emergencias sociales, climáticas y medioambientales asociadas al habitar contemporáneo. Es en este punto de inflexión, en este lugar fronterizo, de límites borrosos y a la vez porosos, donde se ubican los proyectos e instalaciones artísticas que a continuación presentaremos.



**Figura 1.** "Percepción Humana"; papel hecho a mano, cera, aluminio; 97 x 97 x 10 cm. Fuente: © Esther Pizarro.

**Figura 2.** "Quartiere I-VIII"; plomo, madera, cera; dimensiones variables. Fuente: © Esther Pizarro.

## CARTOGRAFIANDO LA ESPACIALIDAD HUMANA

*Estamos comenzando a tomar conciencia de nosotros mismos en tanto seres intrínsecamente espaciales, continuamente comprometidos en la actividad colectiva de producir espacios y lugares, territorios y regiones, ambientes y hábitats, quizás como nunca antes había sucedido. Dicho proceso de producción de espacialidad o de 'creación de geografías' comienza con el cuerpo, con la construcción y performance del ser, del sujeto humano como una entidad particularmente espacial, implicada en una relación compleja con su entorno (Soja, 2008, p. 34).*

La producción de espacios y la relación en la que el ser humano percibe, comprende y se relaciona con su entorno más inmediato, la ciudad, ha sido una obsesión desde mi obra inicial. Si retomamos a las primeras experiencias artísticas, quisiera destacar tres proyectos desarrollados y ubicados en las ciudades de Los Angeles, Roma y París, donde comienzo a explorar tridimensionalmente cuestiones relacionadas con la espacialidad, la ciudad y la cartografía; conceptos que serán posteriormente recurrentes en mi trabajo. Memorias autobiográficas que posicionan mis percepciones y recuerdos de estas tres urbes en forma de diario visual.

### MAPA-HUELLA-MÓDULO // "Percepciones de L.A., Topografía y Memoria", 1998.

Todavía recuerdo la primera vez que llegué a L. A., el avión estuvo sobrevolando durante algo más de veinte minutos la ciudad. "Esta ciudad es interminable", pensé. Una perfecta retícula se extendía infinitamente de Norte a Sur y de Este a Oeste, todo lo que mi vista podía alcanzar, configurando su tejido urbano. Un tejido indiferenciado, idéntico y homogéneo; rodeado de una maraña de autopistas y carreteras. Dos años duró la experiencia de una ciudad que me fascinó por su capacidad de constituirse como no-ciudad. Los trabajos aquí presentados (Fig. 1) se asientan en la concepción del cuerpo como instrumento que experimenta el espacio mediante la percepción (siguiendo el pensamiento de Merleau-Ponty); huellas solidificadas en aluminio y papel, un gesto que recoge mi recorrido en la ciudad. La dialéctica de opuestos es otro rasgo presente en estas piezas que enfrentan al espectador a una percepción de la ciudad a la que no está acostumbrado, el espacio negativo, esto es, la no-ciudad; la huella como presencia del cuerpo ausente.



**Figura 3.** "Arrondissements I-XX"; plomo, madera, cera; 510 x 420 x 125 (h) cm. Fuente: © Esther Pizarro.

**Figura 4.** "Cuerpos Expandidos"; hierro, fieltro, sanguina; 1250 x 650 x 725 cm. Museo Barjola. Fuente: © Esther Pizarro.

### **RUINA-TIEMPO-HISTORIA // "Construir Ciudades", 2000**

"Construir Ciudades" (Fig. 2), se propone como una cartografía de una experiencia, de un viaje y, en definitiva, de un recuerdo. Una experiencia de habitar la ciudad de Roma; el viaje de descubrir otra cultura, otras personas, otros lugares; y el recuerdo de plasmar tridimensionalmente las experiencias vividas y las memorias de un aquí y un ahora. Roma se dibujaba como una acumulación de capas, de estratos, de tiempos, de lugares y de historia; en definitiva, era una arqueología de la superposición, una discontinuidad en el tiempo. Acumulación de ruinas, reiteración de órdenes, diferencia de tiempos, desconexión espacial son algunos de los rasgos con los que definiría mi trabajo en Roma. Imaginé un sistema de *quartiers* (barrios), receptáculos de experiencias, habitáculos del recuerdo que reflejaran esos vacíos laberínticos y orgánicos de la zona medieval por los que había transitado. Utilicé una piel de cera para el interior de mis contenedores, como la ciudad que se pliega sobre sí misma para volverse más íntima, más humana y más accesible. Una epidermis arqueológica que repitiéndose continuamente describe en sus variaciones el *tessuto romano*.

### **ARQUITECTURA-HABITAR-DISTORSIÓN // "Topo+grafías", 2002**

Las ciudades se habitan y, como consecuencia, se construyen. Esa construcción se realiza primero en nuestra mente, mediante bosquejos de experiencias vividas y lugares habitados y, luego, se plasma tridimensionalmente en la construcción de obras, bocetos, libros de artista, etc... Dislocaciones geométricas, distorsiones en el paralelismo, acoplamientos incompletos de formas, son algunos de los principios que definen el trabajo realizado sobre la ciudad de París. "Topo+grafías"(Fig. 3), consiste en un conjunto escultórico compuesto por veinte piezas tridimensionales que, unidas entre sí, componen el plano de París. Interiormente, cada pieza va creciendo en altura según el movimiento centrífugo de su morfología real y geográfica, adoptando la totalidad de las esculturas forma de embudo, decreciente hacia su centro. Cada obra corresponde a un distrito o *arrondissement* y adquiere forma de mansarda o tejado invertido.

### **CUERPO-TOPOGRAFÍA-LÍMITE // "Cuerpos expandidos", 2005**

De memoria, y también de silencios, están construidas las ciudades. De esta forma, Italo Calvino señaló que las ciudades no explican su pasado, sino que lo contienen, de manera que sus calles, sus avenidas, sus límites y sus obstáculos son para la urbe como las líneas de la mano para el hombre. El cuerpo es entendido en este trabajo como topografía imaginada, como mapa y como paisaje. La ciudad, en su avance, come terreno al paisaje, y su metáfora más evidente es la de carreteras y





**Figura 5.** "Celda dual"; hierro, fieltro; 160 x 160 x 180 (h) cm. Fuente: © Esther Pizarro.

**Figura 6.** "Cuna, Mod. Aglomeración"; madera, metacrilato, leds; 124 x 66 x 84 (h) cm. Fuente: © Esther Pizarro.

autopistas que rasgan el territorio para hacer habitable el espacio, pagando el precio de abrir heridas en la Tierra con su avance. Unas heridas que se metamorfosean en cremalleras, instrumento que se abre y se cierra; y, por tanto, que ofrece y esconde; que muestra, pero que evidencia y que también oculta. La mayor "herida" de la muestra es la gran cremallera que atraviesa el suelo y que trepa hasta una de las paredes de la Capilla del Museo Barjola, donde intuimos lo que parecen ser las formas de dos cuerpos que generan una cartografía de curvas de nivel (Fig. 4).

### **PERIFERIA-REDES-DEPÓSITOS // "Redes de contención", 2007**

En esta serie de obras (Fig. 5) la mirada se aparta de la ciudad y se detiene ahora en sus márgenes, en sus límites, en lo que aún no ha conquistado el furor de la construcción. Es una periferia que en ningún caso es lugar pasivo, más bien al contrario, es donde convergen las grandes vías de comunicación que rodean las ciudades, rondas de circunvalación que se entrecruzan formando complejos nudos. En el equilibrio inestable de las ciudades, estas vibrantes marañas de autopistas son, en su rotunda e imponente presencia, certezas incuestionables. La mirada se detiene en los elementos arquitectónicos que han caído en desuso, como depósitos o grandes tubos de extracción. Hay un interés por rescatar estas arquitecturas industriales, estos contenedores en desaparición.

### **TRANSICIÓN-ALTERACIÓN-ARQUETIPOS // "Prótesis domésticas", 2012**

Los trabajos que forman parte de la serie "Prótesis Domésticas" (Fig. 6) plantean una investigación sobre el trinomio de lo urbano-lo protésico-lo doméstico. No se trata ya de contraponer el clásico espacio público (ciudad) al espacio privado (casa), sino de hacerlos cohabitar en un sistema protésico estructurado, atento a la definición de espacios de transición, de zonas mestizas, de uniones ambiguas, de miembros amputados o agenésicos; potenciando esa experiencia plural, combinatoria y múltiple que posee el hombre contemporáneo. Los artefactos generados exploran arquetipos domésticos propios de la casa, del hogar, del habitar colectivo. El objeto como tal es alterado por una prótesis escultórica que reemplaza una deformación existente y modifica su estado natural introduciendo la organicidad de la ciudad; entendida ésta como un cuerpo que crece, se deforma, se aplasta, se amputa, se pliega y se fractaliza sobre sí mismo.



**Figura 7.** “Piel de Luz”; cera, metacrilato, plomo, aluminio, leds; 1450 x 850 x 120 (h) cm. Shanghai World Expo Exhibition. Fuente: © Esther Pizarro.

**Figura 8.** “Mapas de movilidad. Patronando Madrid”; aluminio, goma elástica; 600 x 400 x 150 (h) cm. Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART). Fuente: © Esther Pizarro.

## ESPACIANDO LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA

Frente a la obra personal, la instalación termina de construirse en el espacio que la acoge. Dado su potencial de especificidad, implica un control del espacio y de la escala; así como, una capacidad para adaptar imprevistos durante la complejidad del montaje. Supera el carácter objetual de la escultura, expandiendo su límite e implicando un espectador activo.

Los últimos proyectos realizados exploran la complejidad de la sociedad contemporánea: movilidad, conexión entre ciudades (físicas y digitales), sistemas urbanos policéntricos, visualización de datos, cambio climático y emergencias medioambientales; son algunos de los temas tratados.

### TEJIDO-LUZ-CUERPO // “Piel de luz”, 2010

Como una enorme manta, el tejido urbano de la ciudad de Bilbao se extiende a lo largo del espacio expositivo del pabellón de Bilbao para la *Shanghai World Expo Exhibition 2010* (Fig. 7), recreando la rica topografía de la ciudad, como si albergara un cuerpo latente en su interior. Los vacíos provocados por el entramado urbano, hilan la variada morfología de la ciudad, generando diversas texturas que quedan articuladas por el vacío central de la ría. Una compleja red de LEDs recorre todas las plataformas de plomo depositando un punto de luz en el interior de cada volumen de cera, como si una red neuronal conectara toda la ciudad convirtiéndola en un organismo aún más vivo. Todo el entramado de tubos de diferentes diámetros produce un ordenado y misterioso paisaje inferior, que nos hace recordar a un bosque donde los troncos se organizan en un incompresible, pero bello, orden interno.

### MAPA-RIZOMA-PATRÓN // “Mapas de movilidad. Patronando Madrid”, 2013

“Mapas de movilidad. Patronando Madrid” (Fig. 8), construye un gran mapa tridimensional en el que se cruzan rizomáticamente multitud de líneas que representan las geografías cotidianas de cien ciudadanos en sus recorridos habituales por la ciudad. Estableciendo un paralelismo entre el mundo textil y el cartográfico, el proyecto visibiliza los recorridos de ciudadanos anónimos para, a partir de sus comportamientos cotidianos, generar unos patrones de desplazamiento, un mapeado social y un mapa tridimensional de movilidad ciudadana. Se trata de una cartografía de derivas, un rizoma de flujos y una superposición de trazados de movimientos.



**Figura 9.** “Jardín Japonés :: Topografías del vacío”; elementos vegetales liofilizados y preservados, fibra de madera, metacrilato, leds, sal; 1200 x 3600 x 140 (h) cm. MataderoMadrid. Fuente: © Esther Pizarro.

La instalación se sustenta en las fichas de cada uno de los registros generados, donde un bordado de hilo rojo nos muestra la trayectoria diaria que ese individuo ha realizado. Una manera sistemática y precisa de evidenciar recorridos invisibles, que se desdibuja en la gran cartografía que parece volar instalada sobre nuestras cabezas.

### **VACÍO-JARDÍN-ESCALA // “Un jardín japonés: Topografías del vacío”, 2014-15**

La instalación escultórica que lleva por título “Un jardín japonés: Topografías del vacío” (Fig. 9), confronta los principios formales y conceptuales del jardín japonés con los del mundo de la cartografía y del mapa. Este particular jardín se levanta topográficamente sobre el trazado del mapa del archipiélago nipón donde, tomando como base su mapa geopolítico que divide el país en ocho regiones, se generan ocho contenedores escultóricos con una continuidad visual entre sí.

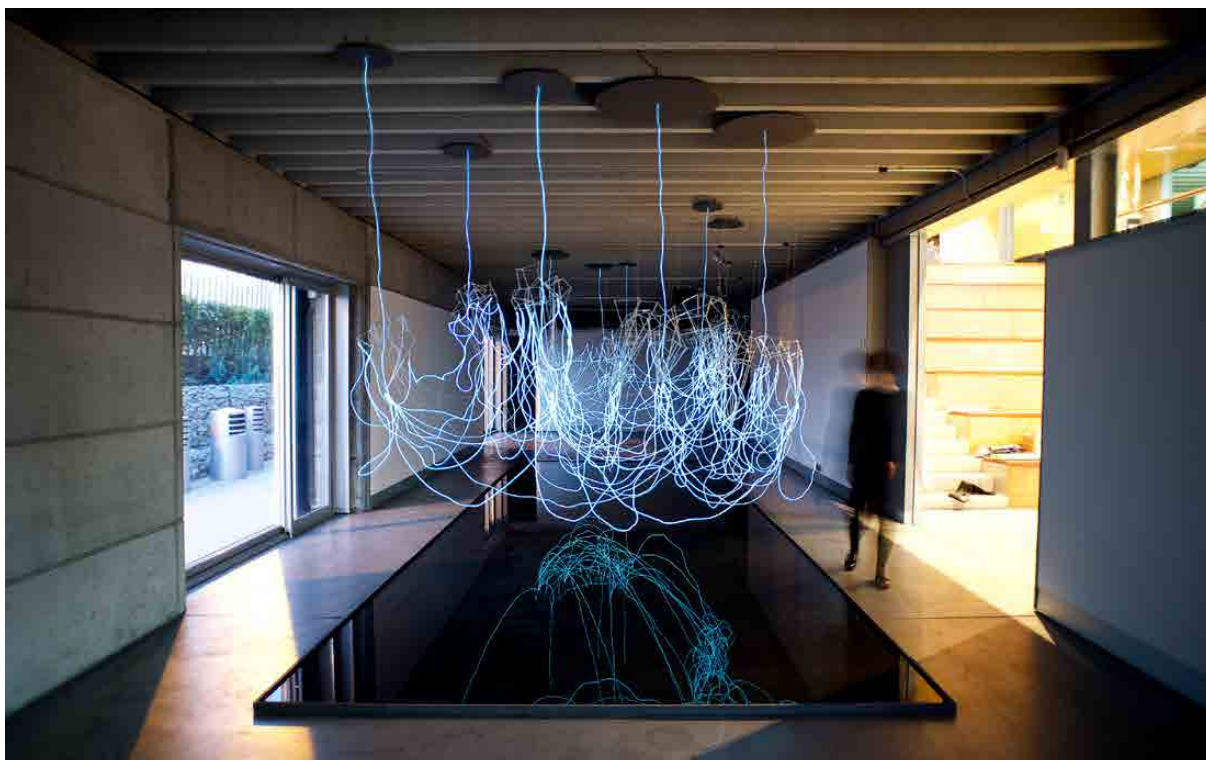
La capa vegetal, constituida por musgos y plantas preservadas y liofilizadas, se articula en base a la carta demográfica de la densidad de población de Japón. Un mar de sal se extiende sobre el suelo de la sala desdibujando el límite de los volúmenes escultóricos que actúan como acantilados. Los atractores luminosos localizados en la isla central del archipiélago nipón, hacen las veces de linternas, y recorren el ciclo de la naturaleza del día a la noche, hasta alcanzar la oscuridad total y volver a empezar.

Múltiples escalas confluyen en el proyecto: la territorial, la paisajística, la cartográfica, la urbana, la doméstica y la humana. Se trata de un jardín que agudiza todos los sentidos: la vista (a través de su intenso colorido), el tacto (mediante la textura de los materiales), el olfato (con el singular olor de las plantas), el gusto (gracias al inmenso mar de sal) y el oído (con la activación de registros sonoros procedentes del mar que evocan, como en el jardín seco o *karensasui*, la importancia del agua).

### **NODOS-CONEXIONES-RED // “Cloudscape”, 2016**

“Cloudscape” (Fig. 10), interpreta la ciudad como un sistema complejo, una red de nodos, enlaces y conexiones capaz de visualizar los múltiples estratos que encierra. Esta instalación multimedia y sonora contempla el paisaje como un organismo vivo, que palpita; un ente frágil y cristalino, conectado entre sí mediante líneas de luz que aparecen y desaparecen; potenciando así el carácter dinámico, y a la vez intangible, del territorio. Puntos, líneas y superficies que representan las ciudades, los ejes de conexión física y digital y los sistemas ambientales. Analizando la instalación de arriba abajo, nos encontramos un primer nivel que representa la huella del territorio en forma de discos circulares que describen las





**Figura 10.** “Cloudscape”; Varilla de borosilicato, cable electroluminiscente, fibra de madera, lámina de agua y sonido; 800 x 450 x 350 (h) cm. Fundación Metròpoli. Fuente: © Esther Pizarro.

isócronas de cada núcleo urbano. Suspendidos de estos círculos, unos nodos geométricos, cristalinos, apenas perceptibles en función del haz de luz que les ilumina, focalizan la función del área de influencia de cada ciudad en una lectura abstracta de la misma. De los vértices de los prismas piramidales surgen unos cables electroluminiscentes que se activan o desactivan, en función del audio de la instalación, mostrándonos el carácter dinámico y fluctuante de la urbe contemporánea. Estos cables representan los enlaces, las relaciones, entre las diferentes demarcaciones de nuestro paisaje-red. La gravedad permite que formen una maraña de arcos invertidos que cose los diez nodos de cristal. El conjunto se enmarca en una lámina de agua, en el plano horizontal del suelo, que nos devuelve la verdadera cartografía del territorio, ya que toda la composición se encuentra intencionadamente invertida en sentido especular.

### **DATOS-DIAGRAMA-TERRITORIO // “Datascape”, 2016.**

Por su parte, la instalación que lleva por título “Datascape” (Fig. 11) visualiza en forma de gráfico tridimensional los perfiles urbanos existentes en una ciudad, territorio o zona geográfica. Siete variables urbanas (población, tasa de crecimiento demográfico, educación, salud, turismo, industria y agricultura) definen un método aplicable a cualquier entorno urbano y escalable en cuanto a su acotación espacial, que se centra en la compleja visualización de datos que hace que cada ciudad posea un perfil único y diferenciado.

Esta instalación pone en valor estas variables en forma de paisaje de probetas, enfatizando así el carácter experimental y de laboratorio que todo territorio posee. El agua, principal actor en este escenario, se erige doblemente como protagonista de la instalación; por un lado, alude al recorrido del río, casi como un circuito eléctrico, como una conexión tubular continua. Su segunda referencia aparece de forma física, mediante la utilización de agua teñida de colores, para simbolizar en unas probetas cristalinas, a modo de gráfico de barras, los datos capaces de definir cada región y de hacerla única.

### **CONECTIVIDAD-DATOS-INFORMACIÓN // “Liquid mapping :: connected to..”, 2017**

“Liquid mapping :: connected to..” (Fig. 12), representa la cartografía de cómo está conectada la geografía española con el resto del planeta a través del cableado submarino. El 99% del tráfico de Internet circula a través de una red de cables, invisible a nuestros ojos, que teje el fondo marino de los océanos y que permite la trasmisión de datos en tiempo real. Como una red de arterias submarinas,





**Figura 11.** “Datascap”; Tubo y varilla de borosilicato, agua con colorantes, fibra de madera; 800 x 450 x 350 (h) cm. Fundación Metrópoli. Fuente: © Esther Pizarro.

este mapeado acuático, imperceptible a nuestra mirada, funciona como las grandes autopistas de información del siglo XXI.

Partiendo de los límites geográficos del territorio español, se ha realizado una investigación cuyo objetivo consiste en filtrar los datos que históricamente han hecho posible que nuestro país esté conectado con el resto del mundo desde la llegada de internet; estableciéndose una comparativa relacional entre nuestra geografía y el resto del globo, mediante un diagrama líquido y tridimensional.

El resultado es una gran instalación de tubos vidrio en cuyo interior circulan cables electroluminiscentes de colores (conforme al año de implantación). La luz fluctúa intermitentemente interactuando con un audio en forma de impulsos lumínicos (emisión de datos). El conjunto se conecta a un diagrama que recorre todo el lienzo vertical de la sala y nos muestra la evolución temporal (por años de actividad) de esta cartografía líquida, mediante unas pantallas lumínicas de líneas y datos.

### **CARTOGRAFIA-GRÁFICO-EMERGENCIAS // “[MAFD] :: Mapping Active Fire Data”, 2018**

La sostenibilidad de nuestro Planeta está seriamente amenazada. Entre los riesgos que cuestionan el frágil equilibrio de nuestro ecosistema están: el incremento del efecto invernadero; la destrucción de la capa de ozono; y la erosión, desertización y destrucción de la selva. Cuantificar, mediante datos, el impacto de estos indicios nos ayuda a comprender y poder formular métodos en el manejo ambiental.

“[MAFD] :: Mapping Active Fire Data” (Fig. 13) se enmarca en una investigación artística consistente en una visualización cartográfica, dinámica e interactiva de los incendios forestales que han asolado la superficie terrestre durante la pasada década, (2008-2017). Mediante datos extraídos de fuentes científicas, el proyecto visibiliza las heridas provocadas en la superficie terrestre por los fuegos que están continuamente ardiendo. La instalación utiliza los gráficos y la cartografía, como vehículos para la visualización de datos.

En el espacio central, se ubica el núcleo principal del proyecto, un dispositivo matricial, concebido como una pantalla de píxeles tridimensional donde representar, por la reflexión de la luz en el vidrio, la evolución dinámica de incendios forestales en el marco temporal investigado. A este núcleo central, se conectan diez estructuras que visibilizan los datos y gráficos mensuales, pertenecientes a cada año tratado, en base a tres parámetros: área quemada, emisiones de CO<sub>2</sub>, y número de fuegos.



**Figura 12.** “Liquid Mapping :: Connected to...”; Tubo de borosilicato, cable electroluminiscente de colores, sonido; 600 x 275 x 50 (h) cm. Galería Ponce+Robles. Fuente: © Esther Pizarro.

Completan la investigación diez cartografías diagramáticas, sustentadas en el principio de Teselación de Voronoi, un tipo de geometría computacional generativa basada en el concepto de distancia de métrica euclídea; y creada a partir de imágenes extraídas del *Moderate Resolution Imaging Spectroradiometer* (MODIS), a bordo de los satélites que controla la *National Aeronautics and Space Administration* (NASA).

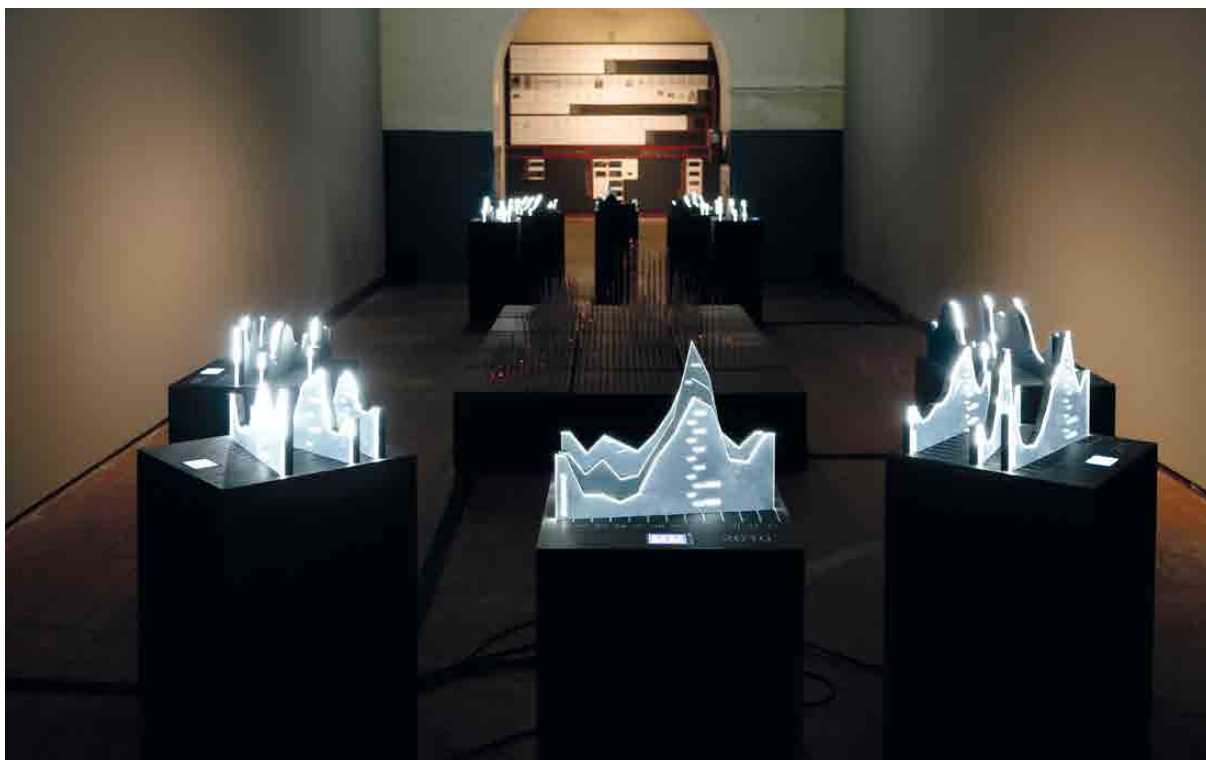
La instalación pretende llamar la atención sobre una problemática medioambiental; utilizando la metáfora visual que el lenguaje artístico posee, para activar sensibilidades, conciencias e interrogantes.

### **CONSTELACIONES-RESIDUOS-DATIFICACIÓN // “Space Debris :: Constelaciones de Desechos”, 2021**

Por último compartiré con ustedes el proyecto más reciente, “Space Debris :: Constelaciones de desechos” (Fig. 14), que se enmarca en una investigación artística que analiza y evidencia el descomunal enjambre de residuos espaciales que gira alrededor de la Tierra en sus cuatro órbitas principales. Apoyándose en datos extraídos de fuentes científicas, la instalación identifica las once potencias responsables de la acumulación exponencial de desechos espaciales, clasifica y categoriza los datos, y muestra cómo está distribuida en el Cosmos toda esta constelación de residuos espaciales. Un tipo de contaminación, invisible a nuestros ojos, pero real y amenazadora.

El eje principal está constituido por una gran instalación tridimensional e interactiva que interpreta el espacio exterior y sus cuatro órbitas principales. Una proyección de la Tierra actúa como centro, a su alrededor se distribuyen 44 plataformas tejidas con fibra óptica y activadas lumínicamente con sensores. En su proyección perpendicular un óculo especular nos muestra los datos de ese país en forma de gráfico de anillos circulares y un audio completa este ambiente inmersivo. Las plataformas de los países con mayor impacto accionan una proyección que traduce los datos del estado activado, en una visualización dinámica y generativa.

La conquista espacial ha generado grandes avances en nuestro Planeta, ahora es tiempo de actuar, de asumir responsabilidades y de evitar este crecimiento exponencial de contaminación espacial. Una mirada desde el pensamiento disruptivo que el arte propone a uno de los grandes retos del siglo XXI, cómo controlar la contaminación que producimos.



**Figura 13.** “[MAFD] :: Mapping Active Fire Data”; Fibra de madera, varilla de borosilicato, Leds, Enttex Pixelator Mini, Plink Injector; 800 x 400 x 100 (h) cm. Tabacalera Madrid. Fuente: © Esther Pizarro.

## CERRANDO EL MARCO

A modo de conclusión, nos interesa reseñar que las investigaciones plásticas anteriormente expuestas, conforman un modelo metodológico capaz de ser aplicado a diferentes escalas: macro, micro y relacional; y a marcos geográficos distintos; entendiendo por geografía su espectro más amplio que podría abarcar desde la geografía psicológica, corporal, urbana, territorial, cósmica, etc... Un zoom metodológico que plantea interrogantes sobre cómo nos relacionamos en la ciudad contemporánea, donde los límites físicos ya no son capaces de explicar su carácter descentralizado, no lineal, dinámico, relacional, interconectado y fluctuante; sobre qué impacto tienen nuestros hábitos de consumo, de conectividad y explotación sobre la Tierra en pleno Antropoceno; y sobre la responsabilidad de visualizar estas emergencias mediante el lenguaje disruptivo que el Arte posee. Un escenario que permite atisbar la enorme complejidad a la que estamos expuestos en el habitar contemporáneo.



**Figura 14.** "Space Debris :: Constelaciones de desechos". Fibra de madera, fibra óptica, metacrilato espejo, metacrilato transparente, arduino nano, microprocesador, sensores movimiento, sensores ultrasónicos y pantallas de 8 segmentos; 1150 x 1150 x 95 (h) cm. Centro Cultural Las Cigarreras. Fuente: © Esther Pizarro.

## Referencias

Deleuze, G.; Guatari, F. (2000). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Lima, M. (2013). *Visual Complexity. Mapping Patters of Information*. New York: Princenton Architectural Press.

Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Pizarro, E. (2017). "Paisajes Complejos. Hacia una nueva cartografía artística". *Revista Europea de Investigación en Arquitectura REIA #9*. pp. 83-96 [[http://www.reia.es/REIA09\\_05\\_EstherPizarro.pdf](http://www.reia.es/REIA09_05_EstherPizarro.pdf)].

Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Von Bertalanffy, L. (1976). *Teoría General de los Sistemas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

# Indoor's agoras for Confluence

## Keywords

Artistic installation, Ephemeral architecture, Confluence, Inside square

## Abstract

This text has its origin from personal experience in my works on ephemeral architecture, carried out individually and collectively and specifically those related to architectures for crowded events. In the discipline of architecture, the starting point is, usually, the spaces available and the contexts of the site, considering the topography, its dimensions and those of its surroundings, views, light orientation, etc. and its purpose, for which at the designer's discretion sketches and photographs are taken. However, although all architecture is if it serves the human being, it is seldom taken into account that the main data is precisely the people, people with interests that do not always coincide, an issue that is always important. And we foresee the space they require to function in any situation. A differentiating

leap occurs when architecture is designed for a sporadic event with a significant number of users, which constitutes a shapeless mass of people, which fluctuates with movement and its behaviour is not always predictable and homogeneous.

This difficulty, therefore, must be considered as a very important condition to consider in a project of this nature, because there are no basic typologies to which to refer. It is an architecture that does not have a fixed photo in an established frame, whose perceptual experimentation fluctuates according to the mass of people and their displacement. Among these are the architectures of "La Feria".

# Ágoras de interior para la Confluencia

## Javier Blanco

Universidad de Valladolid; GIR ESPACIAR

### Palabras clave

Instalación artística, Arquitectura efímera, Confluencia, Plaza interior

### Resumen

Este texto tiene su origen en la experiencia personal en trabajos sobre arquitectura efímera, realizados a título individual y colectivo, en concreto los relativos a arquitecturas para eventos concurridos. En la disciplina de la arquitectura los datos de partida son, por lo general, los espacios disponibles y los contextos del sitio, teniendo en cuenta para ello la topografía, sus dimensiones y las de su entorno, las vistas, la luz, la orientación, etc. y su finalidad, para lo que a criterio del proyectista se toman croquis y fotografías. Sin embargo, aunque toda arquitectura lo es si sirve al ser humano, pocas veces se tiene en cuenta en que el principal dato precisamente es la gente, personas con intereses no siempre coincidentes, una cuestión que siempre es importante. Pero que se da por descontado

porque conocemos sus dimensiones y prevemos el espacio que requieren para desenvolverse en cualquier situación. Un salto diferenciador se produce cuando al diseñar arquitectura para un evento esporádico con un número importante de usuarios, una masa informe de personas que fluctúa con el movimiento y su comportamiento no siempre es previsible y homogéneo. Esta dificultad, por tanto, debe considerarse como un condicionante muy importante a tener muy en cuenta en un proyecto de esta naturaleza, porque no existen tipologías básicas a las que recurrir. Se trata de una arquitectura que no tiene foto fija en un marco establecido, y que su experimentación perceptiva vacila según la masa de gente y su desplazamiento. Entre estas se encuentran "*las arquitecturas de La Feria*".

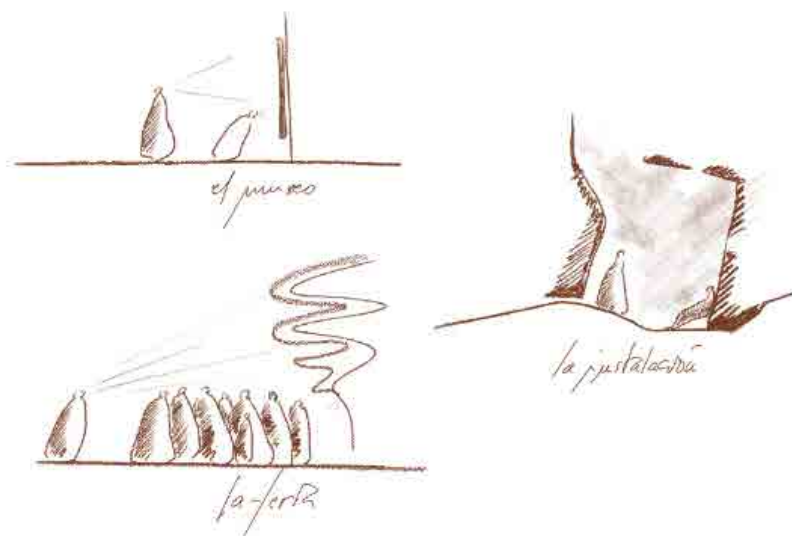


Figura 1. Croquis del autor

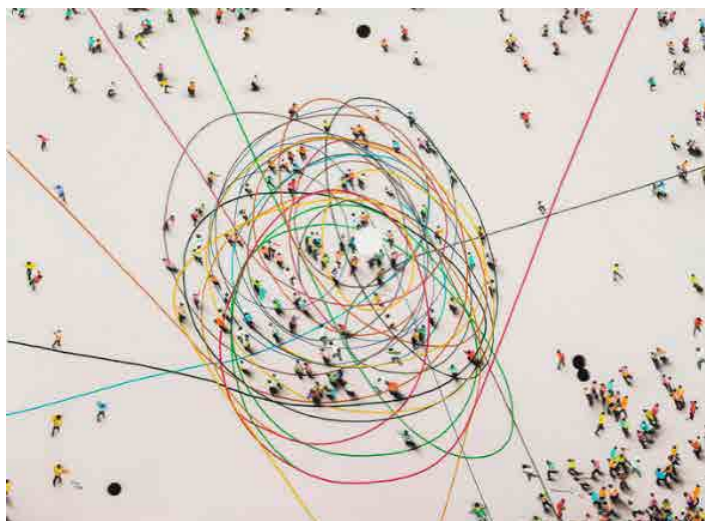
Son arquitecturas ciertamente fugaces, que no permanecen físicamente ni se pretende, que no pierden la fuerza de arquitecturas reales mientras duran, que buscan cualificar y significar el espacio y, a la par, cumplir un programa funcional para un número significativo de personas. Estas arquitecturas nacen para la *confluencia*, generando escenas evocadoras y caracterizadas de una atmósfera acorde, adscrita, e inherente a los elementos que allí se sitúan y en armonía con las emociones que deben transmitir. A las que se suman soportes, muebles y modos de focalizar, de reiterar aspectos formales, de ordenar recorridos, de propiciar comodidad y tranquilidad del visitante, en aras de una funcionalidad sin estridencias. Se hacen con materiales y formas que no diluyen el reconocimiento y la tensión de cada espacio, ni exceden la escala y el protagonismo que debe asignárseles. En suma expresan una novedad alejada de modas, más allá de lo necesario en el ámbito de la *confluencia*.

Todas ellas<sup>1</sup> retratan una labor compleja y específica donde nada queda relegado a lo estético y formal, ni siquiera a lo aparente. Los materiales utilizados son, generalmente, cotidianos y a veces ordinarios pero aplicados en un campo que no les es propio. Son obras que dan una respuesta arquitectónica significada en un marco físico comprometido e inalterable y afrontan la problemática de montajes y desmontajes rápidos, atendiendo a una economía de medios materiales y de costes aquilatados y proporcionados.

Entendemos que la arquitectura efímera no es más que una condición prefijada y, por ello, una más de las condiciones de partida del proyecto como lo son, en su justa medida, el lugar, el programa de necesidades, la superficie construida o el presupuesto. Estas arquitecturas efímeras nacen con un lapso de tiempo limitado y acotadas en un espacio temporal determinado.

1 Los trabajos aquí presentados se pueden consultar más documentados con fotografías y planos en Blanco, J. y García, D. (2020). VALLADOLID EFÍMERA. Colegio de Arquitectos de Valladolid. Recuperado de: <https://www.coavalladolid.com/el-coava-analiza-el-papel-de-la-arquitectura-perecedera-en-el-catalogo-de-la-exposicion-valladolid-efimera/>



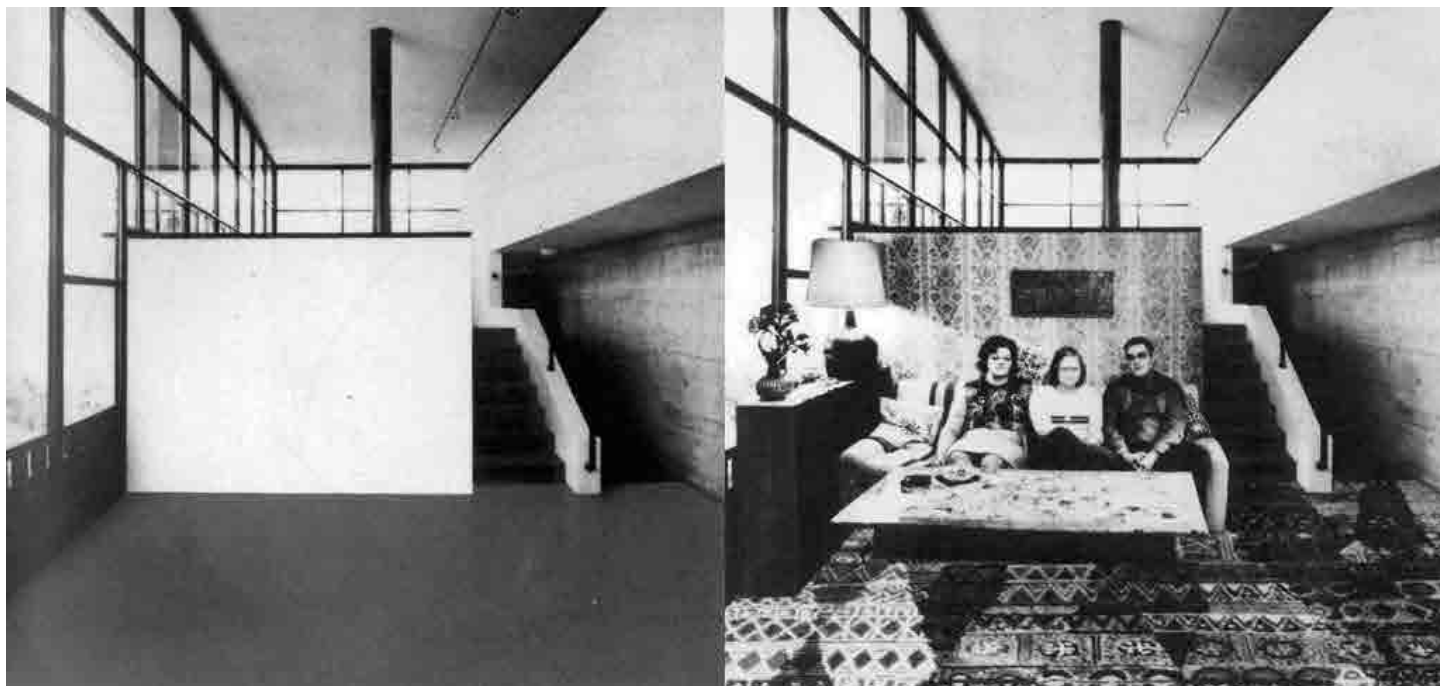


Figuras 2 y 3. "Ábaco" (2016) y "Através" (2019) de Juan Genovés. Fuente: <https://www.art-madrid.com/es/artista/juan-genoves>.

## PRECISIONES SOBRE LAS ARQUITECTURAS DE LA FERIA

Cabe observar que todo lo que atañe a lo efímero abarca muchos ámbitos, es muy complejo y diverso, aún mayor en arquitecturas para la *confluencia*. Para una mejor comprensión del tema de "las arquitecturas de la Feria" -aquí planteado- lo simplificamos con tres supuestos básicos muy desiguales, lo son por su concepción y la finalidad de estos: las **exposiciones museográficas** como contenedor, las cuales requieren una atmósfera específica que potencien el valor de lo expuesto; "las arquitecturas de la Feria" capaces de aglutinar numeroso público en eventos variados; y las **instalaciones artísticas** que nacen como entes en sí mismos, de difícil encasillamiento en el arte en general, a diferencia de las dos anteriores, no se plantean desde claves funcionales específicas, salvo las que pretenda el autor.

Las exposiciones, por lo regular, demandan espacios distendidos y silenciosos, se visitan pautadamente por individuos y pequeños grupos, para lo que se requiere amplitud, cada objeto expuesto debe ser colocado meticulosamente, el detalle es importante. Tanto si se realizan en espacios cerrados como abiertos, precisan de un cierto control del lugar donde el visitante tenga la capacidad de acercarse y distanciarse de las obras expuestas a conveniencia, sin obstáculos visuales y físicos, y donde se pueda experimentar sensorialmente las escalas de proximidad y lejanía, la luz, el sonido, el tacto o el olor. "La arquitectura de la Feria", por el contrario, tiene que llegar a un número máximo de receptores, donde inevitablemente prima el movimiento, el reclamo y la interacción entre el visitante y el operador de cada hito, lo que comporta bullicio y caos, y donde todo lo que está por debajo de la altura de la masa de personas -quizás más de dos metros- pasa inadvertido, desaparece visualmente y, sin embargo, aparece la escala de proximidad cuando el visitante se antepone a esta masa.



**Figura 4.** Fotomontaje de Jean-Pierre Junker (ETH Zúrich, 1990), sobre la casa Bianchetti de Luigi Snozzi. Fuente <https://proyectoskrystel.wordpress.com/2015/02/>.

## PERCEPCIONES ESPACIALES DE LA CONFLUENCIA

Eludir estas circunstancias, en los inicios del proyecto, puede derivar en un serio problema si el proyectista pretende una imagen definida y limpia al no contemplar esa masa fluctuante de personas, como una abstracción respecto del uso real, el cual varía continuamente por la superficie de espacio que ocupa y desocupa y, en la misma medida, la altura que alcanza esta masa. Insistiendo en este tema, la solución en un interior no pasa por elevar el foco por encima de esta masa, entre otras cuestiones, porque no hay perspectiva para que se minimice su presencia. Esto lo podemos reducir, para explicarlo, a dos escalas: cuando el visitante se halla dentro de la masa o detrás de ella, todo lo que queda por debajo no lo percibe y, por lo tanto, no existe; mientras que una vez que el visitante se sitúa por delante de la masa percibe la escala de lo inmediato, que antes no se existía. La percepción del espacio se ve completamente alterada por la concurrencia según qué momento, quedando desdibujada la arquitectura proyectada. Así aparecen dos niveles de intensidad en el proyecto de estas arquitecturas, a los que hay que añadir su relación con la arquitectura del contenedor, el cual tiene su propia idiosincrasia vitruviana a nivel funcional, constructivo y formal.

Una práctica extrañamente arraigada en los arquitectos y, por ende, en las publicaciones especializadas de arquitectura, es que las casas aparezcan sin personas e incluso, a veces, sin amueblar y sin enseres, como si estas presencias no fueran inherentes a su propia esencia. En el caso que nos ocupa, el de "la arquitectura de la Feria", los usuarios se comportan de modo muy diferente a como lo harían en calidad de habitantes de una casa, que deciden cómo vivir en ella y en función de ello la domestican a su criterio. Como ilustra el conocido fotomontaje realizado por el sociólogo Jean-Pierre Junker sobre una casa (1975-77) del arquitecto Luigi Snozzi donde aparece la imagen de un interior vacío y desnudo y, junto a ella, la imagen del mismo interior ocupado por tres personas sentadas y ambientado con muebles, alfombras y otros objetos. Ambas imágenes descubren visiones y sensaciones distintas del mismo espacio. Sabemos que la arquitectura no es la misma cuando aparecen en la escena personas, muebles y enseres. En "la arquitectura de la Feria" aún es más notorio este contraste entre el edificio contenedor vacío, después con la construcción de un pabellón dentro, y una vez ocupado por una masa de personas.



Figuras 5 y 6. Pabellón 1 del Recinto Ferial de Muestras de Valladolid, vacío y durante el montaje.

## ESPACIOS VERSÁTILES. LA CASA DENTRO DE LA CASA

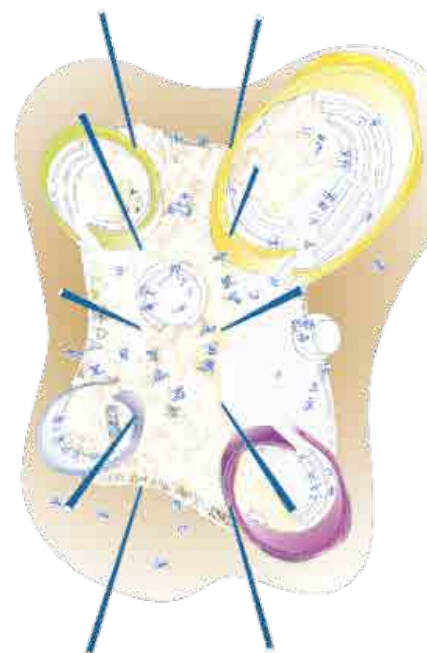
El programa genérico de los proyectos aquí presentados estaban destinados a eventos de la FERIA AR&PA | BIENAL DE RESTAURACION ARTE Y PATRIMONIO y CONGRESO<sup>2</sup> en sus sucesivas ediciones, del 2008 al 2018. Nacieron con la finalidad de articular el espacio principal de organización de la Bienal AR&PA, así el tema común consistía en generar un ámbito de encuentro donde disponer de espacios para conferencias y presentaciones, a la vez de configurarse como un lugar de tránsito obligado, conformándose como una auténtica “plaza interior”. En todos estos proyectos subyacía el desafío inviable a primera vista de crear espacios para dar conferencias, preservando la atención de los asistentes al tiempo de procurar atraer al público que deambulase entre el bullicio de los alrededores: dos desempeños antagónicos. La mayoría de los recintos feriales responden a un hangar anodino levantado sobre una malla reticular de pilares, en donde las organizaciones de los eventos distribuyen la ubicación de stands en parcelas rectangulares. Lo que condiciona que muchas ferias respondan a un mismo patrón jerarquizado de los stands de “pobres y ricos”.

Estas propuestas se desarrollaron en dos ámbitos muy dispares: las tres primeras en el Recinto Ferial de Muestras de Valladolid, un espacio ferial impersonal, cuyos interiores presentan una excesiva entrada de luz natural cenital; mientras que las tres siguientes se hicieron en distintos espacios del Auditorio Miguel Delibes, para ser más precisos en los vestíbulos de un edificio con una marcada impronta arquitectónica. Este cambio de sede -y por lo tanto también de contenedor- condicionó cada una de las propuestas.

Estos proyectos se circunscribían al interior de arquitecturas donde se establece la relación entre la pequeña casa y la casa que la acoge, la casa dentro de la casa, que planteaba un reto importante para que la primera no quedara fagocitada por la grande y esta, a su vez, no se viera invadida. Esto obligaba a una interacción continua de escalas y materialidad entre el contenedor y el contenido. Y un asunto que condiciona sobremanera las propuestas es que se trata de edificios que no fueron proyectados ni acondicionados para estos eventos. Son lugares en los que no es posible clavar, perforar, colgar, sino al contrario, todos los elementos tienen que ser autoportantes y al desmontarlos no deben dejar huella, su construcción debe ser autónoma.

<sup>2</sup> Organiza: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, con el apoyo de Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Recuperado de: <https://www.jcyl.es/web/es/arpa/bienal-iberica-patrimonio-cultural.html>





Figuras 7 y 8. Ameba frente la ortodoxia de la Geometría.

Así el “reto” consiste en encajar una arquitectura dentro de otra que ya está “terminada”, con su propio carácter ya definido, de gran escala y que “no recibe” porque no nació para ello (como los vestíbulos del auditorio Miguel Delibes); donde lo que esté por debajo del público (dos metros, por poner una medida) no tiene presencia ni existe en la perspectiva general por el tumulto de gente y, al tiempo, atender a la escala de proximidad, esta es la cuestión primordial. La multiplicidad de información que inunda muchos eventos debe ser compatible con: la simultaneidad de percepciones entre la referencia de la figura principal y el fondo que nos permite descifrar cuál va a ser la posición siguiente; y la delimitación, en ocasiones inducida y virtual, del recinto en el que nos encontramos en cada momento. Una muy estudiada ergonomía en la forma de ver y de exponer, según se trate -como venimos apuntando- de mostrar contenido, de instalaciones con objetos ensimismados o de soportes prototipo nos proporcionará, sin duda, el deleite de pasear en un continuo a través de estas arquitecturas efímeras.

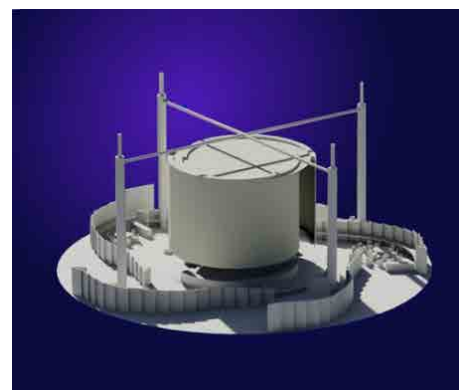
Son obras que se llevaron a cabo con un distanciamiento pautado de dos años, tiempo suficiente para tener una perspectiva más serena y reflexiva de cada propuesta. Estas obras no se enmarcan en el guion de una temática esperada, sino en un discurso de sugerencias, sensaciones e inquietudes propias.

### **En el Recinto Ferial de Muestras de Valladolid**

Los pabellones del Recinto Ferial de Muestras eran antiguos y no aún no estaban adaptados a las nuevas tendencias de las ferias que requieren control de la luz y poder oscurecerse para jugar con los efectos de la iluminación artificial y, también, agudizar la visión de las proyecciones, que psicológicamente se escuchan mejor. La forma de los pabellones es ortogonal y se levantan sobre una retícula de pilares, con lucernarios en las zonas centrales sin posibilidad de oscurecimiento. Las propuestas que hicimos en cada convocatoria buscaron una reformulación de los patrones de movimiento de las personas, las relaciones de los visitantes con los comerciales y los conferenciantes, induciendo una dinámica más atractiva para llegar a todos los puntos, donde cada ente expositor tuviera presencia y relevancia frente a los estereotipos convencionales jerarquizados de las ferias.

### ***Ameba frente la ortodoxia de la Geometría. 2008. Pabellón 1.***

Sobre la retícula ortogonal de la estructura del pabellón, la propuesta fue encaminada a crear un “agujero negro” que condensara la diversidad del programa funcional, tratándose como un punto de



Figuras 9 y 10. Deltas para una envolvente suspendida.

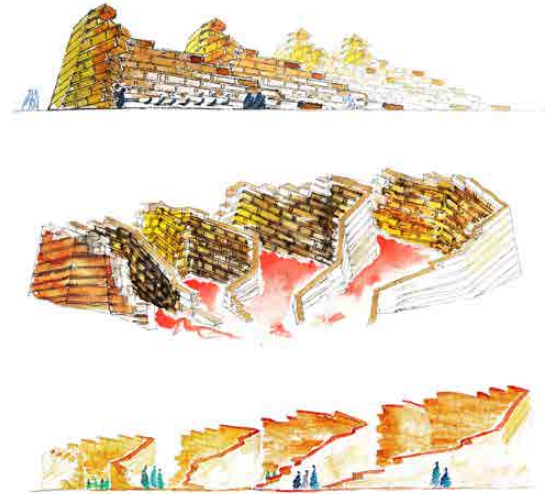
atracción y de tránsito obligado, a modo de “plaza interior” para la *confluencia*. El reto principal era lograr la cohabitación de estos usos con las mínimas interferencias físicas y acústicas entre ellas y, a la vez, con el resto de los stands del pabellón ferial. Para ello se crearon cuatro salas semicerradas destinadas a las conferencias y las presentaciones. Dada la envergadura de las salas (variaban de 3 a 5 mt de altura según los tamaños con capacidad para 125, 75, 60 y 45 personas) estas serían las piezas de mayor atención visual, por lo que ideamos una formación orgánica viva, como si de una ameba se tratase, de aparente crecimiento y diálogo entre ellas, dispuestas radialmente en torno al núcleo (definido por un foso circular central con un banco perimetral) capaces de generar movimientos. Una nueva topología del lugar con un terreno y un cielo propios.

Dichas salas se conformaron por muros en un juego de enroscamiento sin llegar a cerrarse dando lugar a los accesos de cada una. Recursos que han sido y siguen siendo muy utilizados en el arte, cabe recordar los muros curvos de Richard Serra, las amebas pintadas por Joan Miró, etc. El panelado liso interior (contrachapado de abedul) de las salas dotaba de cierta calidez respecto a la envolvente exterior con formas más agresivas ejecutadas con telas metalizadas (bronce, aluminio, oro, grafito). Pese al carácter abierto de todas las piezas, en su conjunto debían reducirse al mínimo las interferencias físicas y acústicas en la indefinición entre interior y exterior.

Era preciso minimizar la entrada de luz cenital natural con el fin de visualizar mejor las proyecciones en las salas durante las conferencias. Para ello se creó una nueva cubrición (de tela negra) suspendida, a la par se convertía en referencia visual, cuya solución puede recordar al foseado negro del techo del portal de las viviendas Hansaviertel en Berlín con el que Alvar Aalto amabilizaba la retícula de la estructura. Las formas sinuosas tanto del techo como del promontorio (elevado 15 cms) se comportaban como “pseudópodos” estableciendo un diálogo de formas homotéticas, una de la otra, capaces de albergar las formas de las cuatro salas.

#### ***Deltas para una envolvente suspendida. 2010. Pabellón 4.***

La idea inicial era crear una abstracción de una fortaleza medieval en un evento relacionado con el patrimonio histórico. Unos muros, simulando una “barbacana” a sortear, salían, como alas delta guiadas por el movimiento, a modo entradas, desde el epicentro de la actividad principal. Estos muros estaban formados por una serie continua de paneles verticales escalonados de cartón nido de abeja (trabados con tubos de cartón verticales), servían tanto para colocar cartelera como para aislar visual y acústicamente distintos espacios de trabajo. Las mesas y repisas, también realizadas con el mismo

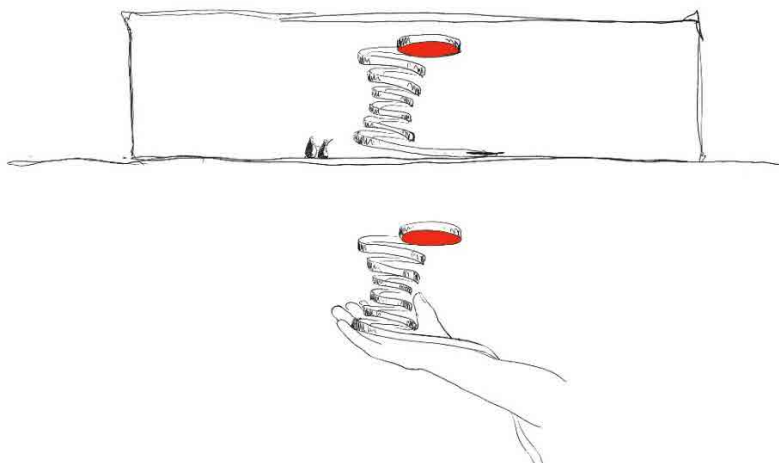


Figuras 11 y 12. *Reck rocks. Anfiteatro de cartón.*

panel de cartón, arriostaban los paneles verticales, cuya voluntad era generar una perspectiva de trabajo colectivo. El centro a conquistar se erigía como una “torre del homenaje”, cuyo el interior se descubriría como un tambor oscuro en el que se proyectaba el mundo exterior. El tambor funcionaba como una gran pantalla panorámica (4 proyectores) realizada con una tela “foscuroit” de 12 metros de altura, suspendida y enrollada con una forma ovoidal abierta que sugería el acceso al espacio de proyecciones. En apariencia levitaba (2 mt) sobre un banco perimetral circular para asistir a películas y conferencias, proporcionando transparencia visual desde todos los puntos del pabellón.

**Reck rocks. Anfiteatro de cartón. 2010. Pabellón 1.**

Se localizaba en el centro de todos accesos y comunicaciones interiores de los pabellones con el objetivo de capturar la mayor atención posible. El programa: un punto de información, una oficina de uso restringido y una sala de prensa, así como tres salas de conferencias y de demos(traciones) (box). Unos potentes muros se pliegan y repliegan con la fuerza expresiva de un organismo vivo (realizados con paneles de cartón “nido de abeja” de 10 x 40 x 300 cm), entrelazados perpendicularmente, formaban una estructura muraria con una altura variable de 50 a 500 cm, suficiente para reducir el ruido ambiente y crear unos espacios “resguardados” para cada convocatoria. Los paramentos exteriores se tensaron para dar robustez con superficies lisas y los interiores se amabilizaron con cavidades que mejoraban la absorción acústica de las salas. Se adoptaron dos soluciones diferenciadas de crecimiento de los muros dependiendo del uso: una más horizontal de 7º en las zonas públicas (conferencias); y otra más vertical de 67º para las zonas restringidas (oficina y prensa).



Figuras 11 y 12. CON O SENZA FINE. "primavera - espiral" biconical.

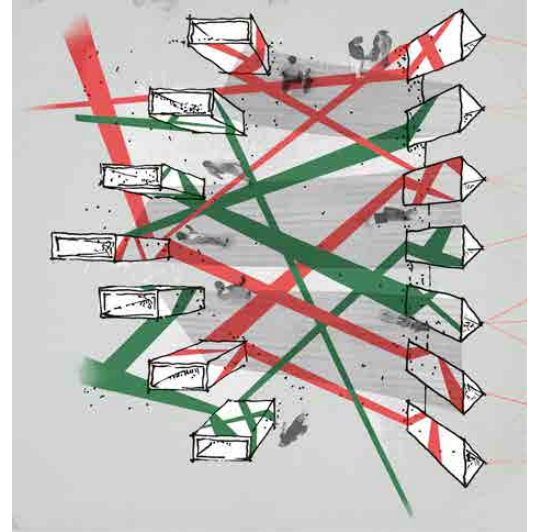
### **Fluctuaciones de la Spira Mirabilis. 2012. Pabellón 1.**

En el centro del pabellón principal del recinto ferial se desarrolló una tela blanca translúcida (guiada por unos finos tubos de aluminio curvado) como una espiral con una geometría variable "ancha-estrecha-ancha" en el ascenso hasta topar con el techo, máxima expresividad de la elongación de una "primavera-espiral" biconical en sus extremos. Así, esta singular forma dinámica, se desplegaba como un recurso simbólico para la celebración de la feria, articulándose como un hito de referencia visual. Arrancaba desde la base con un mostrador de atención al público, desplazándose su eje para arropar una zona de uso restringido a la organización y colmatar con una linterna anaranjada.

La aparente sencillez de su geometría escondía la trampa del dibujo. Se desconfiguraría la percepción del público según su proximidad o lejanía. La complejidad venía dada por el diseño y ejecución del curvado. Un reto de construir una forma donde el dibujo a mano y el del ordenador no llega, ni siquiera la maqueta salvo que sea a escala uno-uno, lo que en escasas ocasiones es posible. En este caso, especialmente, queda patente que una geometría dibujada en planta y en alzado-sección se topa con la escala y el tamaño. Una figura perfectamente dibujada vista desde el nivel del ojo del visitante se descompone, perdiendo la geometría pretendida. Aquí se descubre cómo la arquitectura resulta muy compleja a la hora de construir una idea, no todo vale.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Una hormiga es capaz de transportar cien veces su peso y un elefante apenas puede soportarse así mismo, es el contrapunto de Navarro Baldeweg que explicaba con la columna y la pesa.





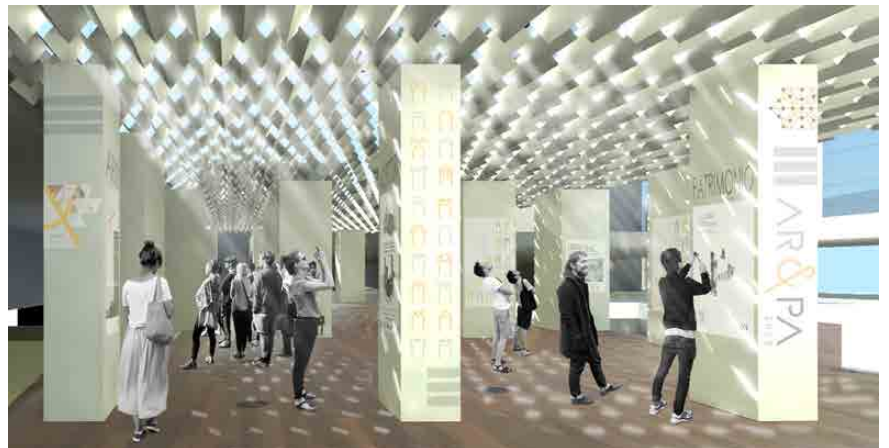
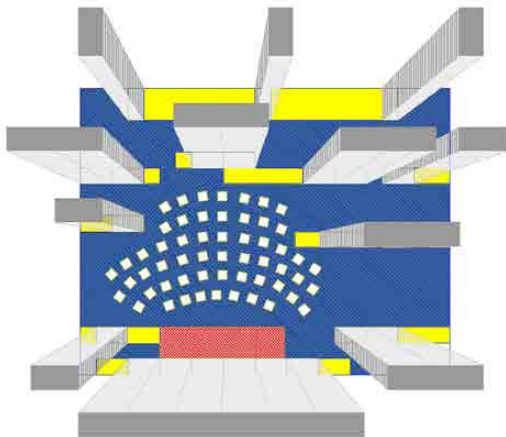
Figuras 13 y 14. *Tensión en entre columnados.*

### **En el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid**

Los espacios utilizados para los eventos de la Bienal AR&PA son los vestíbulos del propio edificio que alberga varios usos, cuyas actividades debían mantenerse y no interrumpirse y, al tiempo, cumplir la normativa de seguridad y evacuación inherente a pleno rendimiento: 12 horas al día durante toda la semana. Se trata de un contenedor con un definido carácter, donde los espacios de comunicación (vestíbulos y pasillos) tienen numerosas derivaciones a múltiples salas, aseos, cafeterías, taquillas, camerinos, etc. Añadido a esto, las entradas de luces por vanos cenitales y ventanas complica, aún más, focalizar el efecto reclamo que precisa un evento ferial. Las dos propuestas que presentamos adelante se realizaron en un vestíbulo separado por un vacío con palmeras que visualmente acaparan el centro del espacio.

#### ***Tensión en entre columnados. 2016. Patio Palmeras.***

La tensión entre columnas buscaba, de nuevo, la permeabilidad a todos los visitantes al lugar donde se impartirían conferencias y presentaciones. Unas nuevas columnas (formadas por cajones de madera) ordenadas en dos líneas paralelas delimitaban el espacio que se cubría con tres telas tensadas para paliar la luz cenital, las cuales se prolongaban para realizar tres proyecciones simultáneas. Las formas tanto del techo como de las columnas y las moquetas establecían un como diálogo de líneas entrelazadas que desdibujaban los límites de este espacio de conferencias. Esta dualidad se acusa con la ruptura respecto del edificio contenedor, lo que dinamiza el movimiento y rompe con la ortodoxia de lo convencional.



Figuras 15 y 16. Tensión en entre columnados.

### **Cajones para entrever. 2018.<sup>4</sup> Patio Palmeras.**

En la ordenación de los espacios expositivos late el caos... un juego de confusión que acentúa la continuidad de un espacio mayor, de modo que todo fluye y el stand deja de ser compartimentos estancos para ser partícipes de la conexión e interactividad visitante -expositor y expositor- comercial. Esta aparente anarquía sirve para que el público se desinhiba moviéndose libremente entre audiovisuales y exposición de imágenes. De ahí que la nube suspendida de planchas de cartón blanco activa la idea del espacio abstracto respecto al contenedor, en el que las luces se revelan como protagonistas del espacio continuo mientras que las moquetas de colores parcelan los intereses de los entes expositores. Como todos los anteriores proyectos, estos espacios en su conjunto que no tienen foto fija, sino que dependen de los movimientos del público, de la luz natural exterior, de la iluminación interior programada para otros usos.

### **Agradecimientos**

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

4 Se puede consultar más información gráfica en el CATÁLOGO XI PREMIO DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE CASTILLA Y LEÓN. Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León. Recuperado: <https://www.coacyle.com/atencion-al-usuario/noticias/catalogo-xi-premio-de-arquitectura-y-urbanismo-de-castilla-y-leon>

# A walk in corridors: Video games vs Architectures

## Comparative of light spatial experiences

### Keywords

Video game, Architecture, Space, Lighting, Corridor

### Abstract

A walk through the different corridors is proposed as if passing through the different screens of a video game in order to compare the light experience in them. The corridor as a piece of built architecture and the corridor as a representation of a ludo-narrative environment in the video game. We will compare our spatial experience as users versus the experience as players-actors and analyze the facts involved in lighting design. We will delve into three spatial categories determined by the use of light: Intensity, Spotlight and Shadow. Each of them will be defined through two opposing characteristics:

Dazzling-Darkness, Unifocal-Multifocal and Projected-Backlit respectively. Each of these characteristics will be analyzed through a visit to a specific corridor from which we can establish our conclusions. The objective, therefore, will be to establish analogies and differences between two disciplines, architecture and video games, based on the spatial experiences that lighting provokes in a similar and recognizable space for both, the corridor.

# Paseo de Pasillos: Videojuegos vs Arquitecturas

## Comparativa de experiencias espaciales lumínicas

**Luis Barrero**

Universidad de Salamanca; GIR ESPACIAR

### Palabras clave

Videojuego, Arquitectura, Espacio, Iluminación, Pasillo

### Resumen

Se propone un paseo a través de diferentes pasillos como si de pasar las diferentes pantallas de un videojuego se tratara con el objetivo de comparar la experiencia lumínica en ellos. El pasillo como pieza de arquitectura construida y el pasillo como representación de un ambiente ludo-narrativo en el videojuego. Compararemos nuestra experiencia espacial como usuarios frente a la experiencia como jugadores-actores y analizaremos los factores que intervienen en el diseño de la iluminación. Profundizaremos en tres categorías espaciales determinadas por el uso de la luz: Intensidad, Foco y Sombra.

Cada una de ellas se definirá a través de dos características opuestas: Deslumbrante-Clarooscuro, Unifocal-Multifocal y Proyectada-Contrailuminada respectivamente. Cada una de estas características se analizarán a través de la visita a un pasillo concreto a partir del que podremos establecer nuestras conclusiones. El objetivo, por tanto, será establecer analogías y diferencias entre dos disciplinas, la arquitectura y el videojuego, en base a las experiencias espaciales que la iluminación provoca en un recinto similar y reconocible para ambas, el pasillo.

La RAE define el pasillo como una “pieza de paso larga y estrecha, en el interior de un edificio”, como un “espacio que sirve de paso” o como una “pieza dramática muy breve”. Son tres características básicas en el diseño de un ambiente de un videojuego para que el jugador pueda tener una experiencia lúdica y narrativa. Un “interior de un edificio” nos lleva a entender que es una arquitectura controlada por el diseño humano, tal y como ocurre en el videojuego, puesto que todo lo que percibimos mientras jugamos está diseñado y programado mediante un código. Un “espacio de paso” nos remite a la idea de que el videojuego debe ser constantemente dinámico y continuo, debe estar basado en el avance, entendido como paso de un espacio a otro, y como sucesión de pasos, siendo el jugador responsable de determinar ambos. Y una “pieza dramática”, que en el videojuego hace referencia a la necesidad de que haya una narrativa asociada al juego, aunque esta solamente esté asociada a la conclusión de un objetivo.

El videojuego, considerado todavía como una disciplina joven, ha requerido en muchas ocasiones de la comparativa con otras disciplinas para su análisis, a pesar de que ya cuenta con cimientos y códigos propios:

*En este aspecto, no resulta difícil comparar los Estudios del Videojuego (o Game Studies) con sus homónimos en Televisión y Cine. Como en éstos, los cimientos se componen de una tecnología remediadora y una técnica común al ámbito, compleja y flexible. Se establecen códigos propios, lenguajes de fuerte carácter audiovisual con los que un emisor puede hacer llegar un discurso a un receptor único o en masa capaz de descifrar sus aspectos formales (Navarro, 2013).*

Nuestra comparativa se desarrollará con la disciplina de la arquitectura, no en base a los espacios reales y virtuales asociados que se generan durante el juego, ya establecidos en una primera clasificación en cinco planos; social, normativo, mediado, jugador y ficcional (Nitsche, 2008), sino en base a dos principios, la jugabilidad asociada a la experiencia lúdica y la historia asociada a la experiencia narrativa. La jugabilidad incluye las mecánicas de movimiento y desplazamiento por los diferentes niveles, en definitiva, la forma de experimentar la física del espacio del videojuego, siendo en muchos casos el principio más determinante como ocurre en videojuegos como Portal 2:

*Portal 2 es un juego en el que la relación física y las acciones del tipo constructivas-destructivas se ubican en el centro de la propia experiencia lúdica. Utilizando una interfaz minimalista que solo muestra el puntero del dispositivo de portales, la metalepsis se naturaliza al aprender la mecánica del sistema de juego. Básicamente, el aparato permite la apertura de dos portales de distinto color en superficies planas, que se encuentran conectados entre sí, uno de los cuales se puede cerrar si abrimos un portal nuevo del mismo color (Planells, 2015).*

En otros casos, es la narrativa la verdadera responsable de la experiencia espacial. Para ello debe existir una asociación entre ella y el recorrido que desarrollamos en el videojuego. Algunos tipos de narrativa son herederas de otras disciplinas audiovisuales tales como la cinematografía o la televisión, y estas, ya han quedado definidas conveniente:

*En el caso de las narrativas evocadas, el diseño espacial puede mejorar nuestra sensación de inmersión en un mundo familiar. En el caso de las narraciones representadas, la historia en sí puede estructurarse en torno al movimiento del personaje a través del espacio y las características del entorno pueden retardar o acelerar la trayectoria de la trama. En el caso de las narrativas integradas, el espacio del juego se convierte en un ámbito de la memoria cuyos contenidos deben diseñarse para ser ricos en potencial narrativo (Jenkins, 2003).*

Jenkins define también la narrativa emergente como una de las narrativas surgidas a través de la experiencia del juego. Es aquella en la que el jugador se convierte en su creador en base a un conjunto de reglas y límites establecidas por el diseñador. Es el caso del videojuego Sims, donde el jugador es responsable de crear el personaje, y de ir creando la propia arquitectura que le rodea formando parte de una historia que es, a su vez, él mismo quien crea a través de la decisión en unas elecciones propuestas por el diseñador. Podríamos decir que en este caso se genera una coautoría en la responsabilidad de la experiencia espacial asociada al videojuego.

Surge también el concepto de narrativa ambiental (environmental storytelling) a partir de la publicación del videojuego Bioshock, donde el ambiente y los objetos que contiene se convierten en narradores de una historia o de objetivos a cumplir en el videojuego. Su origen podría tener una correlación con una experiencia física presencial y podría estar en los “trenes de la bruja” que nos iban mostrando pequeñas narrativas en forma de microescenarios que se mostraban a nuestro paso:

*La narrativa ambiental es un concepto prestado del diseño de parques de atracciones; es un término general para referirse a cómo los espacios pueden evocar y construir experiencias narrativas mientras navegamos por el entorno (Fernández Vara, 2011).*

Con estas premisas, comencemos, por tanto, como si de pasarse pantallas de un videojuego se tratase, nuestro “Paseo de Pasillos”, concretado en diferentes pasillos categorizados a través de diferentes experiencias espaciales lumínicas.





Figura 1. Kursaal. Rafael Moneo. 1999.

Figura 2. Tron 2.0. Monolith Productions. 2003.

## INTENSIDAD LUMÍNICA ESPACIAL

### Intensidad Deslumbrante

La aparición del automóvil y la revolución de las disciplinas audiovisuales impusieron una nueva forma de percibir la iluminación del espacio. Mayores intensidades lumínicas y de mejor calidad reflejan una realidad cambiante y continua, deslumbrante en el sentido de fascinante:

*Desde ese momento la arquitectura es puro cine, al hábito de la ciudad le sigue una motorización inhabitual, inmensa sala oscura dedicada a la fascinación de las masas, donde la luz proveniente de la velocidad vehicular (audiovisual y automóvil) renueva el destello de la luz solar. La ciudad no es ya un teatro (agora, foro) sino el puro cine de las luces de la ciudad, que han vuelto a Ur (Our-la luz) creyendo que el desierto no tenía horizonte (Virilio, 1998).*

Esta nueva realidad la podemos percibir en el Kursaal (Fig.1), un edificio de geometría contundente que pretende ordenar un límite sin configurar. Nos encontramos en un pasillo deambulatorio que separa la caja opaca del escenario del vestíbulo intensamente iluminado. Su intensidad percibida desde dentro hace referencia a la iluminación reflejada sobre el plano del mar cristalino que le rodea. Nos encontramos, por tanto, en un espacio indeterminado formalmente, entre la opacidad del revestimiento de madera y la translucidez del policarbonato de la fachada, entre la ciudad y el mar, entre la arena y el agua, convirtiéndose la luz en el elemento referencial, un plano abstracto al que nos aproximamos y nos sirve de guía para progresar.

La intensidad lumínica que se convierte en guía en un espacio arquitectónico construido puede convertirse en elemento paralizador deslumbrante en una experiencia audiovisual, “Caminé lentamente hacia las rocas y sentí que mi mente se inflamaba bajo el sol. Todo ese calor se apoyaba en mí y se oponía a mi avance”, (Camus, 1971). En el videojuego Tron (Fig.2), avanzamos por diferentes pasillos cuya configuración espacial se genera a través de líneas y planos de iluminación, en este caso la intensidad lumínica del ambiente deslumbrante debe estar contrarrestada con zonas opacas que permitan percibir mejor el entorno en nuestro avance. Un deslumbramiento puede ser indicativo de un punto de interés narrativo o del anuncio del ataque de un enemigo, dándose la coincidencia de que los disparos materializados en ráfagas de luz se superpongan a las ráfagas propias del espacio, generando una confusión que podría paralizarnos.

*For the “light” attacks, the duration is very short and will not interrupt the correction cycle of the walking mechanic. The heavy attacks can take almost one second to complete, however, disrupting the continuity of control (Swink, 2008, p.71).*

Entendemos, por tanto, que para el jugador la intensidad lumínica en la experiencia espacial del videojuego no es solo la iluminación de la configuración formal del escenario, sino es también la yuxtaposición de ráfagas de disparos, posibles llamadas de atención o indicadores de niveles (vida, energía, balas...).





Figura 3. Museo Judío. Daniel Libeskind. Berlín. 1999.

Figura 4. P.T. Silent Hills. Hideo Kojima, Guillermo del Toro. 2014.

### Intensidad Claroscuro

La visión utilitaria del espacio establece que cuanto más iluminado esté, mejor se percibirá y, por lo tanto, más habitable será. Cuando la finalidad a parte de su uso es experimentar un sentimiento, el claroscuro o la baja intensidad lumínica nos permite aumentar la experiencia espacial perceptiva:

*Nuestros ojos están normalmente cerrados, bien con el párpado protector o con la pupila contraída. Estas pupilas pequeñas no comienzan a abrirse hasta que la luz baja realmente de este nivel, pero en el punto en que se abren, empiezan de veras a salir y sentir la luz. Creo que hay un momento en el que los ojos, al ser la parte del cerebro más expuesta, hacen que la sensación salga fuera de ellos, de modo que se produce una percepción sensual y eso sólo ocurre en niveles de luz bastante reducidos (Turrell, 2002).*

En el Museo Judío de Berlín (Fig. 3), la experiencia espacial lumínica no solo se desarrolla en base la disposición de fisuras en la fachada que filtren la luz exterior, sino que lo hace en base a la construcción de un pasillo donde los acabados, dimensiones, formas puntiagudas o fisuras se conviertan en agentes lumínicos. El óxido del suelo, la opacidad y pesadez del hormigón, y las juntas de luz dispuestas entre distintos planos generan una atmósfera que pretende transmitir los sentimientos generados y asociados a un hecho histórico. El claroscuro nos obliga a disminuir nuestro paso en busca de esos espacios puntuales menos oscuros que no sirvan de guía.

Las referencias lumínicas espaciales cuando recorremos un pasillo construido deben ser mucho más intensas cuando la experiencia es audiovisual puesto que la experiencia perceptiva lumínica es más baja y está condicionada por las características de la pantalla y el entorno lumínico en el que esta se encuentra, deben convertirse en verdaderos focos de luz, “el extraordinariamente poderoso sentido del foco y de la presencia en los cuadros de Caravaggio y Rembrandt surge de la profundidad de la sombra en la que está embebido el protagonista” (Pallasmaa, 2014). El videojuego P.T. (Fig.4), siglas de Playable Teaser, pequeña demo de lo que iba a ser uno de los videojuegos de la saga Silent Hill que finalmente no fue, nos presenta un viaje a través del pasillo de una vivienda, un pasillo que termina en una puerta que nos conduce una y otra vez al mismo pasillo del que venimos. Un loop que se repite con diferentes pasillos, dado que aunque el espacio formalmente es el mismo su diferente iluminación consigue que se perciban como totalmente diferentes. La falta de luz en una experiencia audiovisual agudiza el sentido del oído. No es casual que la narrativa que explique lo que sucedió allí se produzca a través de una radio. Una vez que sabemos que nos encontramos en un espacio donde se han producido varios asesinatos, cualquier cambio en un espacio en el que nos encontramos solos (luces, puertas, pintadas en paredes...) anuncia una presencia inmaterial que se convierte en amenazante, y que, al comunicarse a través del ambiente, es realmente éste el que se convierte en el agente amenazador. La falta de iluminación se convierte en un potenciador de este sentimiento no universal, sino personal, de ahí que las experiencias jugables varíen, y sea realmente el jugador quién determine el valor de la experiencia espacial audiovisual:

*The space of possibility springs forth out of the rules and structures created by the game designer. The space of possibility is the field of play where your players will explore and cavort, compete and cooperate, as they travel through the experience of playing your game. [...]. You only can indirectly construct the space of possibility, through the rules you design (Tekinbas, 2003).*

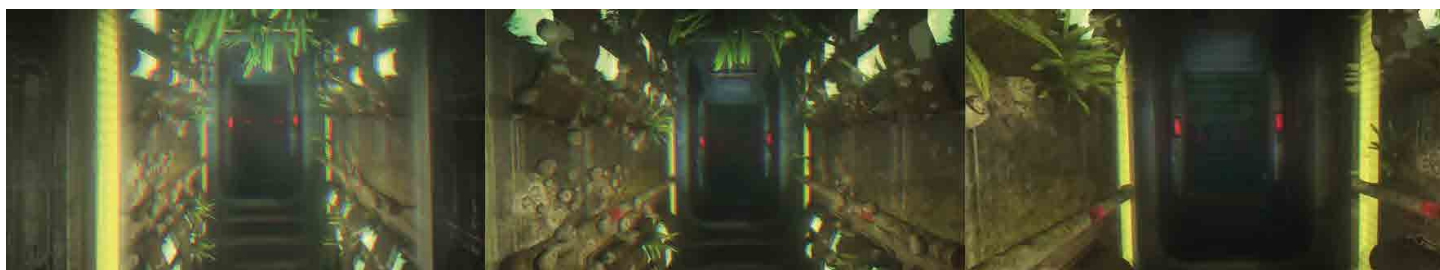
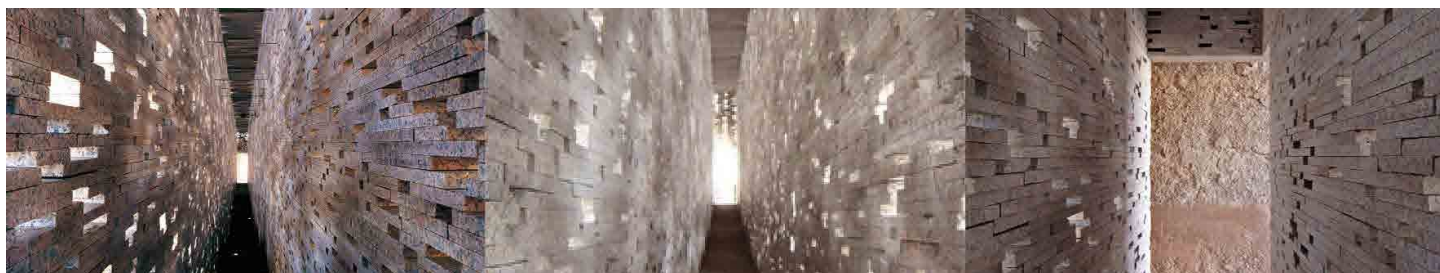


Figura 5. *Muralla Nazarí*. Antonio Jiménez Torrecillas. 2006.

Figura 6. *Soma*. Frictional Games. 2015.

## FOCO LUMÍNICO ESPACIAL

### Foco Multifocal

El encuadre lumínico es aquella zona delimitada del espacio que está iluminada y contrasta con aquella que no lo está. Estas zonas podrán estar en la fuente del foco emisor, o en las superficies sobre las que se proyecta la iluminación del foco emisor. Cuando son muchos los focos lo denominamos multifocal. Es el caso de la reinterpretación de la Muralla Nazarí que el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas propone en el Albaicín, en Granada (Fig.5). Una muralla transitable puesto que se convierte en un pasillo interior donde la presencia de diferentes huecos convertidos en focos de luz atraviesan el interior iluminando el cerramiento opuesto. La experiencia espacial queda configurada, por tanto, como la atracción que supone ir atravesando estos puntos que nos llevan a más puntos hasta finalizar nuestro trayecto. Es, por tanto, una nube de focos de la luz, el material arquitectónico con el que se ha construido este espacio, sentimiento que expresa también Toyo Ito en sus escritos:

*La gente irá tejendo el espacio suave en estado diluido uniendo estos puntos de luz como si anduvieran sobre los tobiishi (piedras dispuestas en un jardín japonés que sirven para pasar). Los elementos arquitectónicos se disponen intentando interferir, lo menos posible, tanto el ritmo de clarooscuro como la corriente suave de luz, transformándose así en una obra arquitectónica (Ito, 2000).*

En la experiencia espacial audiovisual del videojuego que experimentamos en primera persona, la presencia de un encuadre lumínico multifocal donde se disponen diferentes focos en un mismo escenario no presenta la claridad de la percepción del mundo físico, la iluminación resultante tiende a entenderse como “Una imagen persistente y vaporosa, cuyo resplandor casi lograba borrar su presencia física” (Flavin, 2000). Esto hace que como jugadores nos veamos envueltos en una atmósfera irreal, reforzada por el sentimiento que la narrativa histórica ha asociado a los espacios iluminados de esta manera. La luz siempre ha estado considerada como una fuerza positiva que enmarca los valores del héroe, por eso podemos considerar que, los espacios muy iluminados, están asociados al descanso del héroe, como ocurre en este pasillo del videojuego Soma (Fig.6). Generalmente, anticipan espacios dominados por la oscuridad como es la puerta que percibimos al final de este encuadre iluminado por múltiples focos. Los espacios oscuros son aquellos asociados a las fuerzas del mal, lo que en los videojuegos se asocia narrativamente con la presencia de enemigos en nuestro espacio y, por lo tanto, en nuestra historia. Decidir un recorrido, es posicionarte, es construir como jugador tu propio espacio:

*There are exceptions, of course. Star Wars: Knights of the Old Republic featured a novel type of player choice — did they want to play the game on the “light side” or “dark side” of the force — that is, with good or evil goals? Depending on which of the paths you choose, you have different adventures, different quests, and ultimately a different ending (Schell, 2019, p.298).*

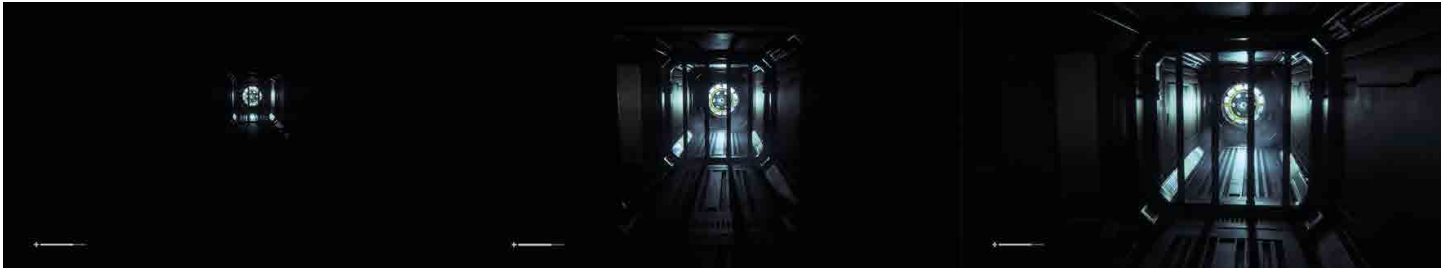
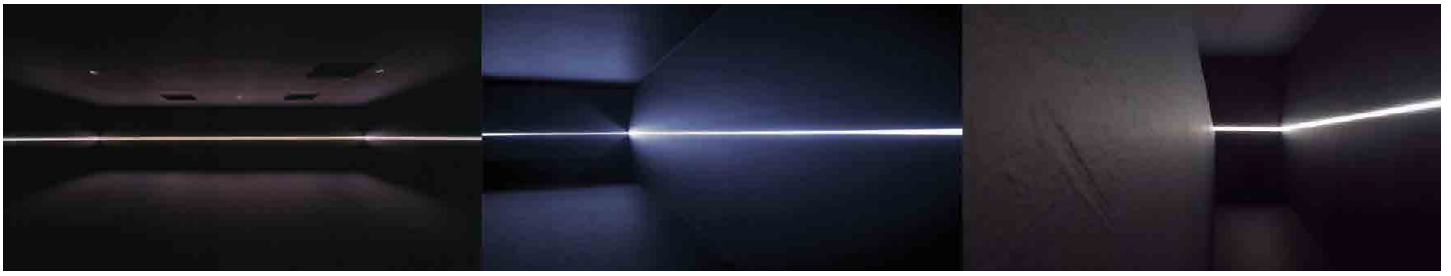


Figura 7. *Your Black Horizon*. Olafur Eliasson. 2005.

Figura 8. *Alien Isolation*. The Creative Assembly. 2014.

## Foco Unifocal

Cuando el encuadre lumínico es unifocal se convierte en estructurador y conformador del espacio:

*En mi opinión la estructura es aquello que determina la luz. Si elijo un orden de estructura tal que exige una serie de columnas, una tras otra, obtengo un ritmo de oscuridad, luz, oscuridad, luz, oscuridad, luz. Hacer un espacio cuadrado significa darle aquella luz que revela el cuadrado en sus infinitas modulaciones. Cuando veo una planimetría la veo como una estructura de espacios en su luz (Kahn, 1967).*

En la Instalación *Your Black Horizon* de Olafur Eliasson (Fig.7) una línea de luz es la encargada de orientarnos y la responsable de que nuestra experiencia arquitectónica se desarrolle en torno a ella. Nuestro objetivo es caminar hacia la luz de forma intuitiva, y cuando se dispone de forma horizontal se convierte percibida desde lejos en el cerramiento que divide cubierta y suelo de un espacio, y en una línea a seguir contenida en un cerramiento cuando la percibimos desde cerca. Aunque la línea, es decir, el foco, no cambie, somos nosotros con nuestro desplazamiento quienes cambiamos la percepción de un espacio construido.

Esto es muy similar a lo que ocurre en la experiencia lumínica espacial en un videojuego cuando solo tenemos un foco lumínico de referencia. El foco se convierte en una mancha, “La linterna del acomodador nos deja una mancha de luz en el traje” (Serna, 1917), en el elemento a seguir, el encargado no solo de captar nuestra atención, sino a partir del cual se ordena el ambiente del juego y se genera un sentimiento determinado:

*By balancing and contrasting different types of spaces, architecture can unfold, and choreograph the player experience to produce a much more powerful emotional impact and reaction to gameplay. The use of light and space in architecture can be used in a similar way, to draw attention to an important piece. A space that is well lit with lots of windows and skylights can feel uplifting and contrast (or balance) your darker scenes. Transitioning between the two can enhance the qualities of each (Brouchoud, 2013).*

En el videojuego *Alien Isolation* (Fig.8), un pequeño elemento de luz ilumina una pequeña área. Desde lejos es difícilmente perceptible, distorsionada aún más por el movimiento constante de un ventilador que atraviesa el foco de luz. Esta situación hace que detengamos nuestro desplazamiento, y nos acerquemos a él como foco de atracción en nuestro movimiento. El espacio es el que ha transformado nuestra mecánica de juego como jugadores, incrementado por el conocimiento de que debemos actuar con sigilo puesto que nos encontramos en una nave espacial con un ser extraterrestre que no debe detectarnos.

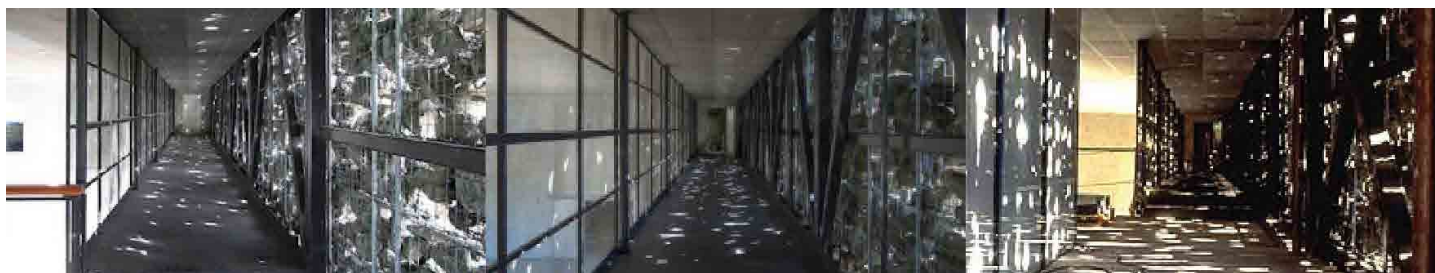


Figura 9. Bodegas Dominus. Herzog y de Meuron. 1998.

Figura 10. Resident Evil 7: Biohazard. Masachika Kawata. 2017.

## SOMBRA LUMÍNICA ESPACIAL

### Sombra Proyectada

La sombra proyectada en un espacio puede convertirse en un elemento más de construcción del espacio cuando la sombra corresponde a elementos configuradores de la propia arquitectura. Se trata de un elemento inmaterial con cuya presencia nos remite también a otras percepciones no solo visuales, sino también sensoriales de temperatura y definidoras de un ambiente:

*¡Qué calidad ambiental en aquellas sombras!. Cañas que aíslan del calor (sobre todo si se dejan enteras con su cámara de aire interior), de color claro y por tanto reflectantes, adosadas pero dejando resquicios por los que circula el aire y se filtra el sol creando una mágica sombra luminosa. Son sombras frescas por la circulación del aire entre los múltiples estratos de hojas y por la evaporación insospechadamente elevada de las mismas (Tusquets, 1994).*

En las Bodegas Dominus, proyecto de los Arquitectos Herzog y de Meuron (Fig.9), las sombras del cerramiento se proyectan por todo el espacio de un pasillo interior, siendo las responsables de la experiencia arquitectónica. Cada sombra hace referencia a una de las piedras que forman el cerramiento, piedras entre las que crecen las plantas de las vides que dan su fruto para generar el vino, objetivo de esta bodega. Lo que se percibe desde fuera, en la lejanía, como un muro de piedra más, en el pasillo interior se recrea como ambiente histórico de los espacios encargados tradicionalmente de almacenar el vino, espacios sombreados y frescos, a los que remite este pasillo en su experiencia sensorial.

El sentido positivo de la sombra que vemos en la experiencia arquitectónica no suele darse en el videojuego, donde una sombra comunica la presencia de un enemigo. Incluso cuando es la sombra lumínica generada por el propio espacio, donde no podemos determinar su origen se convierte automáticamente en una amenaza, "...y pactar con la luz, que empieza a incomodarnos, debajo de las puertas, como un mirón secreto al que hay que soportar." (García Montero, 2000). En cambio, en el videojuego Resident Evil 7: Biohazard (Fig.10) la sombra se convierte en un aliado positivo. Es el jugador quién tiene que colocar un objeto en el espacio de tal forma que su sombra coincida sobre una imagen dispuesta sobre un cerramiento y nos permita abrir una puerta para acceder a otro pasillo. Esta mecánica obliga al jugador a entender como está iluminado el ambiente del juego y a transformar su percepción respecto de un espacio, que en un videojuego Survival Horror como este, se construye perceptivamente a partir de las sombras que referencian lo que no se ve, es decir, de nuevo, es el jugador quién termina de construir el espacio:

*Architecture can play a vital role in setting a scene in the player's mind, by placing them within a place, time or context. It can influence the user's behaviours in order to deliver the narrative in the way the designer intended, controlling pace, direction and order; it can be used to inspire various emotions by managing light space and form; it can be used as a tool for narrative where the player drives their own narrative through architectural exploration (Robb,s.f.).*





Figura 11. Iglesia de la luz. Tadao Ando. 1989.

Figura 12. Outlast. Red Barrels. 2013.

### Sombra Contrailuminada

La sombra contrailuminada o contraluz consiste en colocar el escenario delante del foco de luz que situamos al final. No suele ser una forma de iluminación muy utilizada en arquitectura puesto que distorsiona la percepción del espacio y desorienta, dado que como humanos ya estamos acostumbrados a percibir la situación del foco de luz de una forma determinada:

*Los humanos tenemos tendencia a interpretar los objetos como si estuviesen iluminados desde arriba por una única fuente de luz. Como resultado de esta tendencia, las zonas oscuras o sombreadas se tienden a interpretar como más alejadas de la fuente de luz, mientras que las zonas iluminadas se perciben como más próximas. De este modo los objetos iluminados por arriba y oscuros por abajo se interpretan como convexos y en el caso contrario como cóncavos (Sun, Perona, 1998).*

En la Iglesia de la luz de Tadao Ando (Fig.11) el contraluz se convierte en un mecanismo para convertir el espacio en irracional, en místico. La inversión en la forma de iluminar una iglesia supone experimentar el espacio en base a un sentimiento más que a una acción. Una nave dimensionada y organizada con el objetivo de celebrar una liturgia, se convierte en un pasillo en el que perceptivamente nos acercamos a la luz, realizamos un zoom perceptivo reforzados por la iluminación a contraluz del espacio y el simbolismo de la cruz.

El contraluz permite oscurecer un espacio de forma artificial, es decir, una sombra irracional que en un videojuego no se convierte en amenazante sino en una mecánica positiva, " La oscuridad de la habitación era fortificante para mí como lo era la luz del sol para otros hombres." (Bukowski, 1975.) De esta forma podría invertirse la tradicional aseveración de que los espacios oscuros son negativos.

*Already, we have seen that the contrast between an approach and an arrival can produce a variety of experiences: arriving in a high-ceilinged space from a smaller space makes the tall space more impressive, dark spaces are scarier if approached from a light space, and so on. The contrast between positive spaces where players are learning and the negative spaces where they are practicing can produce similar effects (Totten, 2019).*

En el videojuego Outlast (Fig.12) somos nosotros los que como jugadores tenemos la posibilidad de generar una inversión lumínica del espacio. Un ambiente percibido a contraluz que revela muchas realidades que no se pueden percibir con la iluminación tradicional de un escenario. Esta oscuridad generada por nosotros mismos se convierte en una herramienta positiva que genera un escenario positivo que nos permite avanzar en el videojuego.

## Agradecimientos

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

## Referencias

- Brouchoud, J. (2013, febrero 9). "The Importance of Architecture in Video Games and Virtual Worlds". *Arch Virtual VR Training and Simulation for Education and Enterprise* [<https://archvirtual.com/2013/02/09/the-importance-of-architecture-in-video-games-and-virtual-worlds/>].
- Bukowski, C. (1991). *Factotum: 2* (J. G. Berlanga, Trad.).
- Camus, A. (s. f.). *El Extranjero / Albert Camus* ; traducción Bonifacio del Carril.
- Fernández-Vara, C. (2019). *Introduction to Game Analysis*.
- Flavin, D. (2000). *Dan Flavin: The Architecture of Light* (J. F. Rageb, Ed.).
- Ito, T. (c2000.). *Escritos*.
- Jenkins, H. (2002). *Game Design as Narrative Architecture*. Computer, 44.
- Kahn, L. I.; Twombly, R. C. (2003). *Louis Kahn: essential texts*. W.W. Norton.
- Montero, L. G. (2015). *Poesía completa*.
- Nitsche, M. (2008). *Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Worlds*. MIT Press.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*.
- Planells, A. J. (2015). *Videojuegos y mundos de ficción: De «Super Mario» a «Portal»*.
- Remesal, V. N. (2016). *Libertad dirigida. Una gramática del análisis y diseño de videojuegos*.
- Robb, N. (s. f.). *Architecture & Narrative in Virtual Environments: How Architecture can be used in virtual environments such as video games to shape narrative and build story*.
- Schell, J. (2019). *The Art of Game Design: A Book of Lenses*, Third Edition.
- Serna, R. G. D. L. (2003). *Gregerias*.
- Sun, J., & Perona, P. (1998). "Where is the sun?" *Nature Neuroscience*, 1(3), pp. 183-184 [<https://resolver.caltech.edu/CaltechAUTHORS:20140730-101723189>].
- Swink, S. (2008). *Game Feel: A Game Designer's Guide to Virtual Sensation*.
- Tekinbas, K. S.; Zimmerman, E. (2003). *Rules of Play: Game Design Fundamentals*.
- Totten, C. W. (2019). *Architectural Approach to Level Design: Second edition*.
- Turrell, J. (2002). *James Turrell: into the light*.
- Tusquets, O. (1994). *Más que discutible*.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición* (2a. ed). Anagrama.



# In time | Beyond the time

## Notes on some installations by Francesco Venezia

### Keywords

Francesco Venezia, Exhibition, Time, Figure, Allegory

### Abstract

Starting from the beginning of the new millennium, the Neapolitan architect Francesco Venezia undertakes the preparation of a series of exhibitions considered heirs of the tradition of the exhibition works of Italian masters of the second half of the 20th century. These projects can be read, at the same time, as an expression of the anxieties and obsessions that permeate his entire work. A distinctive and common feature of its temporary installations is to take the visitor inside a story, which expresses precise points of view on the works of art on display and reveals the author's intention to evoke meanings by awakening the senses. The paper investigates the polysemic nature of the stories proposed by Venezia and

of the multiple narrative registers that unfold along paths imagined as sequences of rooms of thought. Interpreting forms and spaces designed by the architect, primary shapes volumes, inhabited cavities, and juxtaposition between works from different historical periods are the expedients used to reveal distant relationships (in time and space) and propose allegories of time. In his work, provisional aggregations, weaving of enigmas and infinite questions – by contrast and difference – make the exhibited works intelligible and lead them into a time that constantly reflects on the idea of constancy and change.

# Nel tempo I Oltre il tempo

## Appunti su alcuni allestimenti di Francesco Venezia

**Claudia Pirina**

Università degli Studi di Udine

### Palabras clave

Francesco Venezia, Allestimento, Tempo, Figura, Allegoria

### Resumen

A partire dall'inizio del nuovo millennio, l'architetto partenopeo Francesco Venezia si cimenta nell'allestimento di una serie di mostre considerate eredi della tradizione delle opere espositive dei maestri italiani della seconda metà del Novecento. Tali progetti possono essere al contempo letti come espressione di inquietudini e ossessioni che permeano l'intera sua opera. Carattere distintivo e comune ai suoi allestimenti temporanei è l'accompagnare il visitatore all'interno di un racconto, che esprime precisi punti di vista sulle opere esposte e rende manifesta l'intenzione dell'autore di evocare significati risvegliando i sensi. Il testo indaga la natura polisemica dei racconti proposti da Venezia e

dei plurimi registri narrativi che si dipanano lungo percorsi immaginati come sequenze di stanze del pensiero. Interpretando forme e spazi progettati dall'architetto, volumi dalle forme primarie, intercapedini abitate e giustapposizione tra opere di diversi periodi storici sono gli espedienti utilizzati per disvelare relazioni a distanza (nel tempo e nello spazio) e proporre allegorie del tempo. Nel suo lavoro aggregazioni provvisorie, intrecci di enigmi e interrogazioni infinite – per contrasto e differenza – rendono le opere esposte intelligibili e le traghettano all'interno di un tempo che riflette costantemente sull'idea della costanza e del mutamento.

In un articolo di Francesco Dal Co sugli allestimenti di Francesco Venezia, lo storico individua nell'architetto partenopeo l'autore erede della tradizione "purtroppo trascurata" delle opere museografiche ed espositive di una serie di maestri italiani della seconda metà del Novecento, tra cui Scarpa, Albini e Castiglioni (Dal Co, 2015). Se i raffinati allestimenti di Venezia possono essere letti nel solco della continuità con i lavori di questi maestri, il loro interesse risiede altresì nella capacità di mettere a fuoco, con rapidi ed effimeri tratti – come sorta di cammei –, le inquietudini e ossessioni che permeano l'intera sua opera. Carattere distintivo e comune alle sue mostre temporanee è infatti l'accompagnare e guidare il visitatore all'interno di un racconto – in forma di percorso – che è al contempo espressione di un preciso punto di vista sulle opere esposte e della manifestazione della possibilità dell'architettura di evocare significati risvegliando i sensi. La natura polisemica dei racconti proposti da Venezia generalmente si articola secondo un plurimo (o almeno doppio) registro fondato sulla costruzione di una distanza tra l'opera e il fruitore, e sull'immersione dei sensi in luce e materia.

## Forme e figure

I progetti di allestimento dell'architetto partenopeo possono essere interpretati o letti come la costruzione di sequenze di stanze del pensiero in forma di *studioli*, evocatori delle piccole stanze dei palazzi rinascimentali "in cui il principe si ritirava per meditare e leggere" circondato da quelle immagini che rappresentano una sorta di "paradiso dei sensi ... e della mente" perché in grado di traghettare il pensiero verso "qualcosa che altrimenti non sarebbe dato comprendere" (Agamben, 2019, p.IX).

I percorsi progettati nei diversi allestimenti seguono andamenti variabili e, come all'interno di una partitura musicale, alternano prefazioni, pause, compressioni, decompressioni, preludi o svolgimenti fino a convergere talvolta in precisi dispositivi condensatori di un'idea e, al contempo, produttori di discontinuità, frizioni, tensioni o fratture. A tali spazi è deputato il ruolo di esplicitare il senso delle opere esposte, rendendo manifesta l'idea secondo cui "il momento in cui l'opera è stata prodotta non coincide necessariamente con quello della sua leggibilità" (Agamben, 2019, p.X).

Questo compito, in alcuni casi, è affidato a forme elementari esemplari che, simbolicamente, rimandano a immagini archetipiche tramandando antichi saperi della disciplina architettonica. Cubi, parallelepipedi, piramidi o semisfere si ergono in rapporto dialettico con gli spazi che li accolgono, e contemporaneamente con le opere che espongono. Tali volumi incarnano efficacemente l'intenzione dell'architetto di immergere il visitatore in spazi deputati a disvelare i nessi e le relazioni con la cultura e i territori che le hanno prodotte. Gli elementi materici e costruttivi, le texture, i colori, la qualità della luce sono i materiali utilizzati e plasmati per dialogare, alludere, evocare, accostare, illustrare mondi. Ma tali forme, all'apparenza elementari, non raccontano la propria complessità solamente attraverso i dispositivi materici utilizzati, ma altresì mediante costruzioni geometriche di forme che contengono forme, di rapporti figura-sfondo o ancora di distorsioni e deformazioni che raccolgono l'eredità di quelle correzioni ottiche che traversano la storia dell'arte e dell'architettura a partire dall'antichità.

Nel caso della mostra degli Etruschi a Palazzo Grassi,<sup>1</sup> il parallelepipedo che occupava quasi interamente l'atrio dell'antico palazzo veneziano – posto a preludio del percorso espositivo e, al contempo, a sua conclusione – costituisce una sorta di modello per successive opere, raccogliendo forse l'eredità di sperimentazioni proposte (a differente scala) per la sala espositiva dei rilievi di Saqqara del secondo progetto di concorso per il Neues Museum a Berlino di cui possiamo comparare solamente schizzi, disegni e plastico. Se in ragione della sua mancata realizzazione è difficile raffrontare i ragionamenti relativi a colori e materiali, il progetto di questa sala contiene *in nuce* una molteplicità di temi e dispositivi architettonici declinati non solo nella citata mostra sugli Etruschi, ma anche nelle successive su Napoli, Pompei<sup>2</sup> e Milano:<sup>3</sup> intercapedini luminescenti che accolgono opere e producono sfondamenti, forme elementari con si compenetrano nello spazio piegandosi e distorcendosi a generare un'amplificazione di effetti percettivi, rapporti figura-sfondo, ecc.. In questi successivi allestimenti temporanei, le sperimentazioni di Berlino saranno arricchite dalle riflessioni compiute dall'architetto sul tema della "costanza" e "mutamento"<sup>4</sup> e del rapporto con la storia.

Tornando agli spazi-simbolo condensatori di idee precedentemente citati, il volume della piramide di Pompei è modellato al proprio interno secondo regole e principi comparabili con Berlino e Venezia, e può essere interpretato come figura a completamento della sezione della mostra di Napoli. Se per

1 Mostra "Gli Etruschi", Palazzo Grassi, Venezia, 25 novembre 2000 – 1 luglio 2001.

2 Mostra "Pompei e l'Europa, 1748-1943", Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Anfiteatro di Pompei, 26 maggio – 2 novembre 2015.

3 Mostra "Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei", Milano, Palazzo Reale, 31 luglio 2015 – 10 gennaio 2016.

4 Si fa riferimento al testo di Siegfried Giedion *L'eterno presente. Uno studio sulla Costanza e il Mutamento* (vol. 1 Le origini dell'arte e vol.2 Le origini dell'architettura).

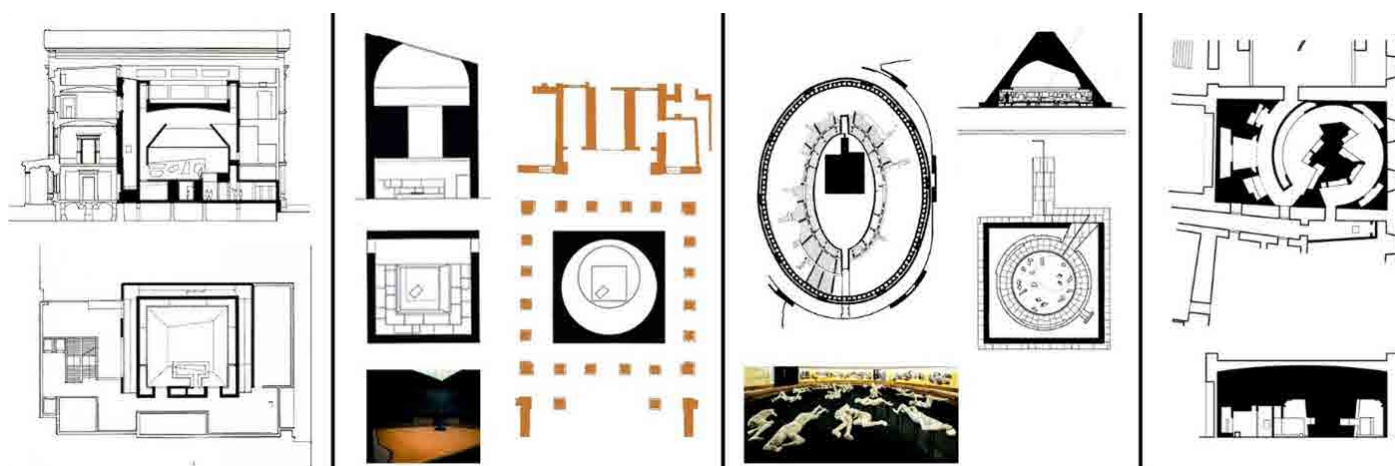


Figura 1. Francesco Venezia. Progetti di Berlino, Venezia, Pompei, Milano.

la mostra degli Etruschi il rapporto con il contesto della figura prismatica è declinato con lo spazio interno del volume dell'atrio colonnato, nel caso di Pompei si confronta, ancora una volta, con la figura dell'anfiteatro all'interno del quale la piramide è collocata, nonostante la relazione sia trasportata in uno spazio esterno.

Nei tre progetti la relazione figura-sfondo si dispiega nei tagli presenti lungo le pareti, e si esplicita contemporaneamente nell'attacco (o stacco) al suolo. A Berlino un foro sul pavimento mostra le "camere tombali" contenute e ricostruite nella sala sottostante, a Venezia un velo d'acqua evoca l'immagine di un pozzo "superstite" che raddoppia con il suo riflesso la *Figura spezzata* di Moore, mentre a Pompei il fondo nero allude a sollevamenti e sospensioni di tragiche figure che emergono dal suolo disvelate dal tempo.

Con-cavità spaziali si contrappongono talvolta a convessità, come nella mostra di Milano nella quale è possibile riconoscere (quasi a metà del percorso) una figura che rimanda a questi dispositivi invertendo il rapporto volumetrico tra pieno e vuoto. Lo spazio cavo progettato all'interno delle 'scatole' di Berlino, Palazzo Grassi e Pompei, a Milano è interamente occupato da un volume irregolare che accoglie le nicchie espositive, proponendo accostamenti ed evocazioni materiche e cromatiche, e al contempo introducendo e amplificando uno degli altri aspetti caratterizzanti gli allestimenti di Venezia: le intercapedini abitate.

### Abitare intercapedini

Se nei volumi brevemente descritti il rapporto forma-spazio-materia-tempo costituisce il nucleo fondativo della proposta progettuale, i dispositivi utilizzati introducono al contempo il principio dell'osservazione a distanza, intesa sia in senso fisico che temporale. La costruzione di spazi-intercapedine, declinata alle differenti scale, può essere considerata uno degli strumenti espositivi cardine dei sistemi progettati dall'architetto partenopeo, che evocano anche in qualche modo il suo interesse per gli antri, per il mondo degli inferi, delle camere sepolcrali o di antiche colombaie che rimandano, a loro volta, a Napoli e ai Campi flegrei, sue terre d'origine e genesi di tutte le sue opere. Intercapedini e sfondamenti accolgono o protendono le opere, punteggiando e abitando le pareti degli spazi espositivi, e componendosi con raffinate e spesso essenziali teche che espongono poche e selezionate opere offerte al visitatore come preziosi emblemi.

L'intercapedine tuttavia non è solo elemento generatore di più o meno articolate nicchie espositive, ma anche di vere e proprie porzioni del percorso in forma di corridoi come nel caso del labirintico tracciato della sala di Milano. Nel sistema di accesso della mostra *Egitto Pompei*<sup>5</sup>, Venezia sperimenta analogo procedimento, descrivendo la genesi della figura di base come sorta di estroflessione del portico della Palestra Grande derivata dal disegno della pianta di un elemento del recinto di Saqqara in forma di S. Il ripiegarsi su se stesso del percorso è l'espedito utilizzato per creare un elemento di mediazione che costringa il visitatore in un percorso "vizioso" di 40 metri prima di entrare all'interno della sala espositiva accolta in un braccio porticato della Palestra. Riprendendo la geometria della stella comune

5 Mostra "Egitto Pompei", Parco Archeologico di Pompei, Palestra Grande, 20 aprile – 2 novembre 2016.



Figura 2. Recinto di Saqqara. Francesco Venezia, progetti di Pompei, Napoli, Milano.

a numerose architetture egizie, spazi stretti e angusti si contraddistinguono per un caratteristico rapporto tra verticale e sezione in pianta del percorso ancora una volta accompagnato dalla presenza di un lungo e luminescente taglio orizzontale che contiene calchi di rilievi egizi “messi disordinatamente, quasi fossero resti” (Venezia, 2018).

### Allegorie del tempo

Per penetrare la complessa stratigrafia degli allestimenti di Venezia, torniamo brevemente ad accennare a quel rapporto tra costanza e mutamento che costituisce lo sfondo delle trame di relazioni che l'architetto intesse con lo spazio e il tempo. Le stanze del pensiero che guidano il percorso si trasformano in rappresentazione fisica di teatrini della memoria che trasfigurano vere e proprie allegorie del tempo illustrando, alludendo, evocando immagini per accostamenti e analogie. Al pari che nel dipinto di Tiziano *L'allegoria della prudenza* “sulla base del passato / il presente agisce prudentemente / perché il futuro non rovini l'azione”, intendendo la prudenza come quella capacità di “buona memoria delle vedute cose, e buona conoscenza delle presenti, e buona provvidenza delle future” (Dante, 1304).

Aggregazioni provvisorie, intrecci di enigmi, interrogazioni infinite – per contrasto e differenza – rendono le opere esposte intelligibili. Così nella settima e inizialmente non prevista stanza della mostra di Milano “la natura morta contemporanea ritrova profondità temporale nel rapporto con l'antico” mettendo in scena tre quadri di Filippo de Pisis all'interno di una stanza il cui allestimento “è stato concepito, nelle tre dimensioni, quasi come finzione di un quadro ingigantito dell'Artista: piani cromatici sovrapposti, quel certo non so che di disequilibrato, di obliquo”. Nonostante non si sia trovato esplicito riferimento del pittore alle nature morte di Pompei, secondo l'opinione dell'architetto tali immagini “si sono misteriosamente rinnovate nella memoria – e nelle tele – di questo grande pittore contemporaneo” (Sena Chiesa, Pontrandolfo, 2015).

Secondo analoghi principi di costruzione di costellazioni, la statua di Henry Moore a Palazzo Grassi giustapposta alle figure spezzate dei sarcofagi etruschi che dovevano essere accolte all'interno delle nicchie laterali della sala secondo un progetto non approvato dalla Soprintendenza, o le opere d'arte contemporanea proposte a Napoli suggeriscono inusuali cortocircuiti percettivi.

Venezia si fa così nomade, errante e imprevedibile *flâneur* che trascina il visitatore “in un labirinto in cui tuttavia non prevale la geometria dei percorsi infiniti, ma la meraviglia degli accostamenti imprevedibili” (Gilodi, 2014). Come le “immagini dialettiche” del sogno di Benjamin, le immagini proposte da Venezia possono essere forse ricondotte così alla ricerca di una dimensione originale o preistorica capace di strappare, – attraverso il pensiero – i fenomeni dalla loro situazione cronologica per restituirli a una sorta di dimensione “sorgiva”.

## Referencias

- (2015) Francesco Venezia mette in mostra Pompei. *Casabella*, 851/852, pp. 4-7, 30-33.
- Agamben, G. (2019). *Studiolo*. Torino: Einaudi
- Dal Co, F. (2001). Una lezione sull'allestire: Francesco Venezia a Palazzo Grassi, *Casabella*, 686, pp. 4-5.
- Dal Co, F. (2015). Francesco Venezia e l'arte del porgere. *Casabella*, 851/852, pp. 7-29, 34-41.
- Dal Co, F. (2015). *Francesco Venezia e Pompei. L'architettura come arte del porgere*. Siracusa: LetteraVentidue.
- Dante (1304). *Convivio*, IV, 27.
- Di Martino, P. (a cura di) (1998). *Trentadue domande a Francesco Venezia*. Napoli: Clean.
- D'Onofrio, A.; Felci, L. (a cura di) (2011). *Nature 01. Francesco Venezia*. Brescia: Libri MAXXI B.A.S.E.
- Gilodi, R. (2013). "Da Benjamin a Baudelaire, sulle rovine della Storia", *Il manifesto*.
- Gilodi, R. (2014). "Benjamin, le figure di pensiero che sovvertono passato e presente", *Il manifesto*.
- Sena Chiesa, G.; Pontrandolfo, A. (cura di) (2015), *Mito e natura Dalla Grecia a Pompei*. Milano: Electa.
- Venezia, F. (2001). Allestimento della mostra "Gli Etruschi" a Palazzo Grassi. *Casabella*, 686, pp. 6-17.
- Venezia, F. (2015). Allestimento della mostra "Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei", *Casabella*, 854, pp. 56-58.
- Venezia, F. (1996). "Essere moderni". *Casabella*, 633, pp. 14-17.
- Venezia, F. (2006). *Francesco Venezia le idee e le occasioni*. Milano: Electa.
- Venezia, F. (1998). "Involucri avvolti dalla luce", *Casabella*, 657, pp. 58-61.
- Venezia, F. (2018). *Lectio magistralis*. Università degli Studi di Padova, Aula Magna, Palazzo Bo, 23 marzo.



# From the ready-made to the diagram

## Interactions between the artistic intervention and the architectural project design

### Keywords

Art, Architecture, Ready-made, Diagram, System

### Abstract

A work of art is a unit complete in itself; the architectural work is a complex product, an operation of synthesis. When a work of architecture succeeds in concealing this plurality of physical, functional and economic components, resolving itself in the perfection of a single sign, relying on the uniqueness of meaning that springs from its own symbolic charge, it establishes and determines the existence of a common ground between art and architecture. The encroachment of art on architectural design field in the second half of the twentieth century, constitute an important moment in the evolution of the relations

between the two disciplines for two reasons. The first is that the relationship with the past concerns the construction of a complex system with respect to the conception of spaces. It becomes a structured system of research from which to produce contemporary forms and spatiality, as can be seen from the work of crucial figures of modern architecture. The second reason is that, in the course of the Artistic Avant-gardes, the passage is established that assimilates the object-of-use to the architectural dimension as a representation of reality through the emblematic figure of the ready-made.

# Dal ready-made al diagramma

## Interazioni tra l'intervento artistico e il progetto di architettura

**Federica Morgia**

Sapienza Università di Roma

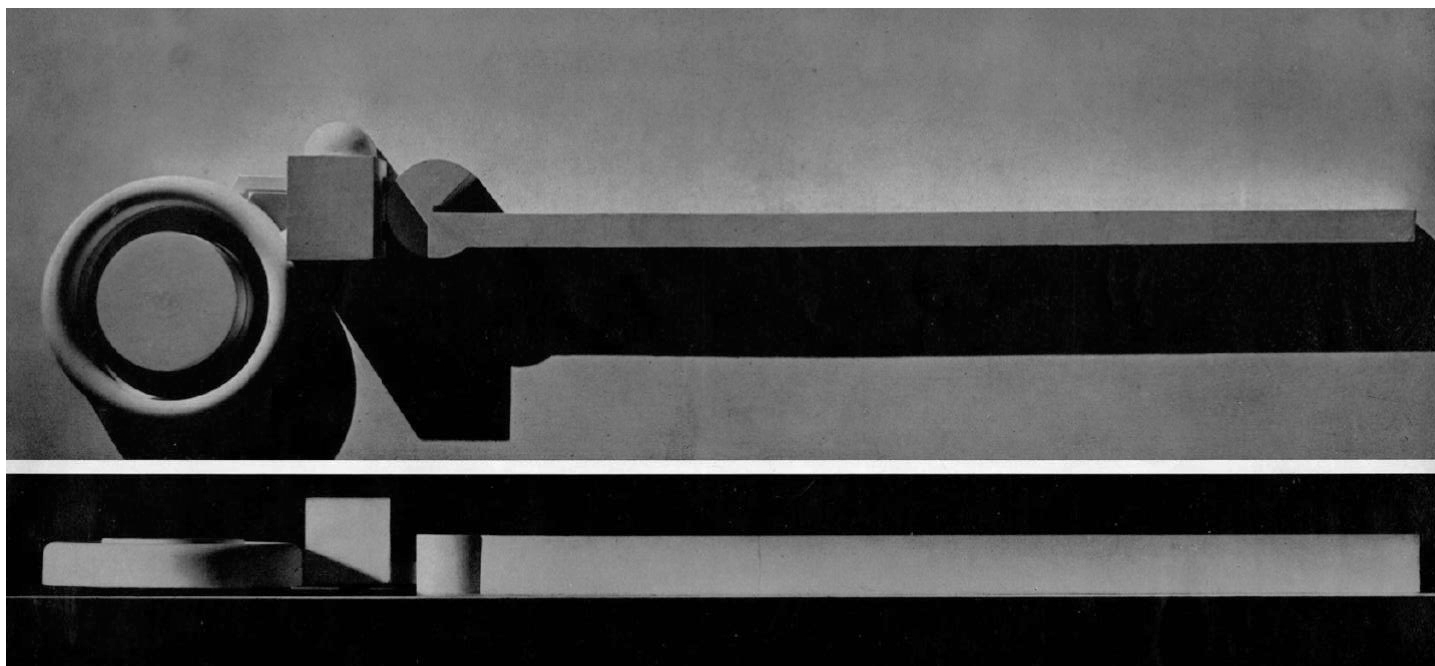
### Palabras clave

Arte, Architettura, Ready-made, Diagramma, Dispositivo

### Resumen

L'opera d'arte è un'unità completa in sé; l'opera architettonica è un prodotto complesso, un'operazione di sintesi. Quando un'opera di architettura riesce a nascondere questa pluralità di componenti fisiche, funzionali ed economiche, risolvendosi nella perfezione di un unico segno, affidandosi all'unicità di significato che scaturisce dalla sua stessa carica simbolica, stabilisce e determina l'esistenza di un terreno comune tra arte e architettura. Lo sconfinamento dell'arte nel campo della progettazione architettonica nella seconda metà del XX secolo, costituisce un momento importante nell'evoluzione dei

rapporti tra le due discipline per due motivi. La prima è che il rapporto con il passato riguarda la costruzione di un sistema complesso relativo alla concezione dello spazio. Diventa un sistema strutturato di ricerca a partire dal quale produrre forme e spazialità contemporanee, come si può vedere dall'opera di figure cruciali dell'architettura moderna. La seconda ragione è che, nel corso delle Avanguardie Artistiche, si stabilisce il passaggio che assimila l'oggetto d'uso alla dimensione architettonica come rappresentazione della realtà attraverso il concetto del ready-made e delle sue evoluzioni.



**Figura 1.** Luigi Moretti, Villa Adriana a Tivoli: Pecile, Aula Quadra e Natatorio Circolare, modello degli spazi interni realizzato considerando matrici di forma le superfici interne. Spazio n. 7, 1952-3, p.9.

## Terreno comune

Un'opera d'arte, come scriveva Wolfflin nel 1917, è un'unità completa in sé, viceversa l'opera architettonica è un prodotto complesso, un'operazione di sintesi. Quando un'architettura realizzata riesce a nascondere questa pluralità di componenti fisiche, funzionali ed economiche, risolvendosi nella perfezione di un segno unitario e affidandosi all'univocità di significato che scaturisce dalla sua stessa carica simbolica, stabilisce e determina l'esistenza di un terreno comune tra arte e architettura.

Lo sconfinamento dell'arte nel progetto dell'architettura e viceversa caratterizza in modo decisivo la produzione creativa della seconda metà del XX secolo, un momento emblematico nell'evoluzione del rapporto tra queste discipline per due motivi. Il primo sta nel fatto che il rapporto con il passato cessa di essere una questione di ordini e apparati decorativi ma riguarda la costruzione di un sistema generale e complesso in relazione alla concezione degli spazi e dei paesaggi. Il rapporto con il passato diventa un sistema strutturato di ricerca da cui attingere per produrre forme e spazialità contemporanee, come si può vedere dall'opera di figure cruciali dell'architettura moderna come Kahn e Le Corbusier ma anche Moretti e Scarpa. Louis Kahn inizia a realizzare i propri progetti in una fase avanza della sua carriera professionale, e da quel momento stabilisce un rapporto peculiare con il passato. Questa relazione si esprime attraverso la sua ammirazione per i complessi architettonici dell'antichità classica, la composizione planimetrica per intersezioni di assi generatori e per la scala monumentale che evoca un concetto di uno spazio universale libero dai parametri funzionalisti del Movimento Moderno. L'architettura di Kahn combina riferimenti antichi e moderni. Elementi di architettura classica, medievale e islamica coesistono con tecniche strutturali contemporanee. L'interno dei suoi edifici si caratterizza dalla capacità di creare nuovi spazi senza dividerli fisicamente ma schermandoli e facendoli riconfluire, affidando alla disposizione degli elementi murari strutturali la gerarchizzazione e la destinazione d'uso dell'architettura. Appare naturale il riferimento alle sale ipostile dei templi egizi o a Piranesi e ai suoi spazi senza centro. Questo anelito orientato verso la ricerca di uno spazio approssimato quanto più possibile ad un volume puro e assoluto, mutuato dall'antico, lo ritroviamo nella ricerca di Luigi Moretti dal titolo "Strutture e sequenze di spazi" pubblicata, negli anni Cinquanta, sulla rivista Spazio (Fig. 1).

Si tratta di modelli cognitivi, realizzati con calchi in gesso, a partire da frammenti di architetture, quali tra gli altri, la chiesa di San Filippo Neri di Guarini del 1737 o le sequenze degli spazi del portico, aula quadra absidata e natatorio della Villa Adriana del III sec. d.C. che ne costruiscono le rappresentazioni dei volumi interni. Queste sculture in gesso selezionano, secondo Moretti, determinate qualità dell'architettura (forma, dimensione, densità, pressione) che permettono da una parte di elevare la



**Figura 2.** Marcel Duchamp, *La porte de la Rue Larrey*, 1937 [<https://ildiavolocompramaver.files.wordpress.com/2015/01/door-duchamp.jpg>].

spazialità a categoria critica e dall'altro di svelare le relazioni che lo spazio intrattiene con gli altri elementi che costituiscono l'architettura: la funzione, la struttura, la plasticità, la luce.

La seconda ragione è che, nel corso dell'eterogeneo movimento delle Avanguardie Artistiche, si stabilisce il passaggio che assimila l'oggetto d'uso alla dimensione architettonica. Esso assurge a rappresentazione della realtà attraverso la figura emblematica del ready made, unità che si stabilisce in riferimento al piano iconico-semantic e, contestualmente, ne avvalorata il suo ribaltamento assimilando cioè l'opera architettonica all'oggetto d'uso quotidiano.

### **Ready-made**

È a tutti noto il lavoro di Marcel Duchamp che, presentando oggetti di uso comune fuori dal loro contesto, produce cambiamenti nel loro significato semantico traslitterandoli verso l'altro da sé. Nello sconfinamento dei rapporti tra arte e architettura la produzione di Duchamp inanella alcune esperienze emblematiche tra le quali si ricordano due installazioni particolarmente significative come quella realizzata con Dennis Bellon, dal titolo *Enchère passée* del 1936 e *La porte de la Rue Larrey* del 1937 (Fig. 2). In entrambe Duchamp indaga l'idea di spazio inteso come soglia, sperimentato attraverso l'utilizzo di una porta che, collocata come cerniera rispetto a tre ambienti diversi, non chiude ma apre l'accesso ai vari ambiti che essa stessa delimita.

Il ribaltamento di questo espediente epistemologico è operato dall'opera architettonica assimilata a oggetto d'uso cioè a ready-made. Attraverso l'influenza del suo maestro György Kepes, Juan Navarro Baldeweg sperimenta questo analogo metodo di riscrittura della realtà. Kepes, ungherese di nascita, dopo essere emigrato negli Stati Uniti nel 1937, insegna teoria della luce e del colore presso la scuola della Nuova Bauhaus più tardi nota come Illinois Institute of Design (IIT) fondata a Chicago da Lazlo Moholy-Nagy. Nel 1967 lo stesso Kepes fonda il Center for Advanced Visual Studies presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT) dove insegna fino al 1974. In questi anni è in contatto con numerosi artisti, designers, architetti e scienziati. Venendo in contatto, nel tempo, con personalità quali Norbert Wiener, Buckminster Fuller, Rudolf Arnheim, Marcel Breuer, Charles Eames, Erik Erikson, Walter Gropius e Jerome Wiesner ne indirizza la produzione artistica conciliando il suo spiccato interesse per la ricerca scientifica applicata con il campo dell'arte astratta e concettuale. Le teorie di Kepes sulla percezione visiva e il suo stesso insegnamento determinano un'influenza profonda sui giovani architetti, progettisti e studenti di arti visive del MIT come, tra gli altri, Kevin Lynch e Juan Navarro Baldeweg.



Figura 3. J. Navarro Baldeweg, *Luce e metallo (Interno V)*, 1976-2014.

Il concetto di mappa mentale elaborato da Lynch, ad esempio, deriva direttamente dai primi studi di psicologia percettiva svolti da Kepes all'inizio degli anni Quaranta del Novecento presso il New Bauhaus di Chicago. Questi esperimenti condotti tra gli altri con lo stesso Moholy-Nagy e con Man Ray sfociarono nella pubblicazione del testo "Language of vision". Sedici anni dopo, nel 1960, Kevin Lynch pubblica il celebre volume "The Image of the city", nel quale riprende gli studi di Kepes applicandoli alla città e definisce l'ambito di un nuovo metodo di ricerca applicata che denomina geografia percettiva. La mappa mentale viene riproposta come prodotto di un'immagine ambientale nella quale l'oggetto può essere identificato attraverso la sua individualità o unicità, la sua relazione spaziale col contesto e attraverso la relazione emotiva tra oggetto e osservatore.

Juan Navarro, formatosi a Madrid all'Accademia di San Fernando e alla Escuela técnica superior de arquitectura (1969), ha svolto attività di ricerca presso IIT tra il 1971 e il 1975. La sua produzione, dalla seconda metà degli anni Settanta a oggi attraverso opere d'architettura, dipinti e installazioni affonda le sue radici in un duplice territorio. Il primo, rappresentato dalla fase americana, gli consente di dedicarsi nuovamente alla sperimentazione artistica. Affascinato dalla misurazione e formalizzazione concettuale delle forze della natura rivolge il suo campo d'indagine agli elementi primordiali della percezione: luce, gravità e orizzonte (Fig. 3). Il secondo territorio occupa lo stesso campo di azione delle ricerche sullo spazio e sull'attitudine insediativa del progetto di Soane, Aalto e Kahn. La caratteristica di molte opere di Navarro è quella di collocarsi su un elemento di bordo o di confine: la riva di un fiume, il pendio di una collina o la porta d'accesso di una città.

*Cualquier objeto construido" scrive Navarro "es como la figura de un tapiz hecho con hilos que van de un lado a otro de la urdimbre. Por leyes generativas, de conexión, y por el orden de elaboración, se crean figuras, cuya naturaleza revela un conjunto de variables: los hilos. Tiendo a pensar que un objeto no tiene principio ni fin (Navarro Baldewg, 2007, p. 70).*

Questa caratteristica d'essere allo stesso tempo soglia e stratificazione restituisce l'approccio silenzioso ma empatico di una architettura narrativa e paziente, che si pone come traccia ulteriore e come estrema sintesi tra paesaggio e progetto, capace di creare bellezza all'interno dell'esperienza stessa dell'architettura.





Figura 4. SANAA, Mosbach Paysagistes, Louvre Lents Museum and Park.

## Diagramma

Lo scambio di suggestioni in questo terreno comune stabilito dai rapporti tra arte e architettura, coinvolge anche molte delle figure dell'architettura moderna e contemporanea come, tra gli altri, Eisenmann, Sejima o Koolhaas che ricorrono all'astrazione della forma per sintetizzare il processo metodologico compositivo necessario alla trasformazione della realtà che il progetto imprime, ovvero la configurazione dello spazio come condizione ineludibile dell'esperienza dello stare al mondo.

Un metodo di indagine appropriato a entrambe le discipline è il diagramma, dispositivo operativo teorico che prescinde dalla materialità e assume un atteggiamento concettuale come strumento di lettura e progettazione. I diagrammi sono per lo più strumenti grafici costituiti da punti, linee e superfici organizzati in schemi bidimensionali, ma essi possono essere concepiti anche come modelli tridimensionali. Un diagramma è comunemente inteso come un disegno che trasmette informazioni su qualcosa di incorporeo. Dal greco διάγραμμα, significa segnare con linee, disegnare, dove διά- è attraverso, a parte e γράφω è scrivere. Il diagramma, dunque, è definito come una figura geometrica usata per illustrare teoremi e verificare teorie. Può anche essere rappresentato attraverso uno schizzo, un disegno che spiega un fenomeno delineando le sue parti e le loro relazioni - in pratica, descrivendone il suo funzionamento. Un diagramma, inoltre, può essere definito come una tabella o un grafico che spiega o illustra idee e visualizza un concetto, attraverso un sistema di linee che delimitano uno spazio.

Il diagramma quindi non rappresenta, ma piuttosto traccia delle possibilità prima della loro apparizione, della loro rappresentazione. Questa nuova dimensione si colloca tra il visibile e l'articolabile, e quindi i tratti che lo costituiscono non sono esattamente immagini o linguaggio scritto. Il diagramma non è un archivio uditivo o visivo ma piuttosto una mappa, una cartografia che è coestensiva con tutto il campo sociale. È una macchina astratta. È definito dalle sue funzioni informali e dalla sua materia e in termini di forma non fa distinzione tra contenuto ed espressione, tra una formazione discorsiva e una non-discorsiva. Come ha scritto Deleuze, è una macchina quasi cieca e muta, anche se fa vedere e parlare gli altri. In questo senso, il diagramma ha un ruolo fondamentale nell'organizzazione del processo che nella prefigurazione degli oggetti, degli spazi e degli ambienti. Una condizione che vale per un'iniziativa volta a includere nel progetto eventi, funzioni e aspetti che esulano dalla sfera specifica dell'architettura, ma anche per ricercare l'idea di autonomia disciplinare, tradizionalmente interessata alla concezione della configurazione tridimensionale.





Figura 5. Franco Purini, *La distruzione della regola*, 1991.

Il terreno comune tra arte, architettura e paesaggio nel mondo contemporaneo continua ad essere alimentato grazie al ruolo dei progetti che ibridano le loro competenze e influenzano il campo artistico, come nel recente progetto di Kazuyo Sejima, per il Louvre Lens e il Museum Park di Catherine Mosbach, 2006-2012 (Fig.4).

Nelle opere di SANAA il diagramma non è applicato come un modello teorico per il risultato del processo, ma come un mezzo per un fine nel processo:

*per noi è importante spiegare la relazione intrinseca di ogni progetto in modo abbastanza chiaro per mostrare l'idea direttamente, non attraverso la figura, la forma o il modello ma usando il modo più semplice e diretto (Sejima, 2005 in El Croquis 121-122, pp. 22-23).*

SANAA non sostituisce il piano con un diagramma; infatti, il piano viene conservato nella sua forma originale e nelle sue qualità regolatrici e strategiche. Sono integrato direttamente in esso. Qui il piano rimane il perno del processo di progettazione. Un principio che viene applicato anche alla facciata, dove lo stesso principio di chiarezza viene trasferito direttamente dalla sezione alla superficie del piano verticale della parete esterna. Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa hanno voluto evitare di creare un edificio massiccio, optando invece per una struttura bassa e facilmente accessibile che si integra nel sito senza essere imponente. La struttura è composta da cinque edifici in acciaio e vetro. La superficie esterna è costituita in alluminio lucido, in cui si riflette il parco, garantendo la continuità tra il museo e il paesaggio circostante. Le coperture dei volumi sono realizzate parzialmente in vetro, per introiettare la luce all'interno dell'edificio e per consentire continuità percettiva dall'interno verso il paesaggio esterno. Il progetto del parco è integrato con il sistema museale. Il sito del Louvre-Lens si trova su 20 ettari di terreno incolto e selvaggio che ospitava un'importante miniera di carbone in disuso dal 1960. L'architetto paesaggista Catherine Mosbach ha lavorato al progetto del parco con lo stesso approccio diagrammatico adottato da SANAA per il museo mettendo in relazione tracce naturali e culturali. I giardini del Louvre si materializzano attraverso l'intersezione di una serie di tracce che rappresentano la memoria del luogo. I limiti verticali del progetto sono identificati dai tagli dei muri industriali esistenti che sono sottoposti ad un processo di trasformazione naturale che impone il tempo: le superfici sono abitate dai muschi, il vento e la pioggia. Gli elementi orizzontali collegano l'architettura e il paesaggio non solo con il giardino ma anche con il suolo. Piccoli o grandi fori si aprono, per permettere ai licheni e ai fiori spontanei di emergere e di riappropriarsi della costa terrestre.

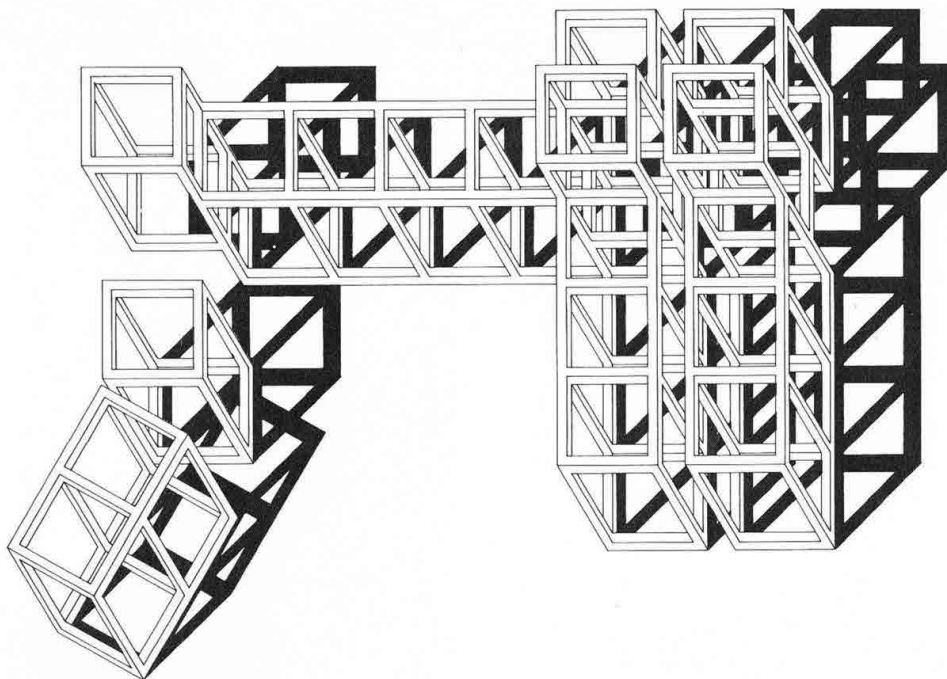


Figura 6. A. Isozaki, *Museum of Modern Art in Gunma*, Japan.

## Dispositivi

Questa capacità configurativa e adattativa del diagramma si produce attraverso alcuni dispositivi di controllo spaziale quali l'uso della griglia quadrata, ampiamente utilizzata da progettisti e artisti di arti visive.

La serie de "I Progetti di Distruzione", elaborata da Franco Purini nel 1991, si compone di nove tavole raffiguranti la planimetria della città di Roma in scala 1: 25.000 sulle quali sono riportati alcuni schemi relativi a modificazioni violente della città. L'architetto mette in atto alcuni principi teorici e le loro conseguenze sul territorio per cui ogni previsione di cambiamento della città è intrinsecamente eversiva nei confronti di un ordine precedente, questo determina una serie di luoghi che non possono essere ricomposti. Le nove proposte esprimono una concezione del frammento inteso come incidente analitico, come rottura definitiva di un sistema semantico precostituito. Le tavole "Distruzione della Centralità" raffigurano diciotto nuove polarità che scardinano l'impianto radiocentrico di Roma e ricostruiscono una città plurale, animata da una nuova rete di nodi metropolitani. In queste leggiamo un approccio diverso ma complementare alla logica di impiegare il frammento per avviare un processo di rigenerazione del tessuto urbano dopo una distruzione (Fig.5).

Attorno all'utilizzo reciproco del Modulo cubico si stabilisce una fruttuosa interazione tra alcune opere di Arata Isozaky e Sol Lewitt. L'architetto usa la libertà e l'acutezza dell'artista per cogliere il valore della forma mentre l'artista usa l'architetto appropriandosi dei suoi metodi e strumenti per rendere più profonda la struttura del proprio operare artistico. Isozaky, Premio Prizker 2019, sostanzia il lavoro artistico di Lewitt riempiendo di funzione la forma dell'artista come nel caso del Museo d'Arte Moderna di Gunma in Giappone, realizzato tra il 1970 e il 1974, basato sull'assemblamento compositivo e strutturale di un modulo cubico di 12 metri per lato (Fig.6).

Lewitt si forma professionalmente lavorando come graphic designer presso lo studio dell'architetto Ieoh Ming Pei, nelle sue opere che descrivono l'aggregazione della maglia cubica tridimensionale sono chiaramente leggibili non solo una dimensione architettonica, ma anche una costante relazione con lo spazio che la ospita: la sua arte si compone di misurati intervalli e controllati rapporti geometrici che dimostrano i contrasti e le similitudini tra le due discipline. In "Paragraphs on Conceptual Art" nel 1967, Sol Lewitt attribuisce una maggiore importanza al processo e al pensiero rispetto che all'oggetto, l'idea diviene così il mezzo e l'oggetto stesso della produzione artistica attraverso la serie "Structures". Le opere sono forme inserite nello spazio e utilizzano un vocabolario di elementi che può essere

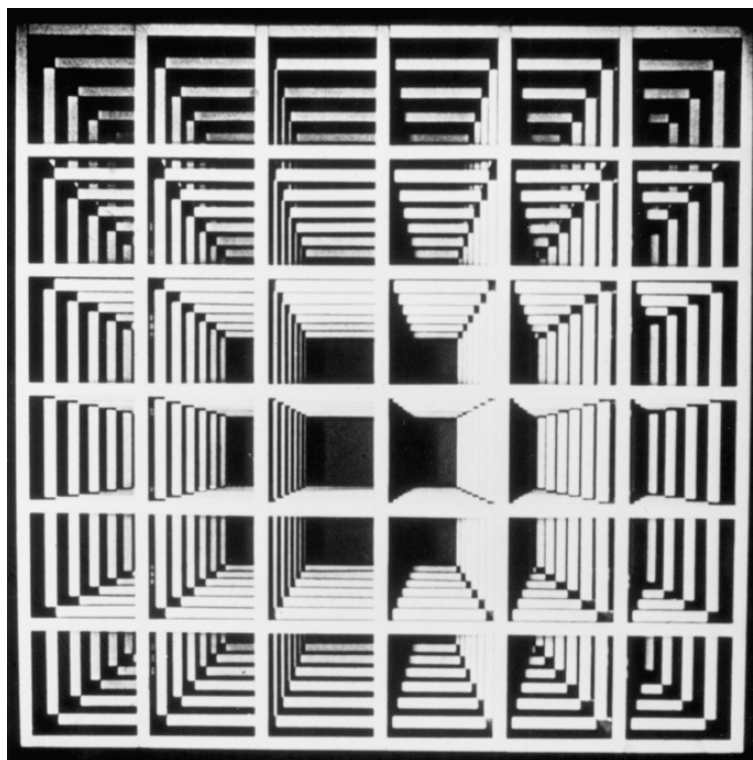


Figura 7. S. LeWitt, *Modular Cube*, 1966.

moltiplicato e trasformato infinitamente, composto da forme solide o da linee (colorate, bianche o nere) in tutte le combinazioni possibili, nelle quali ogni linea è importante come le altre e tutte una cosa sola (Fig.7).

Il cubo come figura iconografica manca di forza aggressiva, di movimento, di emotività, è di per sé geometricamente univoco e incontestabile, è semanticamente profondamente coerente ed è simbolicamente una rigida espressione di ogni rinuncia all'invenzione ma, al tempo stesso essendo sintetico e assoluto è presenza di ogni invenzione. Mentre Aldo Rossi, nel progetto per l'ampliamento del cimitero di Modena, elaborato tra il 1971 e il 1978, utilizza il cubo, come simbolo laico che rappresenta il "fatto" urbani di questa città dei morti, diversa è la sua valenza nel progetto elaborato nel 1966 con Giorgio Grassi per un'unità residenziale nel quartiere San Rocco a Monza. In questo caso il volume, mutuato dalle immagini iconografiche delle periferie urbane raffigurate da Mario Sironi, negli anni Venti del Novecento, assurge ad elemento consolatorio, rassicurante foriero di nuova ma consolidata identità per un quartiere economicamente e socialmente svantaggiato.

Se la griglia è tradizionalmente intesa come una struttura cartesiana di ripetizione più o meno regolare che genera forme statiche e razionali, rispetto ad alcune attitudini contemporanee è uno strumento per concepire forme e spazi imprevedibili e mutevoli. Rese vive da strumenti informatici avanzati le maglie si deformano e si muovono per materializzare complesse relazioni tra variabili impresse dall'architettura e dell'ambiente.

*La stesura di una griglia -scrive Cecil Balmond- dovrebbe consistere non tanto nell'imposizione di un ordine vincolante quanto in una mappatura del possibile. La griglia è come una collana, che ha una sua particolare curvatura, ma può essere, in qualsiasi momento tirata da una parte e modificata radicalmente, ora fissata, ora pronta a dissolversi e a riconfigurarsi. A ciascun punto della griglia è connessa una vita meravigliosa* (Balmond, 1997, New York: The MIT Press, p. 46-57).

In architettura e nel paesaggio, così come nell'arte, ci sono ancora questioni aperte da porre, come il tempo, lo spazio e il significato. Bisogna capire come realizzare attraverso il progetto, basato anche sull'interazione di queste due discipline, le esigenze di reale cambiamento e trasformazione: qualità, emancipazione sociale, cultura, bellezza e felicità.

## Ringraziamenti

Questo testo si sviluppa in continuità con un lavoro presentato presso la Sapienza Facoltà di Architettura di Roma, in occasione del convegno *Icona 1st IConA International Conference on Architecture "Creativity and Reality. The art of building future cities"* svoltosi a Roma nel dicembre 2019 curato da O. Carpenzano, A. Capanna, A. I. Del Monaco, D. Nencini, F. Menegatti, T. Monestiroli.

## Riferimenti

Wolfflin, H. (2019). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Milano: Abscondita.

Aymonino, A. (1991). *Funzione e simbolo nell'architettura di Louis Kahn*. Roma: Clear.

Reichlin, B. (2010). "Figure della spazialità. 'Strutture e sequenze di spazi' versus 'lettura integrale dell'opera'" in Reichlin B., Tedeschi L. (2010), eds. *Luigi Moretti Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Electa.

Kepes, G. (1995). *Language of vision*. New York: Dover Publications.

Lynch, K. (1964). *The image of the city*. Cambridge: THE MIT PRESS.

Navarro Baldewg, J. (2007). *Una caja de resonancia*, Madrid: Editorial Pre-Textos, p. 70.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaire de France.

Corbellini, G. (2006). "Diagrams. Instruction for Use", *Lotus International*, 127, Milano: Electa, pp. 10-12.

Moschini, F.; Neri, G. (1992). *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini (1966-1991)*. Roma: Kappa.

Balmond, C. (1997). "New Structure and the Informal" in *Assemblage*, 33, New York: The MIT Press, p. 46-57.

Kim, Y. (2006). "Griglia" in *Lotus International*, 127, Milano: Electa, p. 4.

Beltramini, G.; Croset, P.A. (eds.) (2000). *Juan Navarro Baldewg: risonanze di Soane*. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura, Andrea Palladio.

Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: THE MIT PRESS.

Eisenmann, P. (1999). *Diagram Diaries*. New York: Universe Publishing.

Jenks, C. (1977). *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli.

Koolhaas, R.; Mau, B. (1995). *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press.

Loring, Wallace I.; Wendl, N. (2013). *Contemporary art about architecture*. Ashtage: Burlington.

Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. London: Tauris.

# The cobweb of José Miguel Prada Poole

## Keywords

Prada Poole, Artistic installation, Cobweb, La Vereda

## Abstract

This communication is about an installation with cobweb shape, which the architect José Miguel Prada Poole carried out in June 1977 with the assistance of a group of architects and artists in La Vereda, a village located in a remote corner of the southern part from the Sierra de Ayllón, in the northwest of Guadalajara province.

# La telaraña de José Miguel Prada Poole

**Luis Ramón-Laca**

Universidad de Alcalá

## Palabras clave

Prada Poole, Instalación artística, Telaraña, La Vereda

## Resumen

Esta comunicación trata de una instalación en forma de telaraña, que el arquitecto José Miguel Prada Poole llevó a cabo en junio de 1977 con la ayuda de un grupo de arquitectos y artistas en La Vereda, una aldea situada en un remoto rincón de la parte sur de la sierra de Ayllón, en el noroeste de la provincia de Guadalajara





José Miguel Prada (Valladolid, España; 9 de diciembre de 1938-Madrid; 11 de agosto de 2021), recientemente fallecido, fue un arquitecto radicalmente innovador, conocido sobre todo por sus construcciones neumáticas o hinchables, ejemplos de “arquitectura no efímera, sino perecedera”, como a él le gustaba definirlos. La *Instant City* de Ibiza (1971), las cúpulas para los encuentros de Pamplona (1972) y el *Hielotrón* de Sevilla (1973) tuvieron una vida breve, pero alcanzaron cierta repercusión en revistas internacionales como *Architectural Design*, *Architecture d'aujourd'hui*, *Domus* o *Werk*. Casi el único proyecto de Prada Poole que duró unos meses fue el *Palenque*, levantado en la Expo-92 de Sevilla, el cual se inspiraba según él en la nube protectora que durante cuarenta años habría acompañado al pueblo de Israel en su éxodo por el desierto del Sinaí.

El MUSAC de León organizó entre el 28 de septiembre de 2019 y el 12 de enero de 2020 una muy interesante exposición sobre la obra de Prada Poole, subtitulada “la arquitectura perecedera de las pompas de jabón”, cuyo comisario fue Antonio Cobo Arévalo<sup>1</sup>. En el epílogo de dicho catálogo, María Teresa Muñoz se refiere a una construcción experimental en forma de tela de araña:

*Los huecos dejados por los hilos de la tela de araña deben tener el tamaño exacto que permita capturar unos determinados insectos, los más grande podrían romper la malla y los más pequeños escapar por esos huecos, solo los apetecidos por la araña quedarán atrapados en la tela tejida según una geometría muy precisa* (Teresa Muñoz, 2010, p.274).

En su tesis doctoral, leída en 2013 en la Universidad de La Coruña, Nuria Prieto González incluyó tres dibujos de telarañas de la mano de José Miguel y una fotografía de una telaraña artificial, sin identificar el lugar en el que esta habría sido tejida (Prieto González, 2013, pp. 241-243). Esta autora fecha la obra en 1971, erróneamente como veremos después, aludiendo asimismo a la colaboración de Ricardo Aroca en los cálculos y relacionándola con Frei Otto, los *tensegrities* de Buckminster Fuller o proyectos de Guy Rottier. Si bien existen similitudes con la “casa para quemar” de Rottier, se podría decir que, como sugiere esta autora, nos encontramos ante “una visión casi biológica de la arquitectura derivada de una mirada directa del comportamiento animal”. Dicho de una manera más sencilla, una vez más en palabras de Nuria Prieto, “este proyecto se basa en el estudio de la telaraña tejida por las arañas”. Veremos a continuación hasta qué punto la telaraña de José Miguel seguía literalmente el modelo original de las telarañas tejidas por arañas.

<sup>1</sup> De esta exposición se publicó un catálogo con textos del propio José Miguel de Prada Poole, Antonio Cobo, Juan Navarro Baldeweg, Francisco Jarauta, Iñaki Ábalos, Izabela Wiczorek y Carolina González Vives (Málaga: Recolectores Urbanos, 2019), 292 págs.



Más allá de estas referencias, se trata de una obra muy poco conocida de José Miguel y de una gran belleza, como puede verse en las fotografías de Ignacio Menéndez de Luarca que acompañan esta comunicación. Esta instalación, que duró apenas veinticuatro horas, fue ideada por José Miguel y tejida colectivamente en La Vereda (Guadalajara). No es posible determinar la fecha exacta, pero todo parece indicar que la telaraña fue concebida para festejar el día de San Juan o el solsticio de verano de 1977.

---

La Vereda es una aldea situada a unos 1 050 metros de altitud en un bello y remoto paraje, al que se llega después de recorrer una pista de 10 km sin asfaltar que comienza en la misma presa del embalse de El Vado, en el noroeste de Guadalajara. Sus modestas construcciones son el mejor exponente de la llamada "arquitectura negra", por el color de la piedra empleada en las construcciones, que es típica de aquella zona de la sierra de Ayllón.

En 1975, un grupo de arquitectos, del que formaban parte José Ramón Menéndez de Luarca y el propio José Miguel, localizaron un pueblo, La Vereda, que había quedado abandonado completamente debido a la emigración completa de sus habitantes tras la compra por ICONA de los montes pertenecientes al pueblo.

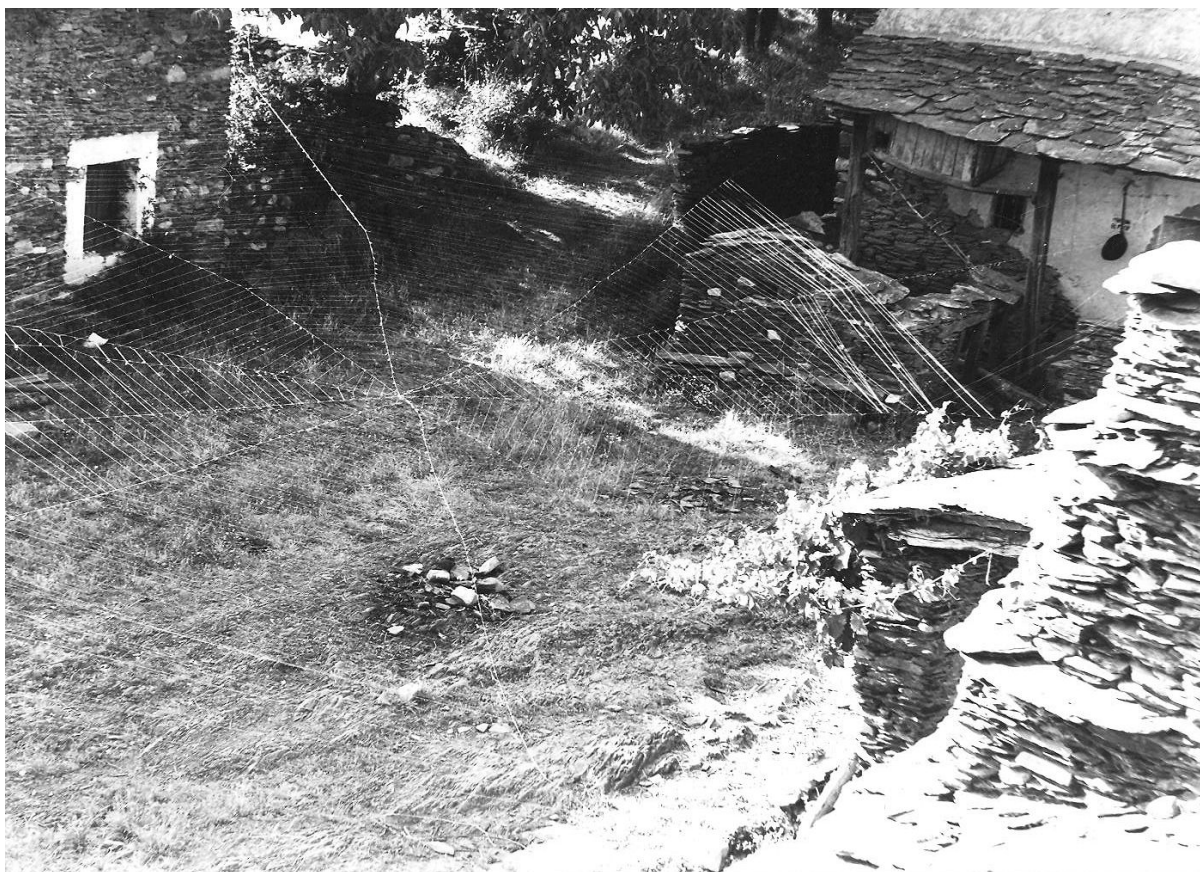
Según José Ramón Menéndez de Luarca, la aldea de La Vereda, que había quedado abandonada, destacaba especialmente por sus valores paisajísticos y de arquitectura popular (cita del blog):

*El abandono del pueblo se había producido dentro del ambiente de migración rural hacia las ciudades tan característico del desarrollismo de los años 60 y comienzos de los 70. A partir de esa situación de abandono el conjunto de los pueblos de El vado, la Vereda y Matallana con sus respectivos territorios había pasado a propiedad del ICONA, organismo que había emprendido un programa de reforestación del espacio agrario pero que carecía de objetivos para la utilización de esos pueblos. En ese contexto el ICONA sacó a concurso la concesión de la utilización de esos pueblos abandonados.<sup>2</sup>*

Este grupo de arquitectos presentó una propuesta de rehabilitación basada en los estudios previos que había llevado a cabo el arquitecto José Luis García Fernández, autor del libro "España dibujada" (García Fernández, 1972):

2 <https://joseramonmenendezdeluarca.wordpress.com/1975-la-vereda/>





*A dicho concurso se presentó una propuesta de rehabilitación basada en aquellos estudios previos sobre la zona que consiguió la adjudicación. A partir de ese momento se formó un equipo para ocupar y rehabilitar las edificaciones cuya base lo componían muchos de los distintos profesionales que se habían reunido en torno al proyecto pluridisciplinar del Corredor Madrid Guadalajara, un germen al que se unió un destacado grupo de profesores universitarios y artistas. En los años siguientes el trabajo manual de este grupo, con la asistencia de algún habitante del pueblo vecino de Robleluengo que aún mantenía las tradiciones constructivas locales, se fueron rehabilitando las distintas viviendas y estableciendo la traída del agua.<sup>3</sup>*

Se da la circunstancia de que uno de los arquitectos que formaban parte de ese equipo, José Ramón Menéndez de Luarda, es hermano de mi madre, por lo que tuve la oportunidad de pasar allí algunos días con mi hermano Julio, cuando ambos éramos unos niños. Los nuevos habitantes de La Vereda acababan prácticamente de llegar al pueblo, ya que recuerdo perfectamente que dormimos (en sacos de dormir) en el sobrado de la casa que estaba en mejores condiciones, procediéndose a lo largo de aquellos días a adjudicar las casas a sus futuros habitantes, los arquitectos y los artistas que formaban parte del grupo, así como sus familiares y amigos.

Aunque no estoy seguro totalmente, creo que la telaraña se tejó en aquella ocasión. Esta circunstancia es relevante, ya que hay que tener en cuenta que había entonces muchas goteras y suciedad en casi todas las casas, de modo que estas estaban prácticamente inhabitables, y por supuesto no había suministros de ningún tipo; de hecho, los estatutos de la Asociación Cultural La Vereda prohíben la conexión del pueblo a la red eléctrica. A pesar de todas estas circunstancias, José Miguel, con la energía que siempre le caracterizó, convenció a todos de la necesidad de tejer una telaraña, para lo que explicó a todos cómo hacer los nudos de esta.

Desconozco si esta fue la primera telaraña de José Miguel, o hubo quizá una instalación previa, pero me atrevo a decir que los planos elaborados por José Miguel, incluidos en la tesis doctoral de Nuria Prieto y expuestos en la Fundación Oteiza en 2009, sirvieron de base para la instalación llevada a cabo en La Vereda.

Hace unos diez años, José Miguel fue invitado a participar como miembro externo en un tribunal de Proyecto fin de carrera en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá. Yo mismo fui a buscarle a su casa y durante el viaje entre Madrid y Alcalá y después en la comida posterior en El Casino, en la plaza de Cervantes de Alcalá de Henares, tuve la oportunidad de preguntarle por la

<sup>3</sup> <https://joseramonmenendezdeluarda.wordpress.com/1975-la-vereda/>





telaraña de La Vereda. José Miguel respondió con entusiasmo a mis preguntas, recordando otras instalaciones realizadas con hilo de nilón, entre ellas la conexión de dos montañas que, según él, le parecían que tenían forma femenina y masculina. Desgraciadamente, aquellas montañas, que no podían moverse por el hecho de ser montañas, tampoco podían besarse. José Miguel fue entonces a la famosa mercería de la plaza de Pontejos, cerca de la Puerta del Sol, en Madrid, y compró varios kilómetros de hilo de nilón, que tendió con ayuda de su hija entre una y otra montaña. Para ello, ambos tuvieron bajar y subir barrancos de cientos de metros de desnivel, pero consiguieron su objetivo de unir las dos montañas.

- - -

Repasando algunos documentos de o sobre José Miguel para preparar esta comunicación, me doy cuenta de que él siempre estuvo interesado, se podría decir quizá fascinado, por la conexión entre personas en diferentes lugares del planeta Tierra más o menos alejados, incluso fuera de ella. En la presentación del catálogo de la exposición celebrada en el MUSAC de León, el propio José Miguel se refería con entusiasmo a la telefonía móvil, que hace posible (aparentemente sin esfuerzo) que uno hable con alguien que esté en Alaska, por ejemplo, lo que habríamos considerado cosa de ciencia-ficción hace apenas 25 años<sup>4</sup>. En este sentido, recuerdo también que, cuando nos despedíamos después de pasar aquellos días en La Vereda, José Miguel mencionó la posibilidad de enviar unos pequeños globos aerostáticos sin rumbo determinado, no sé si con algún mensaje, como una botella con mensaje lanzada al mar por un naufrago. Creo recordar que aquellos globos no se enviaron finalmente por recomendación de una persona de cierta edad, cuyo nombre no recuerdo, que llamó la atención sobre el peligro que esto suponía. Para calentar el aire interior y hacer posible así el vuelo, este tipo de globos llevaban un infiernillo, el cual podría haber producido ciertamente un incendio forestal o de otro tipo.

El ambiente era, pues, festivo y la actividad casi frenética. Hay que tener en cuenta además que las circunstancias no eran fáciles, ya que llegar a La Vereda desde El Vado era en aquellos primeros momentos casi un acto casi heroico, puesto que el puente de madera sobre el arroyo Vallosera se había hundido y los coches tenían que pasar sobre unas chapas metálicas tendidas de manera muy rudimentaria sobre las pilas del puente. Más tarde, el puente sobre el arroyo se arregló y el camino se hizo más transitable.

- - -

4 <https://vimeo.com/380589335>





En cuanto a la telaraña en sí, las informaciones posteriores que unos y otros investigadores han ido reuniendo a lo largo de estos años me hacen pensar que José Miguel estaba al tanto de las investigaciones publicadas en la revista *Science* (Witt; Reed, vol. 149). Según estas investigaciones, la araña produciría distintos tipos de telaraña después de suministrársele diversas sustancias estimulantes o euforizantes, como por ejemplo café.

Creo que el proyecto de telaraña de José Miguel, que es posterior a la *Instant City*, a las cúpulas de los encuentros de Pamplona y al *Hielotrón*, pero anterior a su estancia en el MIT (Massachusetts Institute of Technology), demuestra su interés por las estructuras de malla. Las estructuras continuas son protagonistas de la mayoría de sus proyectos, varios de ellos contruidos, los cuales podrían relacionarse con la obra de Buckminster Fuller, que el propio José Miguel reconoció como su primera y más importante influencia. La telaraña sería una prueba de su interés por la obra de Frei Otto, si bien, como acertadamente ha expresado Antonio Cobo, los intereses de José Miguel van más allá del interés constructivo de Otto. Como ha sugerido María Teresa Muñoz, la telaraña se convierte en una metáfora de la humanidad, estableciéndose un paralelismo entre los hilos de la telaraña y las relaciones humanas, así como entre la telaraña en sí y el mundo que nos rodea, el cual nos atrapa. La telaraña es una estructura ligera, pero una red al fin y al cabo.

---

La Vereda es, desde luego, un lugar muy bello, una perfecta combinación de un paisaje agreste y grandioso de grandes abismos y precipicios y una aldea de humildes casas de "arquitectura negra" situada en una loma elevada sobre un meandro del río Jarama. El negro profundo de los muros, con apariciones esporádicas de un blanco puro de las piedras de cuarzo, a veces en forma de rótulos, resulta enormemente atractivo. Acaso lo único que se puede añadir allí es una bella y sencilla telaraña, en este caso fabricada por el ser humano.

Resulta significativo que el propio José Miguel se refiriera, en un interesante programa de *La Edad de Oro* emitido a principios de los años 80 del siglo pasado, en el que Paloma Chamorro reunió a diferentes artistas activos en aquella época, como Radio Futura o Luis Gordillo, a su interés por desaparecer<sup>5</sup>. Si las cúpulas de los encuentros de Pamplona o el *Hielotrón*, por ejemplo, tuvieron una existencia breve, la telaraña de La Vereda apenas duró 24 horas. No estoy seguro de si volverla a traer aquí de nuevo va en contra de ese espíritu de la desaparición que José Miguel amaba, pero la alegría con la que esbozó sus recuerdos sobre La Vereda en aquella memorable comida en Alcalá de Henares me hacen pensar que le habría gustado recuperar esta instalación, aunque sea solo parcialmente gracias a las fotografías rescatadas del olvido por mi tío Ignacio.

5 <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/imagenes-artes-visuales-80-ii-2-1-1980/5061978/>



Pido disculpas por el tono autobiográfico de esta comunicación, pero me parece importante resaltar lo beneficioso (en muchos sentidos) de una experiencia así en un niño. Aquella primera estancia en La Vereda marcó seguramente el devenir de mis intereses, también en lo que se refiere a la orientación de mi actividad profesional como arquitecto. Tuve la suerte de estar allí en aquel momento con mi hermano Julio, mis tíos José Ramón e Ignacio, así como con el propio José Miguel, siendo un niño de solo doce años. Si tuviera que decir qué me interesa de la Arquitectura, diría que es “la arquitectura en el campo”, y creo que esto es así, al menos en parte, gracias a aquellos días de verano que pasé en La Vereda.

Para terminar, tengo que decir que José Miguel fue la primera persona que me enseñó un ordenador que dibujaba, casi se podría decir un ordenador en general. Siendo estudiantes de cuarto curso de la carrera, se ofreció a llevarnos a un grupo de alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (ETSAM) al Centro de Cálculo de la UPM y trabajó en unas maclas de poliedros con aquel ordenador en nuestra presencia durante aproximadamente dos horas. El recuerdo que tengo de aquella experiencia es que todo nos pareció muy interesante, pero también muy extraño. Cuánto ha llovido desde entonces ...

## Referencias

García Fernández, E; García Fernández, J.L. (1972). *España dibujada. Asturias y Galicia*. Madrid: Editorial Gráfica Internacional.

Muñoz, M. T. “José Miguel Prada Poole”. en catálogo de exposición, León: MUSAC, pp. 271-275. Texto escrito con motivo del homenaje a José Miguel de Prada Poole celebrado en la Escuela de Arquitectura de Madrid el 19 de mayo de 2010.

Prieto González, N. (2013). *La arquitectura de José Miguel de Prada Poole: teoría y obra*. Tesis doctoral, Universidad de La Coruña.

Witt, P. N.; Reed, C. F. “Spider-Web Building”. *Science*, 149, pp. 1190-1197.



# Bodies of light and spaces of emotion

## Strategies of architectural interaction in the art installations of Paloma Navares

### Keywords

Installations, Paloma Navares, Feminism, Body, Space

### Abstract

In the Spain of the nineties, the art of installation was put at the service of a whole series of female artists, pioneers of the format, who addressed with their creations some of the themes that make up the gender theory. The objective of this research is to analyze in what terms this fact occurs in the work of Paloma Navares (Burgos, 1947), and how it influences the spatial experience that she proposes. A dual purpose that traces a tour through some of its installations, trying to discover the keys to a plastic language with a critical purpose. For achieve this, and applying some of the graphic instruments of architecture,

planimetric surveys of some works are carried out, in which the configuration of their spaces and the protest role that the image of women occupies in them are analyzed. In this way, different treatments of the image of women are obtained in their trajectory, linked to a very specific type of spatial activation. An interpretive reading, which not only recognizes in Navares' works a proposal in a feminist key, but the way in which it is made possible, based on a dialogue between the body and the space.

# Cuerpos de luz y espacios de emoción

## Estrategias de interacción arquitectónica en las instalaciones artísticas de Paloma Navares

**Pablo Llamazares Blanco**

Universidad de Valladolid; GIR ESPACIAR

### Palabras clave

Instalaciones, Paloma Navares, Feminismo, Cuerpo, Espacio

### Resumen

En la España de los noventa, el arte de la instalación se puso al servicio de toda una serie de mujeres artistas, pioneras del formato, que abordaron con sus creaciones algunos de los temas que integran la teoría de género. El objetivo de esta investigación es analizar en qué términos se produce ese hecho en el trabajo de Paloma Navares (Burgos, 1947), y de qué manera influye en la experiencia espacial que propone. Un doble propósito que traza un recorrido por algunas de sus instalaciones, tratando de descubrir las claves de un lenguaje plástico con un cometido crítico. Para lograrlo, y aplicando algunos de

los instrumentos gráficos de la arquitectura, se realizan levantamientos planimétricos de algunas obras, en los que se analiza la configuración de sus espacios y el papel reivindicativo que la imagen de la mujer ocupa en ellos. Así, se obtienen distintos tratamientos de la imagen de la mujer en su trayectoria, vinculados a un tipo de activación espacial muy específica. Una lectura interpretativa, que no solo reconoce en las obras de Navares una propuesta en clave feminista, sino el modo en que se posibilita, basado en un diálogo entre el cuerpo y el espacio.

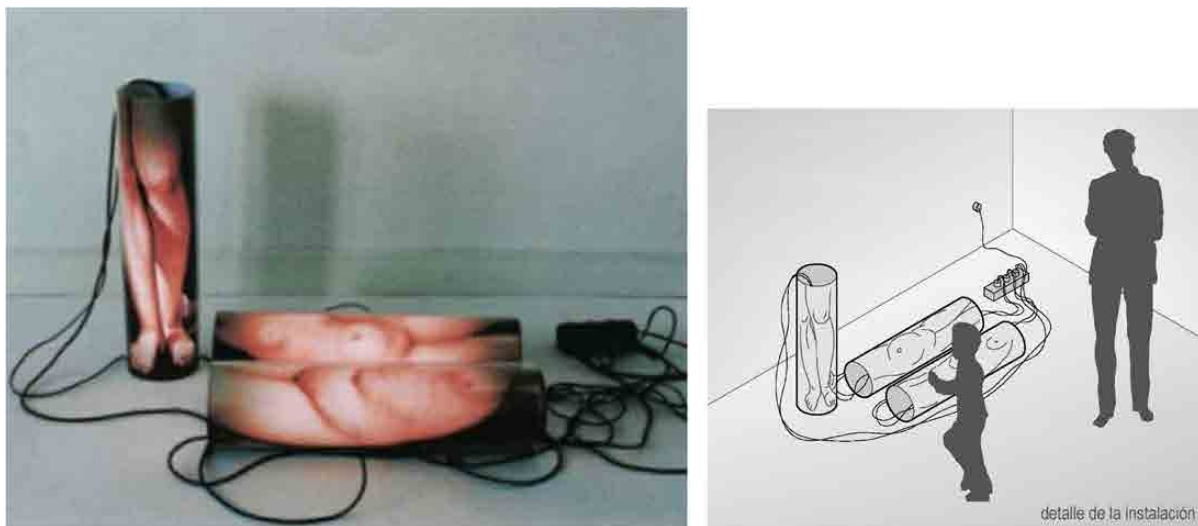


Figura 1. Fotografía y representación gráfica de: Navares, P. (1993). *Silent stock*. Fuente: Álvarez Junco, M. (ed.) (2011). *Paloma Navares. Travesía: paisajes de interior, 1982-2010*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 396; elaboración propia.

## INTRODUCCIÓN

Con la perspectiva que ofrece la contemporaneidad en la revisión de la práctica creativa desde mediados del siglo XX, parece confirmarse que, en el contexto español, la presencia de las mujeres artistas en las narraciones estéticas ha sido muy escasa. Una de las excepciones más notables la constituye la literatura producida por la llamada crítica de arte *comprometida* de los sesenta (Mayayo Bost, 2013, p. 21). Se habría tratado de una clamorosa ausencia de sus aportaciones en determinados discursos narrativos, trasladados incluso a nuestros días, que responde a una realidad histórica, política y social, acontecida en una España marcada por la dictadura franquista y la posterior restauración democrática del período de la Transición. No obstante, ese vacío no sería tal en la realidad creadora, y algunas artistas defendieron su presencia, lograda, en ciertos casos, desde una temática feminista con diferentes aproximaciones.

Ese planteamiento no solo reivindicaba el papel de la mujer como artista, sino que iba acompañado de una crítica de las desigualdades del género femenino a todos los niveles y en todos los periodos históricos. En lo pictórico, fue Ana Peters unas de las primeras autoras que empleó en su obra de los años sesenta la imagen de la mujer como denuncia de su tratamiento en la sociedad de consumo, desde una estética *pop*, en la línea de muchas de las propuestas del grupo Equipo Realidad. Sin embargo, habría que esperar a los años setenta para que otras artistas dieran continuidad a esa conciencia feminista, con otros medios tomados de la creación internacional. Sánchez Argilés menciona a Esther Ferrer, Ángeles Marco, Àngels Ribé, Fina Miralles, Paz Muro, Eulàlia Grau y Eugènia Balcells, como aquellas artistas que ampliaron esa temática en los márgenes de un arte conceptual, experimental y alternativo (2006, p. 91).

Entre esos temas que se desplegaron en las manifestaciones de esas autoras, son recurrentes todo un conjunto de referencias a la mujer como madre al cuidado familiar, como objeto de control y dominio, como ser humano privado de libertad, o como un producto de la belleza del momento, por citar solo algunos de los enfoques que respondían a la supremacía masculina. Pese a ello, las propuestas que se basaban en estas temáticas fueron creciendo de una manera lenta y comedida hasta los años noventa, cuando una renovación generacional hizo que las artistas se sintieran con plena libertad para crear desde su condición sexual, rechazando los estereotipos impuestos a la mujer (Villa Ardura, 2013, p. 270).

Así pues, y como una respuesta a ese tratamiento histórico de la figura femenina, una nueva generación de artistas irrumpe en los noventa para expresarse sin cortapisas, con el impulso social de cambio y avance que había proporcionado la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1985. Además, bajo esa estela de apertura, estas artistas se sirvieron de nuevos medios y planteamientos, empleando “estrategias derivadas del marco postestructuralista con conceptos y metodologías como

apropiaciónismo, deconstrucción, panoptismo y narratividad” (Villa Ardura, 2013, p. 267). En definitiva, una generación que puso a su servicio todos los recursos posibles, llevando hasta lo más alto al arte de la instalación.

Confirmación de ello fueron las exposiciones organizadas en esos años, tales como *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, celebrada en Elche en 1995, o *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, que tuvo lugar en Barcelona en 1997. De entre las mujeres integrantes de estas exhibiciones, destacaba especialmente el lenguaje plástico de Paloma Navares, que avanzó con su propuesta unas claves volcadas en las nuevas tecnologías y en la integración de técnicas (Fig. 1). Será objeto de las siguientes líneas profundizar en aquellos términos en los que Navares construye su propuesta estética en clave feminista y el modo en el que ésta se despliega en el espacio.

## LA PROPUESTA ESTÉTICA DE PALOMA NAVARES

El trabajo más original de Paloma Navares se adentra progresivamente en el papel de la mujer, artista e individuo activo, a través de un discurso fundamentado en la imagen, que le sirve como una vía para su presentación reivindicativa y poética ante el espectador. Supondría éste un recurso crítico reconocido por Linda Nochlin en la historia del arte, con el que la imagen de la mujer evidenciaría “prejuicios compartidos por la sociedad en general (...) sobre el poder y la superioridad de los hombres sobre las mujeres, unos prejuicios que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra” (Mayayo Bost, 2019, p. 139). Navares habría incorporado la imagen en los siguientes términos.

### Respuesta crítica en clave feminista

A partir del año 1975, la obra más temprana de Navares parece dejar atrás la pintura en su expresión más canónica, privilegiando ya otros objetos, envoltorios o cuerpos, en un intento de exponer unas reflexiones críticas difícilmente soportadas en lo pictórico. Los años ochenta estarían marcados por una exploración de lo natural, desde una expresión teatralizada, que llegaría a incorporar el videoarte, y en la que aún no se exponen los principales puntos de lo que luego sería su planteamiento crítico.

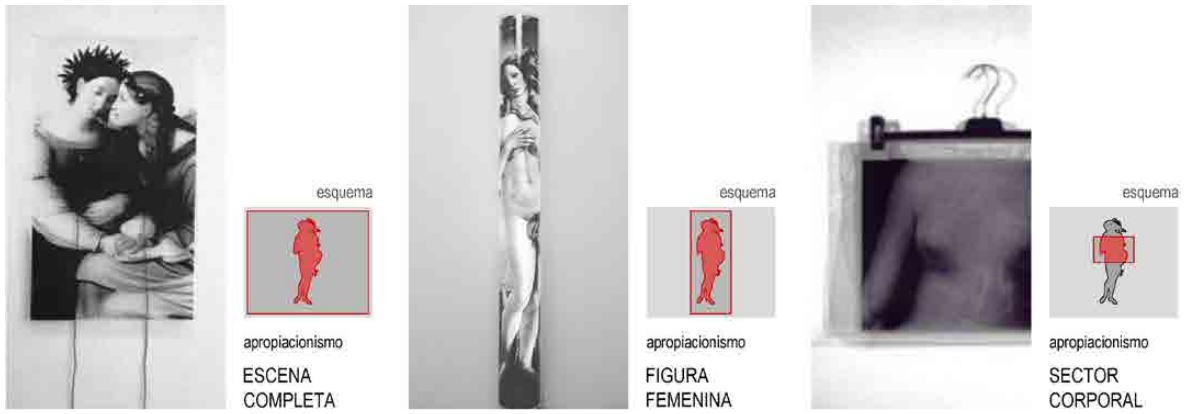
Ya en la década de 1990, Navares emplea imágenes de los siglos comprendidos entre el XV y el XIX, y realizadas por pintores como Tiziano o Rembrandt, entre otros. En ese punto aún se leería su trabajo como un diálogo entre lo sagrado y lo profano, lo efímero y lo eterno, o lo actual y lo intemporal. Interpretaciones que no reparaban en su visión crítica sobre la imagen de la mujer, y que voces como Miguel Fernández Cid tímidamente identificaron y expresaron como un “cierto cariz femenino” (Cálido homenaje. 1993, 31 de marzo, p. 20). Habría que esperar al año 1995 para que la propia Navares reconociera abiertamente la posición crítica de su trabajo, con la que habría procedido “a la deconstrucción del cuerpo femenino según el ideal de belleza clásico, para desmontar el mito y reflexionar sobre la utilización de la imagen de la mujer en el arte occidental” (Sánchez Argilés, 2006, p. 207), y convertirla en medio de liberación.

El tratamiento crítico de Navares en el imaginario femenino que emplea, parece reducido a dos abordajes diferenciados. En primer lugar, y frente a la representación de la mujer como aquel objeto producto de la fantasía y deseo del hombre (Bornay Campoamor, 2009, p. 75), extrae imágenes de conocidas obras de arte, tachando los tradicionales discursos históricos. Partiendo de una visión de la sociedad para acabar en una visión individualizada, algunos de los trabajos de Navares emplean un apropiacionismo literal con obras completas, para luego tomar únicamente figuras femeninas y en última instancia detalles concretos de sus cuerpos (Fig. 2). En un segundo lugar, y a propósito de otras propuestas, la imagen sigue haciendo referencia a la mujer, pero se mezcla ahora con objetos, envases y productos en diversas combinaciones de relación, en un despliegue crítico que avanza desde la cotidianidad a la belleza (Fig. 3).

Esas son solo algunas de las utilizations críticas de la iconografía femenina que emplea Navares, que no están alejadas del trabajo de otras artistas como Eugènia Valldosera o Ana Laura Aláez, entre otras. Con ello se comprueba la importante respuesta crítica de buena parte de su trabajo, que confirmaría a Paloma Navares como una de las primeras artistas feministas de España. Obras más recientes, tras el cambio de siglo, continuarían sus estudios de la imagen con propuestas más conceptuales.

### Construcción del discurso narrativo

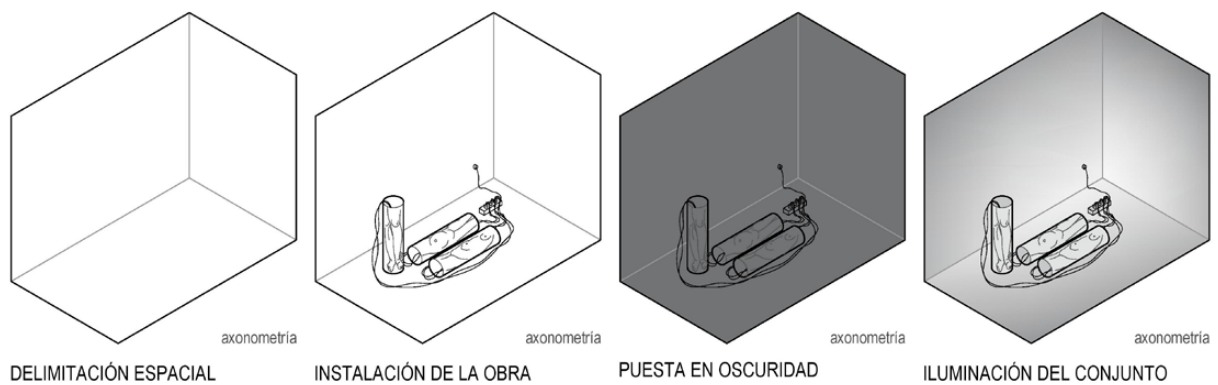
A partir de la respuesta crítica que Paloma Navares construye desde la imagen de la mujer, en un segundo estadio se pueden analizar las claves del discurso narrativo con el que conforma su propuesta



**Figura 2.** Fotografías y análisis gráficos de: Navares, P. (1998). *A Overbeck*; Navares, P. (1990). *Venus y madre selva en la isla de Alborán*; Navares, P. (1990). *De Durero*. Fuente: Álvarez Junco, M. (ed.) (2011). *Paloma Navares. Travesía: paisajes de interior, 1982-2010*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 459, p. 461, p. 463; elaboración propia.



**Figura 3.** Fotografías y análisis gráficos de: Navares, P. (1997). *Planchada*; Navares, P. (1999). *Íntimo y personal (fragmento)*; Navares, P. (1999). *Productos Navares*. Fuente: Álvarez Junco, M. (ed.) (2011). *Paloma Navares. Travesía: paisajes de interior, 1982-2010*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 380, p. 372, p. 371; elaboración propia.



**Figura 4.** Representación y análisis gráficos de: Navares, P. (1993). *Silent stock*. Fuente: elaboración propia.



estética más personal. Se trata de poner de relieve la narrativa que emplea, desplegada en torno a ese imaginario de lo femenino, para ver aquellos puntos de singularidad que le vinculan o diferencian del resto de artistas. Es una condición compartida por los creadores de instalaciones establecer una narración en la transmisión de una idea. Por ejemplo, Concha Jerez llega a firmar que “una instalación es una obra de arte única, que se genera a partir de un concepto y de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto” (Sánchez Argilés, 2006, p. 38). Eulàlia Valldosera también adopta esa idea de narración, quizás algo más escenificada, y muestra con total honestidad los artificios con los que compone su discurso.

En el caso de Navares, trabajar con imágenes iconográficas del pasado desde medios actuales, le llevaría a consolidar un lenguaje visual contemporáneo, que tendría más que ver con la deconstrucción que con la descontextualización. Y a propósito de los elementos que incorpora en sus obras, éstos serían de uso cotidiano de elaboración industrial, tales como estanterías, cortinas o bolsas. Unos elementos que, según la autora, “se adhieren al significado de la imagen, generalmente trazada en soporte fotográfico” (Murría Pérez, 1996, p. 35). Una práctica que habría situado a Navares en la estética *femmage*<sup>1</sup>, como un “trabajo artístico creado por mujeres, ensamblando objetos o produciendo *collages*” (Olveira Paz, 2020, p. 12).

Sin embargo, y más allá de los elementos materiales con que la artista configura sus escenas, es la luz el componente fundamental de sus instalaciones, el cual posibilita el nexo entre lo real y lo onírico (Olivares Zurita, 1996, p. 24). Un componente lumínico que al parecer tendría que ver con la dolencia ocular de la artista, determinante en el uso de la luz en su trabajo. Así pues, la iluminación sería el último de aquellos estadios que integran la narrativa de Navares, precedido por una delimitación espacial de un área o recinto expositivo, una instalación específica de los elementos definidores, y una puesta en oscuridad del conjunto (Fig. 4). La cuarta fase en la que se da luz y se activa el trabajo, en ocasiones se ve complementada con la inclusión de sonido, que refuerza el discurso narrativo. Recogiendo experiencias como las de Dan Flavin, James Turrell o Bruce Nauman, Navares sumerge al espectador en el halo de luz que crea.

En suma, la realidad física de los elementos que la artista integra e ilumina en el espacio, y que soportan el discurso narrativo, se suma a la realidad evocadora a la que conducen las imágenes femeninas, que transmiten aquel mensaje crítico que completa la propuesta estética. Dos realidades de la obra de arte a las que se refiere Juhani Pallasmaa en sus escritos (Pallasmaa, 2018, p. 49), que transitan entre lo real y su representación, y que cobran sentido con la experiencia física del espectador.

## CLAVES ESPACIALES DE LA EXPERIENCIA FÍSICA

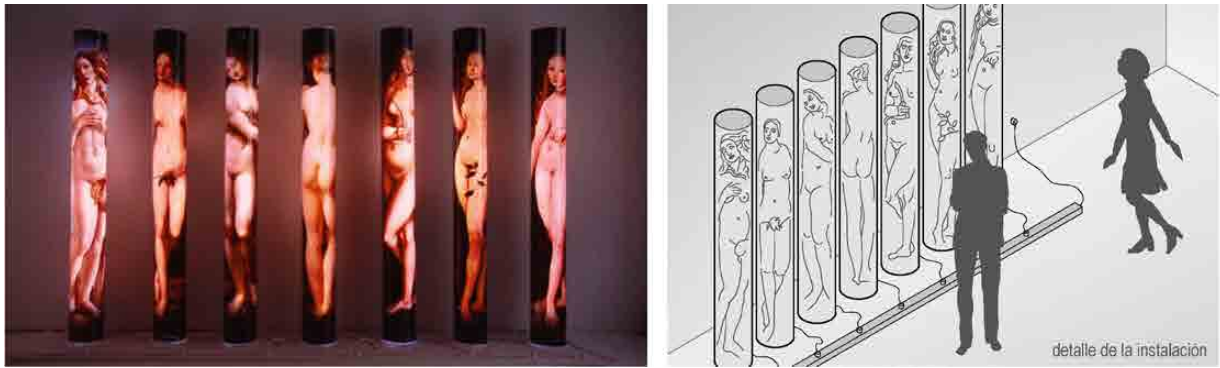
En este punto de la investigación estética de la propuesta de Navares, y una vez clarificados los elementos físicos y conceptuales que configuran su narrativa, faltaría ahondar en los términos en los que su trabajo se relaciona con el espectador en el contexto arquitectónico de su presentación. Una puesta en escena en la que el referido espectador se ve inmerso desde una doble relación con los cuerpos que la artista dispone para su reconocimiento y con el espacio que estos ocupan. Otra prueba más de su personal propuesta de instalación, que revelaría incluso la “extraordinaria demostración de elasticidad” de la pintura y la escultura enunciada por Rosalind Krauss (Krauss, 1979, p. 30), al servicio de una experiencia física.

### El encuentro corporal con la obra

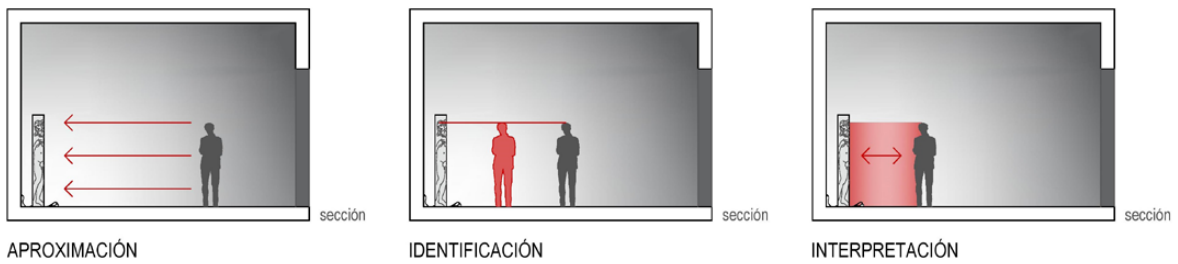
Tomando el cuerpo como elemento fundamental de una creación espacial, es la vía del *happening* aquella que permitió mostrar críticamente las realidades de la mujer, para pasar luego a otros formatos como el videoarte y la fotografía. Las autoras Carolee Schneemann, Martha Rosler, Eleanor Antin, Lynn Hershamn y Hannah Wilke, ejemplifican ese transcurso en la escena internacional (Aliaga Espert, 2010, pp. 58-61). En España, Esther Ferrer con sus *performances*, Fina Miralles y Olga Pijoan con sus acciones del *body art*, y Eugènia Balcells con sus trabajos mixtos apoyados en lo audiovisual, también apelaron en los setenta a una nueva presencia crítica de los cuerpos en el espacio, con objeto de captar la atención participativa del espectador en su recorrido perceptivo. Paloma Navares, sobre sus aproximaciones a la acción teatral, también captó las claves corporales que luego emplearía en sus instalaciones espaciales.

Situando la representación del cuerpo femenino en el centro de la experiencia, éste se convertiría para Navares, a partir de los noventa, en aquel estatuto de medida con el que regir la relación con el espectador. Un encuentro corporal, plenamente fructífero, que verificaría aquel principio

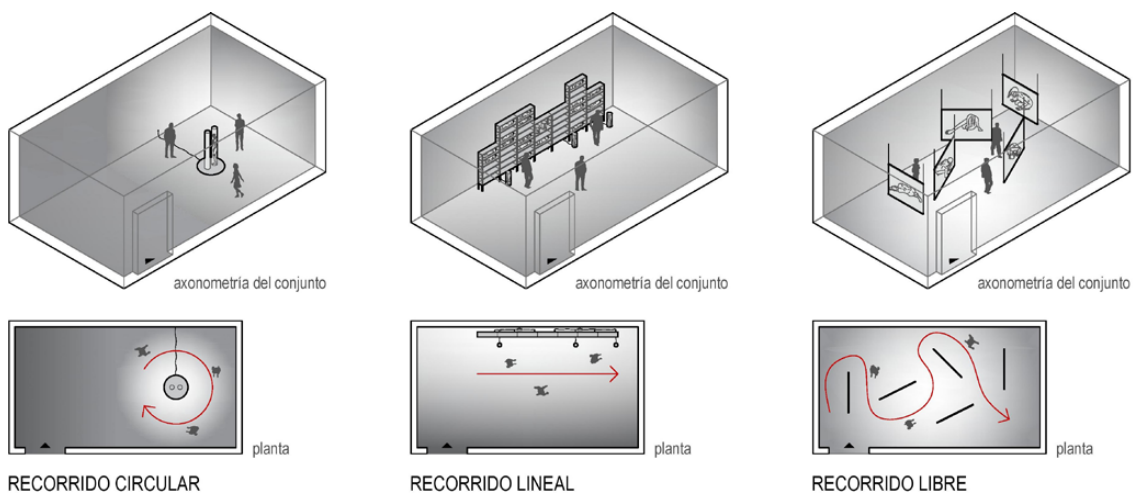
1 Se trata de un término que Olveira aplica a Navares, y que considera reivindicativo de una perspectiva feminista.



**Figura 5.** Fotografía y representación gráfica de: Navares, P. (1993). *De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas*. Fuente: Álvarez Junco, M. (ed.) (2011). *Paloma Navares. Travesía: paisajes de interior, 1982-2010*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 418-419; elaboración propia.



**Figura 6.** Análisis gráfico de: Navares, P. (1993). *De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas*. Fuente: elaboración propia.



**Figura 7.** Representación y análisis gráficos de: Navares, P. (1990). *De Eva y Adán en otros paraísos*; Navares, P. (1994-1995). *Almacén de silencios*; Navares, P. (2002). *Flores sobre el océano*. Fuente: elaboración propia.

fenomenológico identificado por Pallasmaa en la percepción de una obra de arte, por el que “prestamos nuestras emociones a la obra, mientras la obra nos presta su autoridad y su aura” (Pallasmaa, 2014, p. 77).

Dispuesta la escena en cada iluminación particular, los trabajos de Navares conectan con el espectador desde la escala corporal y arquitectónica, en toda la variedad de configuraciones en las que se presentan en cada caso. Como parte de un proceso de identificación y reconocimiento de los términos en los que se lleva a cabo ese encuentro corporal, una primera fase la constituye la aproximación del espectador a la instalación, se sigue con una identificación con los cuerpos femeninos, y se finaliza con una interpretación personal de lo allí representado. Tomando como ejemplo la obra *De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas* (Fig. 5), realizada en 1993, un análisis simplificado en sección puede ayudar a comprender tal proceso (Fig. 6). Al enfrentarse a unos cuerpos lumínicos en su escala, el espectador, con actitud *voyeur*, consigue desplegar su imaginación y saber crítico de lo que allí ve (Mantecón Moreno, 2020, p. 23).

Las interpretaciones personales del espectador se multiplican en otros casos en los que los cuerpos que presenta Navares aparecen fragmentados en sus partes, pues las imágenes apoyadas en lo fragmentario cuentan con un poder especial para la activar el intelecto y evocar recuerdos de la memoria. Es en ese punto donde surgirían esas lecturas críticas sobre el tratamiento del cuerpo de la mujer, que Oliveira Paz concreta en pares conceptuales como cuerpo-representación o cuerpo-historia (2020, p. 13).

## El espacio y el recorrido perceptivo

En cuanto al tratamiento del espacio, la obra de Paloma Navares se integra en aquel conjunto de prácticas deudoras del arte minimalista, el cual se expresó a través de una espacialidad real, gracias al impulso de destacados artistas como Donald Judd o Robert Morris<sup>2</sup>. Un planteamiento que, por su carácter ambiental y dependiente de sus contextos expositivos, condujo a lecturas como las de Michael Fried, que consideraron la experiencia resultante como una práctica afín a lo teatral (Fried, 1995, p. 125). Sobre esos principios, el arte de la instalación supo sacar el máximo provecho a esa capacidad escénica del espacio arquitectónico, para posibilitar al espectador una experiencia por la cual obtener una realidad mucho más amplia ligada a su intelecto interpretativo. No en vano, Antoni Muntadas habría definido este formato artístico como aquel “espacio físico cerrado que se refiere a un espacio abierto y mental” (Sánchez Argilés, 2006, p. 89).

De manera específica en Navares, el espacio responde a un diálogo entre el contexto expositivo y la obra. Un modo de entender el espacio como soporte que define las características que condicionan la estructura de una instalación, y que posibilitan tanto el tratamiento de luz, como la ubicación de elementos. Según la propia artista, organiza la información que percibe el espectador en el espacio en un “recorrido emocional”, pues entiende el arte bajo principios de “emoción y aventura” (Murría Pérez, 1996, p. 36).

En lo que respecta a ese recorrido planificado, que por la abundancia de estímulos sensitivos adquiere un carácter fenomenológico, puede afirmarse que se organiza de formas claramente diferenciadas, para cada una de las series de obras que Navares ha realizado a lo largo de su trayectoria. Por destacar algunos de esos tratamientos que la artista aplica en los recorridos que propone, y que redundan en diferentes modos de percepción del espacio arquitectónico, pueden mencionarse tres como los más notables, recogidos en los análisis gráficos que se acompañan (Fig. 7). Con la obra *De Eva y Adán en otros paraísos*, de 1990, el movimiento es circular en torno a la obra. *Almacén de silencios*, realizada entre 1994 y 1995, ofrece un recorrido lineal paralelo a la pared que sirve de soporte. Y en *Flores sobre el océano*, fechada en 2002, la disposición suspendida de la obra permite un movimiento más libre en su reconocimiento.

En las diferentes alternativas de disposición de los recorridos visuales, supeditados al particular discurso de cada trabajo, el cuerpo del espectador confirma su posición en el centro de la experiencia, capaz de conectar con las dos realidades espaciales descritas al principio de este epígrafe, la física y la mental. Una variedad de recorridos inmersivos a todos los niveles, en los que el cuerpo y el espacio constituyen la base fundamental de la experiencia, complementados con el resto de los elementos del repertorio de Navares. Unos elementos que logran un equilibrio sensorial en la percepción de su estado final, con lo que se logra el “*continuum* experiencial” al que se habría referido el arquitecto Steven Holl (2018, p. 18).

<sup>2</sup> Desde planteamientos claramente diferenciados, son Donald Judd y Robert Morris dos de los artistas que construyeron sendos discursos teóricos personales, sobre los que la crítica estadounidense estructuró sus lecturas en torno al movimiento del arte minimalista. Respectivamente, destacan sus textos fundamentales titulados *Specific Objects* y *Notes on Sculpture*.

## CONCLUSIONES

A la luz de la investigación se confirma la condición crítico-narrativa del trabajo de Paloma Navares, que sobre el imaginario que ha representado a la mujer en la historia, configura una propuesta personal desde el formato de la instalación. Una creación que sumerge al espectador en una experiencia plenamente inmersiva y multisensorial, en clave fenomenológica, para poner de relieve determinados aspectos que integran la teoría de género desde la óptica feminista. A partir de ahí, aquellos trabajos de Navares que se han configurado desde la representación explícita del cuerpo de la mujer, y que en los últimos años han evolucionado hacia propuestas más ambientales de integración en el contexto expositivo, descubren un particular tratamiento de nociones arquitectónicas como la escala y la percepción. Aspectos que aportan referencias interdisciplinares para la configuración de la experiencia espacial en arquitectura.

## Agradecimientos

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

## Referencias

- Aliaga Espert, J. V. (2010). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Bornay Campoamor, E. (2009). *Arte se escribe con M de mujer*. Barcelona: Sd·edicions.
- "Cálido homenaje". (31 de marzo 1993). *Diario 16 Burgos*, p. 20.
- Fried, M. (1995). "Art and Objecthood, 1967". En: Battcock, G. (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, pp. 116-147.
- Holl, S. (2018). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Krauss, R. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8, pp. 30-44.
- Mantecón Moreno, M. (2020). "Ser pájaro. Devenir vuelo". En: Oliveira Paz, M. y Mantecón Moreno, M. (eds.). *Paloma Navares: el vuelo, 1978-2008*. Zaragoza-León: Ayuntamiento de Zaragoza y Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), pp. 18-27.
- Mayayo Bost, P. (2013). "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo". En: Aliaga Espert, J. V. y Mayayo Bost, P. (eds.). *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. León-Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y This Side Up Libros, pp. 19-38.
- Mayayo Bost, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Murría Pérez, A. (1996). "Entrevista con Paloma Navares. Luces y sombras para una estrategia crítica". *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 120, pp. 30-37.
- Olivares Zurita, R. (1996). "Paloma Navares. Elogio de la luz". En: Illana García, F. (ed.). *Paloma Navares. Sombras del sueño profundo*. Vitoria: Sala América y Diputación Foral de Álava, pp. 16-28.
- Oliveira Paz, M. (2020). "Paloma Navares. Iconografía corporal reapropiada". En: Oliveira Paz, M. y Mantecón Moreno, M. (eds.). *Paloma Navares: el vuelo, 1978-2008*. Zaragoza-León: Ayuntamiento de Zaragoza y Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), pp. 6-17.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2018). *Esencias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sánchez Argilés, M. (2006). *La instalación en España, 1970-2000* (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid: Madrid.
- Villa Ardura, R. de la (2013). "En torno a la generación de los noventa". En: Aliaga Espert, J. V. y Mayayo Bost, P. (eds.). *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. León-Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y This Side Up Libros, pp. 261-274.



# Esther Pizarro and the materialization of the complex space

## Keywords

Esther Pizarro, Complex space, Rhizome, Scale, Theme, Dematerialization

## Abstract

The evolution of Esther Pizarro's artistic project towards the space of the complex is materialized with a dissolution of the scale and the theme. The artist combines a plastic research with a theoretical one. Her research tends towards anthropology. She moved from phenomenology towards Complex Thought and the Rhizome.

We have analyzed three works, dated within a period of less than ten years. We have highlighted their spatial and thematic evolution. Specifically, we have focused on their gradual process of dissolution. A process that can be identified as dematerialization. Something we have called: the (non) scale and the (non) theme. At first,

this dematerialization is achieved in the physical space generated by the sculpture or installation. Later, the dematerialization is transferred to the space of references that the sculptures evoke in the spectator.

All of this is a consequence of Esther Pizarro's desire. She wants to give shape to the space that represents contemporary and western society. The artist identifies this space with the idea of the complex. Systems. Data. Rhizomes. All this is what she seeks to materialize.

# Esther Pizarro y la materialización del espacio complejo

**Daniel Barba Rodríguez**

Universidad de Valladolid; GIR ESPACIAR

## Palabras clave

Esther Pizarro, Espacio complejo, Rizoma, Escala, Tema, Desmaterialización

## Resumen

La evolución del proyecto artístico de Esther Pizarro hacia el espacio de lo complejo se materializa con una disolución de la escala y del tema. La artista aúna en su proyecto artístico una investigación plástica y teórica. Esta investigación, que tiende a la antropología, se desplaza de la fenomenología y el Pliego, en sus primeros trabajos, hacia el Pensamiento Complejo y el Rizoma, en la actualidad.

A través de tres casos de estudio, en un periodo menor a diez años, resaltaremos la evolución espacial y temática de sus obras. En concreto nos fijaremos en su gradual proceso de disolución. Podríamos decir, incluso, un proceso de

desmaterialización. Algo que hemos llamado: la (no) escala y el (no) tema. Esta desmaterialización se logra, primero, en el espacio físico que genera la escultura o instalación; lo tangible. Para, posteriormente, trasladarla también al espacio de las referencias que evoca; lo simbólico.

Todo ello es consecuencia de la búsqueda, por parte de Esther Pizarro, de dar forma al espacio que representa a la sociedad contemporánea occidental. Para la artista, ese es el espacio de lo complejo. Sistemas. Datos. Rizomas. Esto, tan indeterminado, es lo que persigue materializar.

## Hacia el espacio complejo

La evolución del proyecto artístico de Esther Pizarro hacia la materialización del espacio de lo complejo se logra, en parte, con la disolución de la escala y del tema. Una investigación artística que tiende a la antropología y se desplaza de la *fenomenología* y del *pliego*, en sus primeros trabajos, hacia el *pensamiento complejo* y el *rizoma*, en sus obras más recientes. Tanto en su investigación escrita como en su obra plástica nos plantea ahondar en la idea de espacio propia a nuestra cultura, contemporánea y occidental. Esther Pizarro es tan artista como investigadora, tan creadora como docente.<sup>1</sup> Su ejemplo nos podría plantear la duda de si tiene sentido la separación de dichas labores. Nos muestra posible una aproximación similar a ambos mundos, teoría y práctica artística. “Palabras” o “materia y espacio”.<sup>2</sup> Con su actitud ejemplifica lo que nos pediría Deleuze y Guattari: hay que hacer la línea y no el punto, rizoma y no raíz.

El paso del tiempo y las evoluciones que acarrea dotan al proyecto de Esther Pizarro de una coherencia cada vez más sorprendente. Su primera investigación escrita, *Materia para un espacio* (2001), finaliza con la siguiente pregunta: “¿Qué es el espacio?” (Pizarro, 2001, p.689). Un interés -quizás, “obsesión”- que aún está de plena vigencia en su trabajo más de veinte años después. Esta obra escrita, junto a los inmediatamente posteriores dos años que residió en Los Ángeles, fueron los desencadenantes que permitieron a la artista descubrir una línea de trabajo con la que identificarse (Pardo, 2013). Pizarro siempre ha querido profundizar en la idea de espacio, pero no desde planteamientos puros visuales, sino desde una concepción del arte antropológica. Con esta aparente sencillez nos explica su *leitmotiv*: “mi obra la defino como una constante búsqueda por entender el significado y la relación entre el ser humano y el espacio que habita” (Pardo, 2013). Lo que nos sorprende es la metodológica aproximación con la que Pizarro profundiza en el habitar humano. A lo largo de los años pasa por todas las escalas posibles de ese habitar. Un proceso, en un inicio de introspección, que le permite cartografiar los lugares en los que ha ido residiendo: la metrópolis de Los Ángeles, la ciudad histórica de Roma y la buhardilla el refugio de París. Es decir, desde el espacio del habitar en sociedad: la ciudad; hasta el espacio del habitar como individuo: el hogar. Pero, su proyecto no se quedará estancado.

*Cuando [Esther Pizarro] repasa su trayectoria, cuenta que desde su fascinación inicial por ciudades concretas, pasó a plantearse cuestiones genéricas, como el territorio en Los Ángeles, la escala urbana en Roma, el barrio y la casa en París, reduciendo paso a paso la serie hasta llegar al Refugio/saco del individuo transeúnte en “Derivas psicogeográficas”, que le llevaría a explorar las periferias y después, pasajes industriales y entrópicos que, en forma de asentamientos, llegaron a invadir un nuevo mobiliario doméstico (De la Villa, 2013).*

Una vez recorridas todas las escalas le toca dar el siguiente avance. Pasar de la introspección de lo subjetivo a la investigación antropológica, una búsqueda de lo genérico (Pardo, 2013). En este caso, la ciudad genérica. Un cambio de enfoque que se entiende lógico si recordamos su faceta investigadora y docente. Se trata de una ambiciosa aspiración por el rigor; algo que solo puede proporcionar lo objetivo o, al menos, su búsqueda.

En el trabajo de Esther Pizarro se manifiesta una base intelectual amplia y en constante actualización. La estética y la metafísica son apartados del saber fundamentales para la artista. Ya en *Materia para el espacio* relaciona directamente la idea de espacio propia a cada sociedad con el posicionamiento filosófico del momento. Un repaso histórico que acaba en la metafísica de mediados de siglo XX. En este primer trabajo ya se percibe por parte de la autora -como también lo explicita en varios de sus textos posteriores- un especial interés por la fenomenología. Entiende similar su percepción del mundo a la propuesta por Merleau-Ponty y Husserl.<sup>3</sup> No obstante, *Materia para un espacio* se nota inconcluso al no alcanzar a tratar las propuestas filosóficas más recientes -entendible en el contexto

1 Esther Pizarro logra en 2021 la Cátedra en la Universidad Europea de Madrid

2 Pizarro, E (2001). *Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, p. 686: “Gratamente, he descubierto que existe un gran paralelismo entre elaborar una tesis y hacer una escultura, pues en ambas se parte de una idea, en casos, de una obsesión, que al principio desconocemos y nos es ajena; pero que, poco a poco, a medida que el trabajo avanza va tomando forma, va creciendo y enriqueciéndose. Decidimos sobre su configuración: quito esto aquí, pongo esto allá; dando como resultado una creación. Palabras, en el caso de una tesis; materia y espacio en el caso de una escultura. El medio o lenguaje difiere, pero la solución aportada es la misma, la de llevar a la práctica una idea”.

3 Esther Pizarro, en Pardo, T. (2013), s/n: “Son ciudades con nombre y apellido, que tienen sentido a partir de la experiencia vivida. Esto lo conecto mucho con la fenomenología de la percepción que hablara Merleau-Ponty y ese modo de entender el cuerpo como límite, ese estar en el mundo y cómo esa frontera que se desplaza nos ayuda a entender el espacio en el que nos movemos”.

de la tesis y sus limitaciones temporales lógicas-. A pesar de este carácter inconcluso, sirve como punto de partida donde nos deja claro su posición: no podemos concebir una idea de espacio sin un planteamiento filosófico. En consecuencia, el siguiente paso que tuvo que dar la artista fue el identificar el pensamiento que rige lo contemporáneo. Algo en un principio canalizado a través de su propia existencia vital. Es decir, un pensamiento con el que ella misma se siente identificada. Es aquí es donde empezará a aproximarse al espacio del habitar no sólo desde la fenomenología, sino también desde el *pliege* de Deleuze.

A la par que van surgiendo nuevos ensayos de filosofía y antropología, Esther Pizarro continúa actualizando las bases de su pensamiento. Se detiene, fascinada, en el planteamiento del *rizoma* propuesto por Deleuze y Guattari. Empieza a cambiar la manera de enfocar su proyecto artístico. Pizarro asimila su papel como el de artista-en-la-sociedad. Deja de lado el entendimiento de la producción artística como algo biográfico y psicológico. Entiende que su labor en la sociedad sería similar a la de un *cartógrafo* (Deleuze; Guattari, 2016, pp.28-32) o *etnógrafo* (Foster, 2001, pp. 175-208) que trabaja sobre la sociedad misma. Mejor dicho, que va en busca de la imagen ideal que la sociedad espera de sí misma.<sup>4</sup> En su caso concreto, el artista como aquel que debe descifrar y hacer crítica, desde la antropología, del funcionamiento de la ciudad. La ciudad por ser el ideal del espacio de relación social. El artista que interpreta a la vez que describe. Artístico y funcional.<sup>5</sup> Aún más actual será su interés por los planteamientos de la *modernidad líquida* (Bauman, 2003) y, especialmente, las *Teorías del Pensamiento Complejo* (Morin, 2011). Conocedora de lo indeterminado de la sociedad que nos está tocando vivir, puede que hoy, a diferencia de la pregunta que se había planteado al inicio -¿qué es el espacio?- se esté preguntando algo así como: ¿Existe el espacio en la sociedad del pensamiento complejo? ¿Se puede materializar? Y de ser así, ¿cómo?... Interrogantes menos existencialistas y más dubitativos, más *complejos*; con un afán menos determinista y más rizomático.

*En nuestros días comprender el mundo que nos rodea, desde el modo en cómo están organizadas nuestras ciudades hasta la descodificación de nuestro cerebro, implica el entendimiento de la enorme complejidad que nos rodea* (Pizarro, 2017, p.86).

En definitiva, la “obsesión” que guía a Esther Pizarro es la búsqueda del espacio propio de la cultura actual, la que ella identifica como una sociedad del pensamiento complejo. Para aproximarnos a su investigación artística, vamos a analizar dos factores imprescindibles en la escultura, en el arte de instalaciones y en cualquier otro tipo de materialización espacial: la escala y el tema. Veremos cómo ambas sufren un gradual proceso de disolución. Podríamos decir, incluso, un proceso de desmaterialización. Algo que nos hemos atrevido a llamar: *la (no) escala y el (no) tema* ¿es por ello el espacio complejo *el (no) espacio?*. Nos centraremos en un objeto de estudio reducido. En concreto, en obras pertenecientes a las exposiciones: *Prótesis domésticas* (2010-2012, Galería Raquel Ponce), *Un jardín japonés: topografías del vacío* (2014) y *Mapping Complexity* (2016-17). Creemos que estas propuestas, en un periodo menor a diez años, ejemplifican como Esther Pizarro, que anteriormente trabajaba sobre ideas y lugares geográficos concretos, empieza a abstraerse de una realidad específica en busca de la materialización de la idea de espacio de nuestra sociedad. Materializa la idea de espacio en sí misma, sin apoyarse en un tema auxiliar. Una rápida evolución desde que empieza a aproximarse tangencialmente a los planteamientos de lo complejo y el rizoma hasta que acaba tratando en exclusiva de ello. Obras donde investiga, de manera directa, la materialización del espacio complejo.

4 Rorty, R. (1991) *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, p. 79: “[...] el poeta y el revolucionario están protestando en nombre de la sociedad misma en contra de aquellos aspectos de la sociedad que no son fieles a la imagen que la sociedad tiene de sí misma”.

5 Esther Pizarro, en Pardo, T. (2013), s/n: “[...] me interesa mucho el concepto de funcionalidad en el arte e intento reflejarlo en mis intervenciones. La funcionalidad es lo que hace que el espectador se implique más. Las intervenciones que desarrollo en espacios públicos tienen, en ocasiones, un componente didáctico muy importante, intento que la obra cuente y enseñe algo de ese lugar”.



**Figura 1.** Esther Pizarro, *Cuna. MOD\_Aglomeración (2011)*, de la exposición *Prótesis domésticas (2010-2012)*, Galería Raquel Ponce). © Esther Pizarro.

### La (no) escala y el (no) tema

Para empezar, debemos aproximarnos a este análisis espacial con la precaución de no confundir la escala y la temática del significante con las del significado. Es decir, debemos diferenciar el espacio físico que crea la obra del espacio simbólico que nos propone su mensaje. Estos dos mundos se ponen en relación a través del empleo de la metáfora y la abstracción, recursos imprescindibles para la artista (Pizarro, 2017, p.90). Por claridad en nuestro discurso, propondremos diferenciar estas dos dimensiones con el nombre de *espacio tangible* y *espacio simbólico*. A través de ellos, veremos cómo progresivamente se busca una mayor disolución de su inteligibilidad inmediata. La artista empieza por eliminar la percepción de una escala reconocible en la materialización *tangible* de la obra, para, finalmente, diluir también el espacio *simbólico* en una metáfora nebulosa que nos habla de los sistemas complejos que rigen nuestra sociedad. Un camino que va de lo contingente hasta la búsqueda de lo genérico y del sistema.

Por definición, en una escultura o una instalación -o cómo se quiera definir cada obra plástica<sup>6</sup> siempre va a existir un *espacio tangible*. Si existe físicamente la obra, existe un diálogo espacial entre ésta y el público. En cambio, la autonomía de un *espacio simbólico* depende de que lo materializado y su mensaje no sean coincidentes. Por ejemplo, en función de la intención de un artista cualquiera, un volumen prismático puede querer ser simplemente eso -*escala tangible*-, o alegorizar, por ejemplo, una construcción. De esta manera, la obra pretendería evocar en la memoria del público otra dimensión diferente a la materializada, es decir, un *espacio simbólico*. El volumen de la escultura *versus* el volumen de una construcción imaginada. El nivel de definición de estas dos dimensiones espaciales es una decisión buscada y, como veremos en Esther Pizarro, se puede diluir una de ellas -*escala tangible*- para aumentar el protagonismo de la otra -*escala simbólica*-.

La obra **Cuna. MOD\_Aglomeración (2011)**, de la exposición **Prótesis domésticas (2010-2012, Galería Raquel Ponce)** (Fig. 1), es paradigma de cómo utilizar estas dos dimensiones para crear un dialogo complejo pero eficaz. En esta obra se reconocen, por separado, ambos espacios. La artista está investigando sobre el *espacio del habitar humano*. En concreto, el habitar como individuo y como sociedad. El primero unido a la idea de hogar; el segundo a la de ciudad. Esther Pizarro proyecta la comparación de estas dos dimensiones en una única obra. El *espacio tangible*, la escultura a la que

<sup>6</sup> Esther Pizarro, en Pardo, T. (2013), s/n: "Podría decir que soy escultora pero creo que hoy en día encorsetarnos bajo una única definición es muy complejo, prefiero hablar de un límite fluido como esa modernidad líquida que remite a Zygmunt Bauman y eso se puede aplicar a todos los niveles".



se enfrenta el público, es literalmente una cuna; un elemento que nos remite a los temas del habitar humano del hogar, de la protección del refugio, del límite del confort, la memoria de las vivencias personales... El *espacio simbólico*, en cambio, es la ciudad; que se materializa en la obra a través de un organismo abstracto compuesto por pequeños volúmenes en aparente expansión. De esta manera, incorpora una segunda temática más profunda e interesante. La idea de la ciudad como una *prótesis* en proceso de metástasis. La *prótesis* (Pizarro, 2012), la ciudad -los volúmenes cristalizados-, entendida y materializada como un “módulo” añadido que es ajeno al cuerpo, a la cuna. Incluso, esta cartografía urbana, nos puede remitir a la sensación de un habitar parasitario que invade a los modelos tradicionales (Ábalos, 2019).

No hace falta explicar que se tratan de dos espacios de escalas muy distantes. Una ciudad, entre otras cosas, se compone de una agrupación -*aglomeración*- incalculable de hogares puestos en conexión. En nuestra opinión, el punto de mayor interés espacial reside en cómo invierte los papeles de ambas dimensiones, utilizando el elemento de menor escala, la cuna, para albergar al de mayor, la ciudad. La obra es la cuna. A ella superpone unas formas abstractas de menor dimensión que provocan una lectura metafórica. Este redimensionado, que no es otra cosa sino la acción misma de cartografiar, materializa en un objeto escultórico una escala que de otra manera no sería posible. Al añadir este “módulo” informacional a un elemento común de mobiliario evoca en nuestro pensamiento una reflexión sobre la relación entre el espacio personal y el habitar en la urbe. Un diálogo de interferencias que pueden tener el adjetivo de invasivas. En esta obra entendemos a Esther Pizarro próxima a los planteamientos fenomenológicos (Pizarro, 2012). Parece entender que, como humanos, sólo podemos comprender el espacio que somos capaces de vivir desde la fisicidad de nuestro cuerpo: recorrer, medir, tocar... Y, puede ser que por eso, traslade la percepción de una dinámica urbana -“aglomeración”- al mundo del espacio humano conocido y controlado. Un espacio transitable, palpable y medible. Un *espacio tangible*. Un elemento de mobiliario que se podría definir como *object-trouvé* de no haber sido materializado de manera neutra, pulcra, como un objeto sin memoria;<sup>7</sup> todo ello con el objetivo de producir en nosotros un extrañamiento. A la vez, la escultura nos evoca el espacio inabarcable, en permanente expansión o, mejor dicho, mutación, de la urbes que habitamos. Esther Pizarro cartografía, materializa, una dinámica urbana en una escultura. En este caso, la cuna. *La escala simbólica y/en la escala tangible*.

La siguiente parada de nuestro recorrido la haremos en una obra capaz de funcionar, y de manera brillante, sin necesidad de presentar al visitante una *escala tangible* que se reconozca. De la dimensión precisa y conocida de la *cuna* pasamos a la representación, icónica y abstracta, de la idea de *jardín japonés*. De *uno* cualquiera o, lo que es lo mismo, de *todos* a la vez. **Un jardín japonés: topografías del vacío (2014)** (Fig. 2) materializa un *tipo*. Materializa una espacialidad: oriental y espiritual (Gras Balaguer, 2014). Gracias a un proceso de redimensionado mental, en apenas unos pocos pasos, el visitante pudo recorrer la dimensión completa de Japón. Incluso, dependiendo de su grado de apertura mental, podría decirse de manera poética que camino por el cosmos (Gras Balaguer, 2014, p. 31). Esto lograría materializar el objetivo de todo *jardín seco*: ser espacio de contemplación y meditación. Como vemos, este recorrido por el jardín -importante remarcar que el tipo es el de *jardín seco*- que nos presenta Esther Pizarro se explica en términos más próximos a la mística que a la *realidad*. Después de experimentar esta instalación, y pese a que es humanamente imposible asimilar la dimensión real de Japón, sí podemos afirmar que su proporción está percibida a través de la obra. Tampoco es posible comprender realmente su densidad demográfica pero, en cierta medida sí está captada de manera material -la vegetación en la obra-. No podemos asimilar lo que significa habitar el cosmos pero sí podemos llegar a sentir su vacío. Todo esto no dejan de ser realidades espaciales formadas en la mente del público, un *espacio simbólico*. Son espacios que, en su dimensión real, exceden las limitaciones físicas humanas y, por tanto, impide la posibilidad de su conocimiento fenomenológico. Recorrer algo que dista tanto de la escala corporal, de lo *tangible*, parece una misión inverosímil. En cambio, la instalación logra, a través del mapeado -cartografiar-, vincular esta experimentación física concreta a esas espacialidades superiores (Pizarro, 2014, p.50).

7 Pizarro, E. (2012). “Prótesis domésticas” en cat. exp. *Esther Pizarro. Prótesis domésticas (2010 – 2012)*. Madrid: Galería Raquel Ponce, s/n: “Los objetos elegidos serán objetos ausentes de memoria, sin pasado, prototipos de nuestra sociedad, objetos amnésicos que no recuerden ni se vinculen a ninguna vivencia anterior, de este modo el efecto de deslocalización, desterritorialización y dislocamiento será mayor. Gilles Deleuze aconseja que hay que hacer el mapa y no el calco, ya que el mapa se opone al calco porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. En este sentido el mapa no reproduce sino que construye”.



**Figura 2.** Esther Pizarro, Un jardín japonés: topografías del vacío (2014). © Esther Pizarro.  
Imagen 1: Matadero Madrid. Nave 16.  
Imagen 2: Casa Asia, Pabellón la Puríssima, Recinto Modernista del Hospital de Sant Pau, Barcelona.

El tema explícito cobra especial protagonismo en esta obra, el *jardín japonés*. Todo rota en torno a ello con una absoluta coherencia espacial y temática. Desde la intención de la artista, pasando por la interpretación que hace del tema escogido y hasta a su materialización. La obra se define con una claridad total. Es difícil pensar que el público pudiese sentirse perdido en algún momento. Se llega a la inteligibilidad de la obra exprimiendo al máximo los recursos de la abstracción y la metáfora. Y aun con todo esto, si analizamos esta obra dentro del proyecto global de Esther Pizarro, en nuestra opinión, creemos que el interés de este trabajo reside más en el *cómo* y no tanto en el *qué*. Como la propia artista ha indicado, el tema en esta obra y en otros con enfoques similares no deja de ser un “reto” (Pizarro, 2014, p.42), una excusa para ponerse a trabajar. Utiliza el tema para eliminar el miedo al *papel en blanco*. En cambio, la contundencia espacial que propone se muestra especialmente relevante y vinculada al proceso evolutivo de su proyecto artístico. Nos encontramos ante una obra que representa una espacialidad externa a nosotros, *simbólica*, conceptual, redimensionada y, casi, *aescalar*. Una cartografía tridimensional; en la que consigue situarse más próxima a la idea de *plano* que de *calco* (Deleuze; Guattari, 2016, pp.30-31). Si la extensión de este texto lo permitiese, otro punto igualmente interesante sería entrar en detalle de cómo se relaciona la obra con el lugar donde se sitúa. Se trata de una instalación itinerante. Nómada. Se instala en varios espacios expositivos, cada uno de ellos con lógicas arquitectónicas muy distintas. Al analizarlo con perspectiva, veríamos como Esther Pizarro, a pesar de proponer una *instalación de arte* canónica, se aleja de los orígenes y del llamado *sitio específico* para, en su lugar, apostar por los planteamientos renovados del *concepto específico*.<sup>8</sup>

Debemos advertir que esta obra no trata, porque el “reto” no lo permitió, sobre el espacio contemporáneo occidental. Es por eso, presumiblemente, que en esta obra no tiene sentido encontrar demasiadas referencias al mundo del rizoma y del pensamiento complejo. Esther Pizarro materializa un espacio oriental histórico, espiritual y existencialista que nada tiene que ver con la cultura occidental actual. Da forma al *jardín japonés* con una composición de volúmenes dispersos en un mar de sal. Volúmenes abstractos que pueden simbolizar tanto una roca como una isla un efecto característico de todo *jardín seco*. A diferencia de lo que veíamos en *Prótesis domésticas* (2010-2012, Galería Raquel Ponce), esos volúmenes no pueden entenderse de manera autónoma sin su significado simbólico.<sup>9</sup> La escultura sólo es comprensible si el visitante conoce el universo de referencias sobre la cultura de Japón y del *jardín seco*. En definitiva, la instalación propone *la disolución del espacio tangible en una narración de metáforas que nos evoca un espacio simbólico*.

Este desplazamiento lo encontramos en varias de sus obras donde la instalación funciona, de manera bastante literal, como un mapa que representa una realidad externa, percibida e interpretada por la artista. Un contexto que en el fondo sirve como una excusa, un “reto”, para investigar sobre el funcionamiento de la sociedad y sus relaciones. Además, Esther Pizarro aprovecha la oportunidad que le brinda estos “retos” para lanzar un mensaje a la comunidad donde la obra se integra. Hablamos de obras como *Piel de luz* (2010), *Mapas de movilidad. Patronando Madrid* (2013) y su posterior revisión: *City connect: Patronando Madrid* (2016) o *Liquid mapping :: connected to...* (2016-17). Simultáneamente, trabaja en otros proyectos donde apuesta abiertamente por olvidarse de la necesidad de un tema que guíe el discurso. Trabajos que no tratan tanto de lo que se narra, sino de lo que se investiga. Por ejemplo, las dos obras que presenta a la exposición *Pensar en vidrio* (2016): *SPAINNET* y, especialmente, *GLASSNET*. O los trabajos de la exposición *Mapping Complexity* (2016-17) de la cual usaremos como ejemplo la obra *Digital diamonds: cloudscape* (2016).

A este punto hemos llegado con la disolución de la *escala tangible*. El espacio que se materializa hace referencia a otro espacio de distinta dimensión, y por ello, siempre imaginado. Eso que hemos querido llamar *espacio simbólico*. Ya sea éste Madrid, Japón o las líneas de telecomunicaciones que discurren por la tierra *Liquid mapping :: connected to...* (2016-17). Contextos que sólo es posible materializar a través de su mapeado y, como en todo mapa, de su redimensionado.

Finalmente, veremos como también se vuelve impreciso el espacio evocado. Un *espacio simbólico* con capacidad narrativa pero sin una definición explícita de su dimensión. Esto ocurre, por ejemplo, en la obra **Digital diamonds: cloudscape (2016)** (Fig. 3). Ésta pone en relación conceptos de escalas casi opuestas: las conexiones metropolitanas con las neuronales. Materializa la ciudad -es decir, a la

8 Sánchez Argilés, M., (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza, p. 29: “Según Miwon Kwon [...] el resultado [ahora], por tanto, sería un tipo de instalaciones ahora ya no de «sitio específico», sino de «concepto específico» o de «sitio orientado», perfectamente nómadas pues su significado más que apoyarse en el lugar del emplazamiento lo haría sobre el discurso narrativo y conceptual. La obra de arte estaría subordinada a un lugar sólo discursivamente, es decir, sería la obra la que generaría el lugar a través de su propio discurso.”

9 Gras Balaguer, M., (2014). p.30: “La capacidad significativa de los elementos que componen el jardín japonés obligan a hablar de su espacialidad como un lugar informado que nos transmite y comunica una verdad a la que de otro modo no se tendría acceso”.



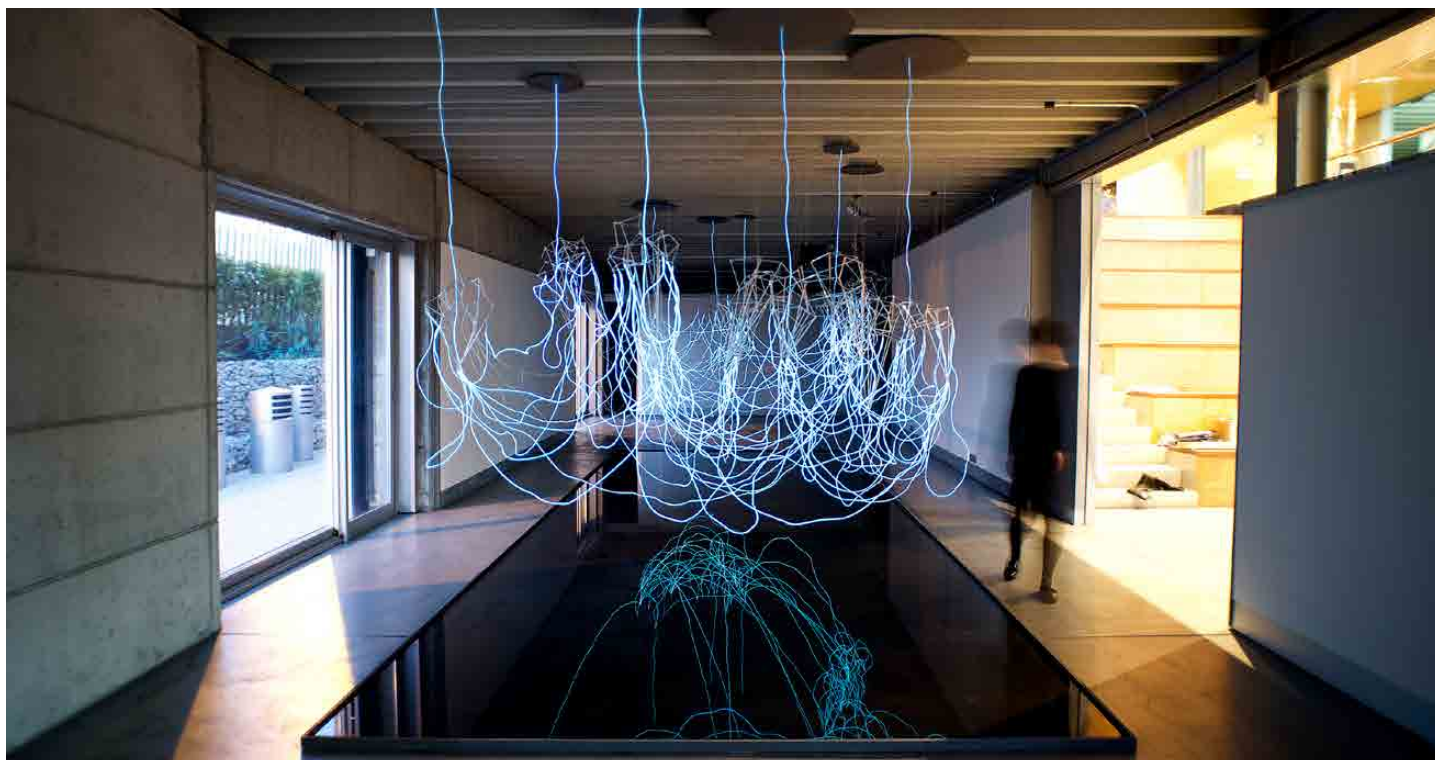


Figura 3. Esther Pizarro, Digital diamonds: cloudscape (2016), en la exposición Mapping Complexity (2016-17). © Esther Pizarro.

sociedad- como una red. El individuo -red neuronal- y la comunidad -red metropolitana- entendidos, ambos, como un sistema complejo. En esta obra, a diferencia de cuando se cartografiaba un contexto específico, ya no se percibe una sensación de proporcionalidad dimensional. Para empezar porque lo que se simboliza no tiene dimensión real. ¿La idea misma de *sistema* o *red* tiene espacio, forma o dimensión? Ni siquiera la metáfora más clara a la que puede hacer referencia, la *nube*, tendría una escala comprensible para el ser humano ¿Qué tamaño tiene una *nube*?. La artista explicita esta disolución de la definición dimensional del espacio con la desmaterialización, o virtualización, del propio espacio expositivo. Utiliza el reflejo una lámina de agua para reforzar la sensación de espacio sin dimensión precisa. Un espacio virtual, en tanto que ya no se puede medir a través de una experimentación directa. La metáfora y la abstracción se han apoderado por completo del espacio, diluyendo cualquier percepción controlada de escala. No significa que no la haya, sigue percibiéndose. Sólo que resulta imposible especificar su dimensión. Esta paradoja es lo que hemos llamado la (no) escala.

La obra sigue haciendo referencia al *espacio simbólico* de la metrópolis, en concreto Esther Pizarro afronta el “reto” de interpretar la zona denominada Diamante del Caribe y Santanderes, en Colombia. No obstante, ese tema que en la instalación del jardín japonés se hacía evidente, en este trabajo ya no lo es tanto. Es más, ni siquiera resulta importante. Tiene más peso narrativo el vínculo entre las conexiones sociales y las neuronales, y la lectura que se propone de ellas como *red* o *sistema*. El tema explícito de la obra -el mapeado de una red metropolitana concreta- cada vez pierde más protagonismo. En su lugar, lo adquiere el tema de la investigación artística de Esther Pizarro: el espacio de la sociedad del Pensamiento Complejo. Esta rotura con la precisión de la fenomenología no debe entenderse ni como un error, ni como una debilidad en el proyecto de la artista. Todo lo contrario. Esa progresiva imprecisión a la hora de percibir el espacio es el descubrimiento de su investigación. Materializar el espacio del Pensamiento Complejo significa dar forma a un sistema que siempre está en constante producción. Por esto percibimos en este tipo de obras una fuerte presencia del azar como herramienta proyectual. El rizoma se conforma de una manera como podía haber sido de cualquier otra. De hecho, está en el espíritu del rizoma su perpetuo dinamismo. Un sistema vivo no debe poder ser representado dos veces de manera idéntica. Debe ser una sucesión de instantáneas siempre distintas. Un *mapa* convertido en instalación artística que, si se tuviese que volver a situar en otro espacio expositivo, por sus lógicas propias, debería dar un resultado formal distinto aunque en esencia sea la misma obra. El *mapa* es la idea que da forma a la instalación, el *concepto específico*; mientras que la materialización concreta dada para cada una de las exposiciones sería un *calco* de los infinitos posibles.

Se materializa una idea. Un espacio indefinido. Aescalar. Un sistema que varía de naturaleza en función de los datos que pongamos en relación (Deleuze; Guattari, 2016, pp.19-20). Esther Pizarro nos propone pasear por la materialización, literal, de un Sistema Complejo. Algo que, por cómo es definido, parecería imposible materializar. El rizoma podría considerarse como un espacio cuántico. Su medición implica su transformación. Cada vez que se incorpora un vector nuevo en busca de su definición, o en busca de nuevas lecturas, lo único que se produce es que cambie la naturaleza del sistema. Estaríamos viendo un *calco* distinto. *Mapear* una realidad implica que cada vez que se produce un *calco*, este siempre va a ser diferente. Un espacio que puede incorporar al sistema cualquier dato. Un rizoma pone en relación datos de todo tipo y dimensión. Cualquier tema. Cualquier escala. Una sociedad con una localización geográfica, con el pasear de una persona, con el ciclo temporal de un día, con... El trabajo de la artista es el seleccionar qué datos escoger y materializarlo de la manera que considere más apropiada;<sup>10</sup> por supuesto, sin olvidarse de la estética y su resultado plástico. La obra, por tanto, debe ser capaz de aglutinar en un diálogo activo y efectivo, información de muy distintas escalas y temáticas. Escalas, y no escala. Temas, y no tema. Toda esta investigación artística para proponer, finalmente, *la disolución del espacio tangible y, también, del espacio simbólico*.

## Conclusión. El (no) espacio

Esther Pizarro, desde el inicio, plantea su proyecto artístico como una investigación que aúna tanto la labor artística como la teórica y docente. Su objetivo es comprender qué es el *espacio*, en concreto, el *espacio en la sociedad contemporánea*. Su aproximación se asemeja a la metáfora propuesta por Deleuze y Guttari, es decir, produce como un arroyo que socava por igual la orilla de la antropología y la de las artes plásticas (Deleuze; Guttari, 2016, p.57). Un recorrido personal meditado y en permanente evolución que le lleva a preocuparse por cuestiones plásticas, filosóficas y antropológicas. Será especialmente en sus últimos trabajos donde veamos como ya no son tan importantes los factores contingentes de cada obra sino, en cambio, la visión global del conjunto de la investigación. Su deseo es el de cartografiar; mapear el espacio de la sociedad contemporánea. Un contexto cultural donde cualquier tema es una opción. Todo es válido. Todo tiene la misma importancia -o al menos es susceptible de ello-. Como los ciclos de la moda que rigen nuestra vida, todo puede -y debe- cambiar. Su vitalidad está en el estado de permanente movimiento. Producción y consumo.

*4.º Principio de ruptura asignificante: [...] Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. [...] Por eso nunca se debe presuponer un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo [...] Lo bueno y lo malo sólo pueden ser el producto de una selección activa y temporal, a recomenzar (Deleuze; Guttari, 2016, pp.22-23).*

*Así, a menudo, uno se verá obligado a caer en puntos muertos, a pasar por poderes significantes y aficciones subjetivas (Deleuze; Guttari, 2016, p.33).*

*Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente (Deleuze; Guttari, 2016, p.41).*

Esther Pizarro desea cartografiar la sociedad misma. El espacio que produce la cultura. Para ello, necesariamente tiene que trabajar sobre algo. Cualquier excusa es buena. Al final, el tema no deja de ser eso, una excusa. Un "reto". Una dinámica que también apreciamos en otras ramas de las artes plásticas como, por ejemplo, la arquitectura. Cada vez es mayor el número de arquitectos que afronta de la misma manera el programa de un proyecto. Si la tradición disciplinar les indicaba que el programa debía ser origen y fin; ahora es entendido simplemente como una limitación a la creatividad. Y como todo límite a la acción creadora es, por tanto, un catalizador de la misma.

*La teoría del "estado de excepción" de Carl Schmitt. Según Schmitt, no es la norma lo que finalmente produce la excepción; es la excepción la que produce el orden necesario para ser capaz de concebir y aplicar las normas. Schmitt quería hacer hincapié en la prioridad de la decisión subjetiva para aplicar ciertas normas sobre la mera ampliación de normas. Sostiene que las decisiones subjetivas no son "arbitrarias", sino que más bien ponen de manifiesto cómo el sujeto de acción se posiciona a sí mismo respecto a los problemas y los dilemas esenciales de la vida (Aureli, 2019, p.180).*

<sup>10</sup> Esther Pizarro, en Pardo, T (2013), s/n: "El tema de la utilización de datos cada vez me está resultando más interesante. [...] Una obra absolutamente procesual. [...] A nivel de gestión es complicado el descentralizar los proyectos pero me está resultando muy satisfactorio porque te conviertes en un descodificador de datos, casi en un analista".



La producción cultural es un proceso comunitario creado a base de pequeñas subjetividades. Es misión del artista y del investigador “crear”, “producir”. Según lo interpreta Pier Vittorio Aureli, será de esas subjetividades o “excepciones” de las que surgirán las normas de la sociedad; y no al revés. El posicionamiento del artista, el detalle a la hora de materializar una obra, la temática, el mensaje, el simbolismo, la abstracción... todo esto son cuestiones que introducen movimiento en los vectores del sistema. En nuestra sociedad, aquella que Esther Pizarro identifica con el Pensamiento Complejo, siempre debemos estar activos, posicionándonos, produciendo. El conjunto de todas estas pequeñas decisiones son las que producen la complejidad. Un trabajo de todos y de todo. Pequeños calcos que descubren el mapa.

Todo es rizoma, independientemente de lo qué sea. Como tal rizoma, todo puede ser representado. Deja de tener sentido las diatribas, lo bueno frente a lo malo, la verdad frente a la mentira, etc. Esta indeterminación, esta suma infinita de datos, este “todo vale”, puede que nos aboque a la decepción; pero, como dice Sloterdijk, aún más importante: nos libera.

*Aprendemos a entender que existe una profunda conexión entre ser y no advertir, entre realidad y no comprender, entre poder e inapariencia. [...] Las máquinas complejas nos sacan directamente de la ilusión fundamental fenomenológica. Bajo la sonrisa de las interfaces del usuario termina la exigencia filosófica de hacerlo todo patente. La inteligencia queda así en gran medida liberada; decepcionada, pero feliz (Sloterdijk, 2020, p.112).*

## Agradecimientos

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

## Referencias

- Ábalos, I (2019). “Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa” en *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 143-166.
- Aureli, P. V. (2019). *La posibilidad de una arquitectura absoluta*. Barcelona: Puente editores, Barcelona (2011).
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- De la Villa, R. (2013). “Tejiendo ciudadanía” en cat. exp. *Derivas de ciudad, cartografías imposibles*. Esther Pizarro. Madrid: CEART.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2016). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos (1976).
- Foster, H. (2001). “El artista como etnógrafo” en *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Gras Balaguer, M. (2014). “El Jardín Japonés como réplica del paisaje natural y construcción cultural” en *Esther Pizarro. Un Jardín Japonés: Topografías del vacío*. Granada: CCCo, pp. 18-39.
- Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Pardo, T. (2013). “Sobre cartografías, derivas y ciudades. Una conversación entre Esther Pizarro y Tania Pardo” en cat. exp. *Derivas de ciudad, cartografías imposibles*. Esther Pizarro. Madrid: CEART.
- Pizarro, E. (2001). *Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- Pizarro, E. (2012). “Prótesis domésticas” en cat. exp. *Esther Pizarro. Prótesis domésticas (2010 – 2012)*. Madrid: Galería Raquel Ponce.
- Pizarro, E. (2014). “Sobre topografías y vacíos”, en *Esther Pizarro. Un Jardín Japonés: Topografías del vacío*, Granada: CCCo.
- Pizarro, E. (2017). “Paisajes Complejos. Hacia una nueva cartografía” en *REIA*, 9.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético. Escritos sobre arte*. Madrid: Akal (2014).

# Architecture impossibility

## Notes to a rereading of Gordon Matta-Clark

### Keywords

Architecture, Art, Matta-Clark, Possibility, Impossibility.

### Abstract

Most of the dominant interpretations that are made of the Gordon Matta-Clark legacy focus on two senses: either Matta-Clark as a forerunner of the young artist-architect that has proliferated so much in the last decade, and that expands or blurs disciplinary boundaries by overlapping between them, well Matta-Clark as institutional critic, a destructive character that violently attacks the institution-architecture. In these lines, another misinterpretation will be tried without ignoring

or denying the previous ones, the brief attempt by Matta-Clark as a power with a reconstructive root, which makes visible the deep contradictions inherent in architecture (and its practitioners), just as he did. He himself points out in one of the interviews: "it would perhaps be better to discuss the impossibility of architecture rather than the possibility of being an architect".

# Imposibilidad de la arquitectura

## Notas a una relectura de Gordon Matta-Clark

**Andrés Carretero**

Escuela Superior de Diseño de Valladolid

### Palabras clave

Arquitectura, Arte, Matta-Clark, Posibilidad, Imposibilidad

### Resumen

La mayoría de las interpretaciones dominantes que se hacen del legado de Gordon Matta-Clark se focalizan en dos sentidos: bien Matta-Clark como precursor del joven artista-arquitecto que tanto ha proliferado en la última década, y que amplía o difumina los límites disciplinares al encabalgarse entre ellos, bien Matta-Clark como crítico institucional, un carácter destructivo que ataca violentamente a la institución-arquitectura. En estas líneas se va a ensayar

otra malinterpretación sin ignorar ni negar las anteriores, la breve tentativa de Matta-Clark como una potencia de raíz reconstructiva, que hace visibles las profundas contradicciones inherentes a la arquitectura (y a sus practicantes), tal y como él mismo señala en una de las entrevistas: “sería quizá mejor discutir la imposibilidad de la arquitectura más que la posibilidad de ser un arquitecto”.



Figura 1. Gordon Matta-Clark. *Entrevistas*. Puente Editores, Barcelona, 2020.

*Siempre caigo en lo más concreto. Una casa concreta, o cualquier cantidad de casas concretas.*  
(Matta-Clark, 2020, p. 69).

Desde hace algún tiempo —podríamos aventurarnos a proponer como marco el escenario poscrisis que sigue al año 2008—, el “complejo arte-arquitectura” se ha institucionalizado como un *modus operandi* que ha ido ganando adeptos entre recién graduados y oficinas de arquitectura que comienzan su andadura, las llamadas emergentes. La interpretación de esta coyuntura como una tendencia dominante, una moda a surfear, ha sido señalada y utilizada por una pluralidad de voces de la crítica y la curaduría, la investigación y la academia, la gestión cultural, la prensa y la publicidad, y por los mismos agentes productores, arquitectos y artistas, enfatizando en diverso grado su carácter de novedad —innovación o experimentación si se prefiere emplear la jerga habitual—, en un olvido intencionado (o no) de su propia historicidad que ha cristalizado en este *momentum* artístico-arquitectónico. De esa desmemoria estas afecciones: la retromanía, o la falta de novedad a pesar de su insistencia; la domesticación, que no es sino un devenir cosmético definido por una estetización y despolitización simultáneas; la pérdida de capacidad regeneradora, subversiva o transformadora (particularmente de la arquitectura en relación al arte, que se encuentra históricamente desacompañada o constreñida tanto por sus limitaciones intrínsecas, por su condiciones de contorno, como por las propias de quienes la practican). La ausencia de radicalidad.

Recientemente se ha publicado *Gordon Matta-Clark. Entrevistas* (Puente Editores, 2020), un librito verde y azul que compila seis entrevistas realizadas al artista estadounidense (Fig. 1), tres de ellas a cargo de Liza Béar, cineasta y crítica, fundadora de la revista *Avalanche*. Aunque la mayoría de ellas ya estaban recogidas en el catálogo de la retrospectiva que le dedicó el Museo Reina Sofía al artista en 2006, la relectura crítica de todos estos documentos, ordenados ahora cronológicamente, puede ayudar a clarificar las razones de la corta pero intensa trayectoria artística de Matta-Clark, contrarrestando la ausencia de *voluntad radical* del “complejo arte-arquitectura”, pese a los enunciados y discursos que lo envuelven mediáticamente. Entendamos aquí lo “radical”, al menos, desde su acepción etimológica, del latín tardío *radicalis*, derivado a su vez de *radix*, “raíz”.

El trabajo de Matta-Clark [de ahora en adelante MC], según la auto-presentación con la que se abre este pequeño libro, consistía “en una serie de acciones exteriores con una orientación tanto escultórica como performativa... [que] utilizan tanto la arquitectura como las calles de la ciudad como escenarios” (Matta-Clark, 2020, p. 7). Su obra, caracterizada por la intervención en lugares no urbanizados, descampados, terrenos baldíos, solares y edificios vacíos, y su figura, desde su muerte prematura y con el discurrir de las últimas décadas, se han convertido en un *topos* autorreferencial con el que



gustan identificarse muchos artistas, y algunos arquitectos, hasta el punto de comprenderlo como un antecesor del “arte urbano”, esa tematización gentrificante. Tomando como punto de partida su paso por la Cornell University (1968) de Colin Rowe, donde recibió una formación académica como arquitecto que consideraba superficial y formalista, asimilable a la disciplina sacerdotal que da acceso a una casta; en contraste con su práctica artística sobre ciertas entidades arquitectónicas como las antes citadas y siguiendo con la exposición fundacional *Anarchitecture* (1973); sin olvidar *Window Blow-Out*, su polémica participación en otra muestra colectiva, organizada por el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS, 1976) que entonces dirigía Peter Eisenman, la mayoría de las interpretaciones dominantes que se hacen de su legado se focalizan en dos sentidos: bien MC como precursor del joven artista-arquitecto que tanto ha proliferado en la última década, y que amplía o difumina los límites disciplinares al encabalgarse entre ellos, bien MC como crítico institucional, un carácter destructivo que ataca violentamente a la institución-arquitectura. En estas líneas se va a ensayar otra malinterpretación sin ignorar ni negar las anteriores, la breve tentativa de Matta-Clark como una potencia de raíz reconstructiva, que hace visibles las profundas contradicciones inherentes a la arquitectura (y a sus practicantes), tal y como él mismo señala en una de las entrevistas: “sería quizá mejor discutir la imposibilidad de la arquitectura más que la posibilidad de ser un arquitecto” (Matta-Clark, 2020, p. 65).

## 1.

MC no consideraba que la intervención *Splitting* (1974), una vivienda suburbana cortada en dos, quizá una de sus obras más conocidas, fuese una obra de arquitectura; ante esa pregunta la respuesta es tajante: “No”. Los intereses que subyacen a este trabajo primerizo tienen que ver con la concepción de la propiedad, con la insumisión ante los límites y superficies, con la reducción objetual del conjunto arquitectónico, con la apertura de nuevas posibilidades de uso antes inesperadas, con los modos más directos para generar complejidad a partir de la sencillez formal sin necesidad de construir —de añadir capas, de aumentar la entropía, de hacer nada. Con los llenos y con los vacíos, ya que “en cierto sentido se trata de un vacío significativo” (Matta-Clark, 2020, p. 19) que se produce al perseguir la contradicción, el contraste resultante de hacer “mover una estructura estática” (Matta-Clark, 2020, p. 24). Un inmueble en movimiento, la no arquitectura entre la performance privada y el acontecimiento público.

La casa en Humphrey Street fue cedida temporalmente por sus propietarios, quienes pensaban derribarla al percibir la pérdida de valor generalizada que estaba experimentando el barrio. Que MC trabajase sobre edificios que están a punto de ser demolidos, o que se encuentran en un estado de abandono cercano a la ruina, es una contingencia que no admite romantización alguna; interpretar románticamente estos ámbitos de actividad es ignorar las condiciones de posibilidad de las obras, el pragmatismo de la *acción directa* que las impulsa, la genealogía ideológica del anarquismo: “la única razón por la que trabajo en esas circunstancias es porque son los edificios que están disponibles” (Matta-Clark, 2020, p. 20). Modificar lugares o espacios deshabitados no implica renunciar a introducir cambios en aquellos que todavía lo están, tal y como lo expresa el artista, a la manera de un proyecto no realizado que deconstruiría y reformaría también las vidas de sus habitantes; un no-programa o, en todo caso, un programa otro, liberador de las constricciones estructurales y funcionales de la arquitectura entroncando, paradójicamente, con sus raíces antropológicas primordiales. Conservar la identidad de los espacios que interviene —especialmente si a priori tienden al anonimato— y “mejorarlos”, de una u otra forma, es una voluntad que MC verbaliza reiteradamente a lo largo de estas conversaciones, una motivación general que caracteriza su manera de trabajar. Así, podemos entender la voluntad preservacionista en la obra de MC, la de un espíritu *conservador* pero emancipado de las concepciones y restricciones más convencionales del patrimonialismo ilustrado, donde los excesos de la razón, o de la lógica histórica, devienen en suspensiones del sentido práctico y estético contemporáneo; la solidificación de un espacio-tiempo que es incapaz de responder a los imaginarios y a las demandas (funcionales, simbólicas, políticas) de sus ocupantes presentes y futuros.

## 2.

*Day's End* (1975) surge de la deriva urbana por la periferia posindustrial neoyorquina, un deambular en busca de emplazamientos que certificaran la desintegración; la crisis de la arquitectura y del sector inmobiliario en un contexto de empobrecimiento en la Gran Manzana que conllevaba, al mismo tiempo, una disponibilidad espacial generosa. La también conocida como realización del muelle 52 (*Pier 52*), encierra y abre la herencia del capitalismo industrial estadounidense, al cortar en rebanadas o rajar su estructura para dejar paso a otro movimiento estructural preexistente, de orden natural, el del sol (Fig. 2). La obra se activa al caer el día. Una iluminación momentánea, que permite la entrada de luz al imaginar otro destino para los restos materiales del industrialismo finalmente reconvertidos, tras el



Figura 2. *Day's End (Pier 52)*. Gordon Matta-Clark, Nueva York, 1975.

giro neoliberal, en espacios vacantes ideales para albergar los complejos artísticos contemporáneos, tal y como se demostró en la Tate Modern primero, y en el Palais de Tokyo después. MC utiliza figuras en hoz o formas cíclicas, círculos u hoces, reminiscencias simbólicas de un comunismo que no llegó a colectivizar los medios de producción en Norteamérica pero que ahora se superpone, a nivel formal y espacial, *superficial* porque afecta a los cerramientos, sobre un viejo almacén en desuso. Una forma de arte que se produce desde las ruinas de un futuro perdido, el del la ciudad y el progreso, indisociables del obsoleto paradigma positivista que prometía el bienestar a través del crecimiento material ilimitado. Una pulsión deseante moviliza las ideas del artista, quien evita las prohibiciones y permisos del Departamento de Puertos y Terminales, porque no quería que nadie le dijese lo que tenía que hacer, “lo que podía o no podía hacer” (Matta-Clark, 2020, p. 36): la *okupación profunda* de una infraestructura a la espera de una vida pública por venir. Una obra fallida en relación a sus objetivos iniciales de regeneración cultural —la única de entre las de MC que sobrevivió más de dos años—, confiscada por las autoridades que pretendía eludir el mismo día de su inauguración.

### 3.

Aprovechando la construcción del Centre Beaubourg, hoy Centre Pompidou, en el casco histórico parisino, MC lleva a cabo una intersección cónica (*Conical Intersect*, 1975) sobre un inmueble de viviendas cercano, que iba a ser próximamente demolido como consecuencia del plan de “modernización” del barrio Les Halles-Plateau Beaubourg. Las reacciones de una joven estudiante, de una portera del barrio, evidencian las fuertes contradicciones del trabajo artístico cuando interviene directamente el medio urbano, exponiéndose no ya en el “cubo blanco” sino a la deliberación y al disenso en la esfera pública, a un pluralismo que interpreta la obra desde la estetización banal de un bien de primera necesidad como es la vivienda, hasta su posible visión funcionalista: “¡Ah! Ya entiendo..., lo que has hecho es llevar luz y aire a unos espacios que no tenían suficiente” (Matta-

Clark, 2020, p. 44). Preguntado por su proyecto para la Cárcel de San Quentin, en California, el artista manifiesta la intención de establecer un diálogo con las personas allí encarceladas, presuponiendo a los presos un claro sentido del confinamiento en comparación con los habitantes de la ciudad y los suburbios, para quienes la experiencia de limitación y encierro, que determinan las superficies y muros de las construcciones que habitan más o menos distraídamente en su vida cotidiana, pasa desapercibida o admite gradaciones de matices, entre la reclusión de los pobres y el *autoconfinamiento* de las clases medias. Hasta ahora, cuando la socialización forzada del encierro facilita la apreciación de una subjetividad objetivable y compartida, la visibilidad de la experiencia disciplinaria así como la inserción de los cuerpos en un orden estructural e institucional. Preocupación que atraviesa de uno u otro modo la obra de MC, que trataba de no negar sus potencias vitales para dejar discurrir el amplio espectro de lo posible.

#### 4.

“Mientras que la mayoría de los arquitectos intentan llevar a cabo un edificio, yo dependo de edificios que ya existen. Trato de complementar y ampliar el significado de un espacio específico mediante cortes ‘metafóricos’ o vaciando dicho espacio. Esto me coloca a mí y al arquitecto profesional en polos opuestos, por decirlo de alguna manera” (Matta-Clark, 2020, p. 53). Esta declaración de MC parece establecer una dialéctica difícil de sintetizar, situando a su autor en una posición reactiva sin alcanzar lo reaccionario. La evidencia de su actualidad como experiencia práctica en tiempos del Antropoceno permitiría, sin embargo, acercar posiciones entre MC y los “arquitectos profesionales”, tanto por la precariedad generalizada —pero disimulada— de estos últimos, como por el mandato ecosocial que han de asumir al intervenir sobre “edificios que ya existen”, bien sea por una necesidad sistémica a la que han de responder, bien por una preferencia estratégica, posibilista ante las sobras o restos del mercado que continúan siendo susceptibles de intervención arquitectónica. MC defendía su renuncia a la grandeza, a la gran escala, a las construcciones identitarias monumentales en favor de situaciones empobrecidas, pequeñas, preexistentes. No son necesarios más argumentos para insistir en la vigencia radical de ese compromiso hacia una arquitectura menor.

En aquel momento, mediados los años setenta, MC consideraba el “deshacer”, en oposición al “hacer”, una postura mucho más significativa para avanzar el pensamiento arquitectónico y, a la vez, una manifestación contra los aspectos dominantes de la socialización; deshacer un edificio, una propiedad, una identidad. Deshacerse uno mismo. Una actitud que definía su trabajo bajo el *motto ready-to-be-unmade* [listo-para-deshacerse], y que podía desplegar justamente porque se desarrollaba al margen de la ideología funcionalista, heredera del utilitarismo moderno. Plenamente consciente de *la política arquitectónica*, de la dependencia de la arquitectura respecto del mercado y del aparato propagandístico que la sostiene como la costosísima empresa que es, MC era contrario al modernismo positivista y sus efectos deterministas y totalitarios, por ejemplo, al solucionismo tecnológico: “creo que la mayoría de quienes practican la arquitectura no están solucionando nada, excepto el hecho de ganarse la vida” (Matta-Clark, 2020, p. 66). En consecuencia, respetaba a Buckminster Fuller, aunque empatizaba más con Robert Venturi y su materialización *camp* de la complejidad y la contradicción, sin por ello dejar de considerar sendos discursos autojustificativos. Aunque diferenciaba entre programas políticos y programas vocacionales, y decía no creerse más los unos que los otros, MC estaba afortunadamente desprovisto de superioridad moral y tenía consciencia de las contradicciones propias; su extracción de clase y orígenes familiares —hijo del reconocido pintor chileno Roberto Matta—, o su autorreconocida condición como “desempleado artístico”. No confundía los fines con los medios, como era el caso de los compromisos profesionales adquiridos, en particular la realización de exposiciones al uso en espacios convencionales o integrados, fuesen estos galerías (John Gibson Gallery), museos (Hirshhorn Museum) o empresas privadas (MP-Omega NV), donde su obra se legitimaba y deslegitimaba simultáneamente al perder en gran medida la voluntad radical que lo promovía, articulando estas ocasiones como un necesario mal menor. Mecanismos de circulación, distribución y monetización del trabajo artístico en el interior domesticado del sistema arte, para conseguir financiar futuros proyectos en sus afueras. A este respecto, la figura de MC es mucho más crítica con la institución-arquitectura que con la institución-arte, tal y como suele ocurrir por la agencia político-económica de la primera respecto de la segunda, de manera que aunque los posibles aprendizajes son más ricos para la comunidad arquitectónica que para la artística, dan testimonio de la dificultad (de la imposibilidad), y del antagonismo que implica toda fuga.

#### 5.

Los cambios en las formas de vida ensayados por la contracultura de las décadas de los sesenta y setenta se materializaron, entre los grupúsculos artísticos de Nueva York, en la idea del *loft*. Para MC, quien sentía una afinidad especial con el libertarismo *made in USA*, y pertenecía a una generación de



Figura 3. *Food*. Gordon Matta-Clark, Nueva York, 1971.

artistas que comenzaron a trabajar en torno al concepto *site-specific* —obras producidas para, con, en espacios y localizaciones muy particulares—, el hecho de tener que afrontar sus propias necesidades de vivienda, al igual que para muchos otros de sus compañeros, supuso convertir la obligación de transformar los ámbitos de la vida cotidiana en una suerte de laboratorio. Comenzaban entonces unos años, críticos, breves, en los que todavía había un tiempo social claramente diferenciado del trabajo que poder destinar a la producción cultural, lo que junto a la accesibilidad a la propiedad, barata u *okupada*, permitió la eclosión de un momento de agitación y fervor artístico. De esta manera cristaliza una comunidad, a través de experiencias de necesidad compartidas que se traducen no ya en demandas, sino en prácticas concretas que, sin embargo, proponen alternativas generales o, al menos, transferibles y escalables; y esa experiencia afecta a una concepción del arte. En ese contexto, el de la apropiación de edificios abandonados por la sociedad, surge la iniciativa *Food* (1971–1973), el restaurante que MC montó junto a otros amigos artistas en la primera época del SoHo, mucho antes de la turistificación de la zona (Fig. 3). En la reforma del local para su nueva función MC aplicó su técnica artística, el corte, de una manera pragmática. La puesta en marcha de *Food* aúna el interés por la comida, la cocina y sus procesos, con una preocupación integral por el trabajo comunitario, cooperativo, por la asunción de compromisos en común. La adaptación del espacio para un fin productivo, la selección y compra de los alimentos, su preparación y servicio, el lavado de los platos, la contabilidad al finalizar la jornada. Una jornada laboral, que encarna la dimensión social del deseo que siempre persiguió MC: “utilizar la arquitectura para construir arte a partir de ella” (Matta-Clark, 2020, p. 107) y que, si invertimos su sentido biográfico nos ofrece, tal vez, otra posibilidad para la arquitectura: la de construirse a partir del arte.

## 6.

Más interesado en la acción que en la declaración, el aprovechamiento que MC hacía de la inmediatez del arte, en relación a los largos procesos burocratizados de la arquitectura, le permitía llevar hasta el extremo de la inutilidad el “absurdo” funcionalista, los patrones y las convenciones de uso —de ahí las menciones a la autoironía de Harold Lloyd o Buster Keaton, al humor corporal del cine mudo entendido aquí como performance espacial. La práctica de MC se sostiene en un principio pedagógico fundamentado en la claridad, que se significa al tener en cuenta la complejidad espacial resultante. La visibilidad de las acciones llevadas a cabo, las trazas del pensamiento artístico-arquitectónico que las proyectaba, debían ser legibles para que cualquiera pudiera aprehender los movimientos practicados, aunque estos desembocasen en ámbitos perceptibles pero físicamente inaccesibles: la intensificación

de la experiencia mediante el ejercicio físico de la violencia sobre el espacio; lo crudo, o lo descarnado, como una tecnología encontrada; el trabajo sobre los bordes y superficies, los llenos y los vacíos, el arriba y el abajo y el equilibrio entre todo ello; la arquitectura como una arqueología menor; la belleza intrínseca de lo que ya existe. El sentido peyorativo que MC otorgaba al formalismo modernista no se traducían en el abandono de la forma como una técnica operativa, sino en su apropiación examinada, donde la geometría como herramienta clásica representaba un papel definitorio. Trataba, más bien, de desplegar un formalismo crítico que persigue la deconstrucción o desintegración de la forma como una totalidad no unitaria ni homogénea. La negación de una visión unívoca y global. La imposibilidad de la arquitectura, que altera “el espacio como un todo hasta sus propias raíces” (Matta-Clark, 2020, p. 80).

## Referencias

Matta-Clark, G. (2020). *Entrevistas*. Barcelona: Puente Editores.



# Research chapters

# Capítulos de investigación

# The enclosure as a perceptive filter

## Modernist references and contemporary expressions in Frida Escobedo's Serpentine Pavilion

### Keywords

Enclosure, Individual, Perception, Proun, Mexican architecture

### Abstract

Ephemeral architecture has always been both an effective method of spatial experimentation and an intense manifestation of the historical moment in which it was conceived. The design of an architecture meant to last for a short time is an attempt to interpret a historical, social, and philosophical reality precisely located in time and space and to transform it into an architectural form. The pavilions designed for the Serpentine Gallery in London's Kensington Garden provide every year an interesting opportunity to let such research and reflections take shape. Over the years, the gallery has been the silent background for the most varied spatial experiments, a synthesis between maximum formal expression, legitimized by the condition of temporariness, and the materialization of the succession of always different ways of interpreting space and its limits.

This is the context in which the Serpentine Pavilion, realized in 2018, is set, an ephemeral but eloquent expression of Frida Escobedo's poetics, experience, and culture. The pavilion is an intense combination of elements of Mexican architecture and the architect's individuality,

held together by the few stereometric signs that encircle the exhibition space and delineate its entrances and paths.

In this pavilion Frida Escobedo materializes one of the main themes of her architectural research and design: the corporeal experience, not only visual, that the user has inside the architectural space is not a mere casualty, but an element of realization, necessary for the completion of the work and intuited right from the design stage.

Frida Escobedo, re-examining themes dear to her, such as the link between modernism and Mexican architecture, puts them into practice in the creation of a work capable of summing up in a few lines all the expressive force of her poetics, inevitably linked to contemporary reflections and research, starting with the way in which the concept of limit, of enclosure, can be deconstructed and reinterpreted.

## Il recinto come filtro percettivo

# Riferimenti modernisti ed espressioni contemporanee nel Serpentine Pavilion di Frida Escobedo

**Alessia Gallo**

Sapienza Università di Roma

### Palabras clave

Recinto, Individuo, Percezione, Proun, Architettura messicana

### Resumen

L'architettura effimera ha da sempre costituito allo stesso tempo un efficace metodo di sperimentazione spaziale e una intensa manifestazione del momento storico in cui viene concepita. Il progetto di un'architettura destinata a durare per breve tempo si configura come il tentativo di interpretare una realtà storica, sociale e filosofica precisamente collocata nel tempo e nello spazio e di trasformarla in forma architettonica. I padiglioni progettati per la Serpentine Gallery di Londra, all'interno di Kensington Garden, costituiscono ogni anno un'interessante occasione in cui lasciar prendere forma a tali ricerche e riflessioni. La galleria, negli anni, è stata il silente sfondo per le più svariate sperimentazioni spaziali, sintesi tra massima espressione formale, legittimata dalla condizione di temporaneità, e materializzazione dell'avvicinarsi di modi sempre diversi di interpretare lo spazio e le sue delimitazioni.

È in questo quadro che si colloca il Serpentine Pavilion realizzato nel 2018, effimera ma eloquente espressione della poetica, dell'esperienza e della cultura di Frida Escobedo.

Il padiglione si rivela un'intensa commistione di elementi dell'architettura messicana e dell'individualità dell'architetta, tenuti insieme dai pochi, stereometrici segni che cingono lo spazio espositivo e ne delineano accessi e percorrenze.

Frida Escobedo materializza in questo padiglione una delle tematiche preminenti della sua ricerca e progettazione architettonica: l'esperienza corporea, non soltanto visiva, che il fruitore compie all'interno dello spazio architettonico non costituisce una mera casualità, ma un elemento della realizzazione, necessario al compimento dell'opera e intuito già in fase progettuale.

Frida Escobedo, riesaminando tematiche a lei care, come il legame tra modernismo e architettura messicana, le mette in atto nella realizzazione di un'opera capace di riassumere in poche linee tutta la forza espressiva della sua poetica, inevitabilmente legata a riflessioni e ricerche contemporanee, a cominciare proprio dal modo in cui il concetto di limite, di recinto, possa essere decostruito e reinterpretato.

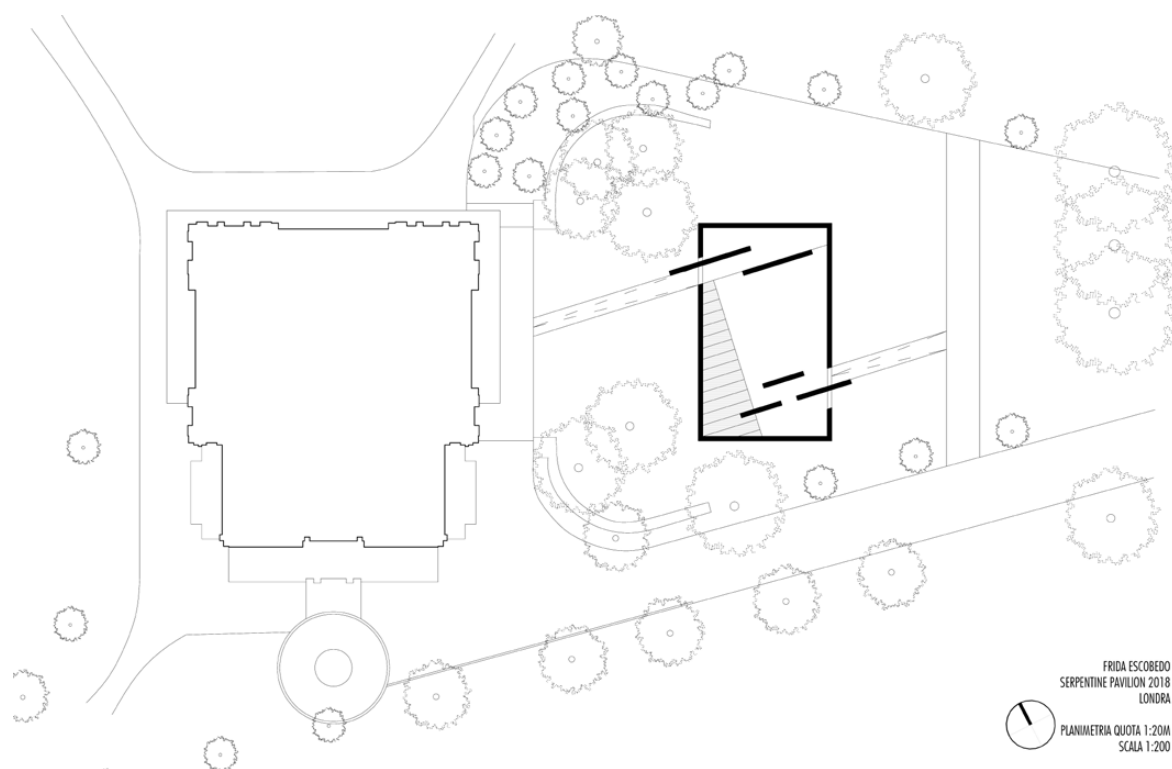


Figura 1. Frida Escobedo (2018), *Serpentine Pavilion*, Pianta. Disegno dell'autrice.

*L'oggetto architettonico è sempre un'opera aperta. Dal momento del suo concepimento fino alla sua disgregazione, è continuamente trasformata e completata dall'utilizzo e dall'appropriazione, in un moto di sintesi e stratificazione (Escobedo, 2012).<sup>1</sup>*

Frida Escobedo racconta con queste parole una delle tematiche preminenti della sua ricerca e progettazione architettonica: l'esperienza corporea, non soltanto visiva, che il fruitore compie all'interno dello spazio architettonico non costituisce una mera casualità, ma un elemento della realizzazione, necessario al compimento dell'opera e intuito già in fase progettuale.

È quanto avviene in occasione della realizzazione del padiglione temporaneo in Kensington Garden, progettato dall'architetta nel 2018 per la Serpentine Gallery. Le piccole opere di architettura temporanea realizzate con cadenza annuale nel parco antistante la galleria, offrono ai visitatori occasioni ludiche, di intrattenimento e nuovi spunti di riflessione, attraverso la configurazione sempre diversa che il luogo assume grazie alla loro presenza. Peculiarità dei padiglioni progettati per la Serpentine Gallery è sempre la sperimentazione materica, morfologica e spaziale, capace di suscitare curiosità e interesse nei visitatori che ne fanno esperienza.

È in questo quadro che si colloca il piccolo padiglione preso in esame, effimera ma eloquente espressione della poetica, dell'esperienza e della cultura di Frida Escobedo. Il padiglione si rivela un'intensa commistione di elementi dell'architettura messicana e dell'individualità dell'architetta, tenuti insieme dai pochi, stereometrici segni che cingono lo spazio espositivo e ne delineano accessi e percorrenze (Figura 1).

L'architettura messicana è ancora oggi fortemente caratterizzata da un linguaggio modernista, riconosciuto e profondamente radicato nell'immaginario collettivo. In questo specifico caso, ciò a cui l'architetta fa esplicitamente riferimento nella narrazione del suo progetto, è il concetto di *Proun* teorizzato nel 1920-21 dall'artista esponente dell'avanguardia russa El Lissitzky (Figura 2).

*Se il futurismo ha portato lo spettatore all'interno della tela, noi lo abbiamo portato, attraverso la tela, nello spazio effettivo, collocandolo al centro della nuova costruzione, nell'estensione dello spazio. Oggi, stando nello spazio su queste impalcature, dobbiamo cominciare a caratterizzarlo. Il vuoto, il caos, l'irrazionale divengono spazi, cioè ordine, determinatezza, natura, se introduciamo in esso i segni caratterizzanti di un certo tipo e in proporzione determinata in e tra*

<sup>1</sup> Escobedo F. (2012), "Prospettivo/Retrospettivo", in *Domus*, 963, pp. II-III.



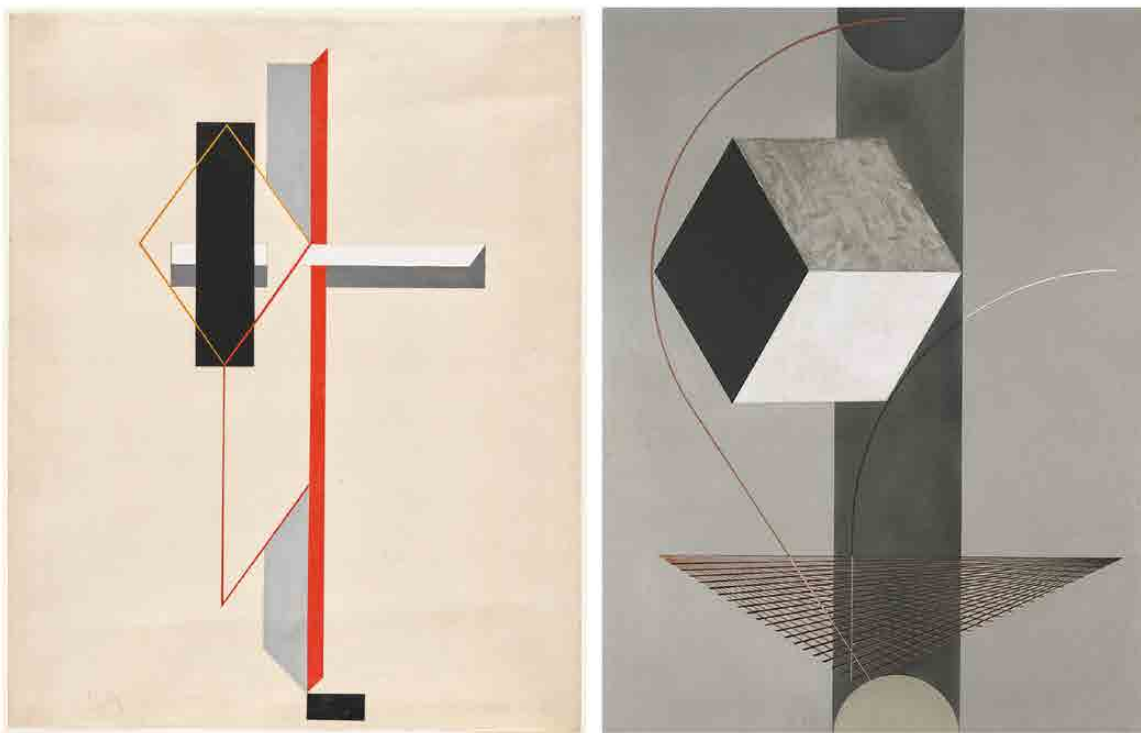


Figura 2. El Lissitzky, *Proun*, 1920-21

*loro. La costruzione e la scala dei segni caratterizzanti conferiscono allo spazio una determinata tensione. Cambiando i segni caratterizzanti, cambiamo la tensione dello spazio, che è costituito da uno stesso e medesimo vuoto (El Lissitzky, 1922).<sup>2</sup>*

Strumento e luogo di passaggio dall'arte all'architettura, dal disegno allo spazio, nella sua applicazione architettonica, il *Proun* in quanto "modello dello spazio tridimensionale"<sup>3</sup> consente di mantenere in stretta relazione le singole parti della composizione, lasciandone emergere la sintesi, pur senza annullare la valenza grafica ed espressiva del singolo segno. Secondo questo principio, nel padiglione di Frida Escobedo, lo spazio può essere inteso sia come una somma di frammenti, sia come un *unicum* inscindibile: un susseguirsi di segni puri e linee rette che, nella loro materializzazione, danno vita a una complessa ma ben definita concatenazione di spazi. In alcuni momenti vengono percepite linee, piani, diagonali, in altri emergono invece i vuoti, che ospitano il movimento del fruitore e si presentano talvolta intimi, talvolta collettivi.

Il padiglione, il cui spazio è articolato in un'ampia corte centrale a cui se ne affiancano due più esigue, presenta due accessi: uno rivolto verso la strada, uno verso la galleria. Entrando dalla strada, il visitatore è condotto attraverso una delle due corti più piccole fino allo spazio aperto centrale, il più ampio, collegato a sua volta alla seconda corte più esigua, che lo accompagna verso l'uscita di fronte alla Serpentine Gallery. La percezione che si ha dello spazio muovendosi all'interno del padiglione è dunque quella data da una sequenza composta da compressione, espansione e nuovamente compressione, messa in atto attraverso la disposizione di setti lineari che, dividendo il padiglione in tre ambiti, indirizzano lo spostarsi del visitatore attraverso tutta l'esperienza spaziale. L'individuo che cammina lungo il susseguirsi di vuoti racchiusi dal recinto, è indotto proprio dal loro continuo comprimersi e dilatarsi, ad assumere atteggiamenti e comportamenti diversi a mano a mano che li percorre.

La corte centrale, espediente architettonico fortemente caratterizzante le realizzazioni di matrice messicana, costituisce il cuore del padiglione. Richiamo alla tradizione messicana è anche il pattern utilizzato per la realizzazione dei muri perimetrali, la *celosia*: elemento di chiusura forato, composto dalla sovrapposizione di piccoli blocchi di cemento dalla sezione ondulata, è capace di mettere in relazione visiva interno ed esterno, e viene usato per filtrare la luce e per regolare la ventilazione.

<sup>2</sup> El Lissitzky (1922), *Proun*, in De Stijl, n° VI/6. Cfr. Bocchi R. (2010), *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura, paesaggio*. Roma: Gangemi Editore, pp. 60-77.

<sup>3</sup> Ibid.



**Figura 3.** Mies Van der Rohe, *Casa Farnsworth*, 1951. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnsworth\\_House\\_by\\_Mies\\_Van\\_Der\\_Rohe\\_-\\_interior-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnsworth_House_by_Mies_Van_Der_Rohe_-_interior-2.jpg)

Il recinto perimetrale risulta, grazie a questo espediente, un reticolo più che un muro, cingendo uno spazio senza negarne il rapporto con l'esterno. A seconda del filtrare della luce è in grado di diventare più o meno opaco, permettendo allo spazio di risultare più introverso in alcuni momenti della giornata, e di lasciar accrescere considerevolmente, in altri, la relazione tra dentro e fuori.

Ma la permeabilità della celosia, che sembra contraddire la massività del cemento, materiale usato per la realizzazione, costituisce una scelta la cui valenza progettuale va molto oltre quella del semplice espediente metodologico: il recinto, da elemento di separazione, diventa filtro attraverso cui chi si trova all'interno riesce a percepire l'ambiente esterno e lo scorrere del tempo. Ciò che si trova al di fuori esiste e si mostra con le sembianze suggerite dell'architettura, che si pone come tramite tra l'individuo e la realtà esterna.

Torna ancora una volta il concetto di *Proun*, con l'architettura che determina lo spazio, che rende spazio "il vuoto, il caos, l'irrazionale"<sup>4</sup> servendosi delle tensioni che si creano tra i segni che la costituiscono. Attraverso gli elementi del progetto l'individuo assume una determinata posizione rispetto all'ambiente circostante e utilizza l'architettura come filtro, come strumento di interpretazione di una realtà che sarebbe altrimenti caotica e priva di limiti e riferimenti.

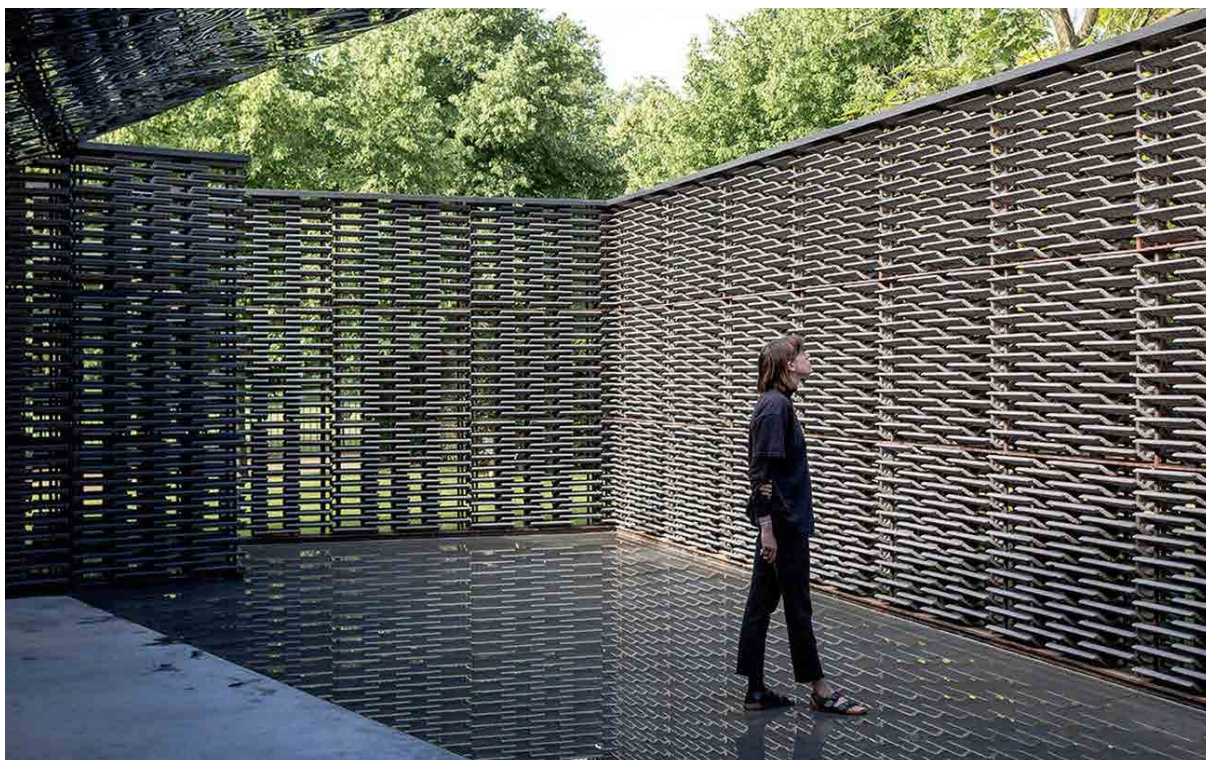
Già in età modernista, la pratica dell'architettura come medium tra l'individuo e il paesaggio era stata messa in atto in quanto materializzazione della teoria di El Lissitzky da architetti come Mies Van der Rohe. La casa Farnsworth a Plano, ad esempio, presenta chiari riferimenti al *Proun* costruttivista. Scrive Renato Bocchi:

*Questa 'gabbia di osservazione', calata entro il bosco, montata su una piattaforma artificiale, è una costruzione intesa a captare un ordine astratto del paesaggio, un'impalcatura – come la chiama El Lissitzky – che tende a caratterizzare il paesaggio stesso. Filtrata attraverso il mirino definito da questa struttura di coordinate spaziali, la natura si rende comprensibile, logica, razionale, dominabile, quasi ordinata (Bocchi, 2010).<sup>5</sup>*

La casa Farnsworth (Figura 3) viene letta, in quest'ottica, come una lente che permette alla persona che la abita di comprendere la Natura in cui è immersa. Si fa sempre più evidente il legame tra la

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Bocchi R. (2010). *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura, paesaggio*. Roma: Gangemi Editore, pp. 60-77.



**Figura 4.** Frida Escobedo, *Serpentine Pavilion*, 2018. Fonte: <https://www.archilovers.com/projects/223383/serpentine-pavilion-2018.html>

messicana Frida Escobedo e alcuni tratti dell'architettura modernista: l'individuo come elemento centrale del progetto e l'architettura come strumento di interpretazione e di comprensione di uno spazio altrimenti indefinito. Lo stesso Mies diceva nel 1938:

*Porremo l'accento sul principio organico di ordine come mezzo per conseguire la più perfetta relazione delle parti fra di loro e con il tutto... La lunga strada del materiale, attraverso la funzione, fino all'opera creativa, ha un unico scopo: creare l'ordine traendolo dal caos disperato del nostro tempo* (Mies Van der Rohe, 1938).<sup>6</sup>

L'architettura è dunque, nella visione di Mies – legata a quella di Frida Escobedo dal comune riferimento al *Proun* costruttivista di El Lissitzky – una lente capace non solo di mostrare il significato del contesto che la ospita, ma di imporre una razionalizzazione dello spazio esterno proprio grazie alla sua stessa presenza.

Se però l'opera di Mies materializza perfettamente la teoria di El Lissitzky, che scrive: “la personalità dell'autore si cancella nell'opera: si assiste alla nascita di un nuovo stile, non di singoli artisti, ma di autori anonimi che scoliscono tutti insieme l'edificio nel tempo”<sup>7</sup>, non ci sono dubbi che invece l'opera di Frida Escobedo racchiuda sempre la forte espressione personale e culturale dell'autrice. Mies con la sua architettura ricerca una razionalizzazione e una comprensione oggettiva della natura, che non subisca condizionamenti da parte dell'opera architettonica, a cui è richiesto di essere una lente trasparente e asettica. Frida Escobedo invece, tramite il suo recinto, induce a focalizzare l'attenzione su alcuni tratti specifici della realtà contestuale, in particolare quelli legati allo scorrere del tempo, ammettendo come la percezione dell'ambiente esterno possa “non essere mai la stessa”<sup>8</sup>, poiché condizionata dal modo in cui il muro perimetrale, elemento attivo del progetto, lascia filtrare la luce all'interno.

Il filtro razionale, silenzioso, costituito dai recinti di Mies, si trasforma nell'opera della Escobedo in un elemento capace di influire sulla percezione che l'individuo ha dell'ambiente esterno: la foratura del muro perimetrale lascia intravedere l'esterno, ma stabilisce, secondo le proprie leggi, a cosa, chi dall'interno volge lo sguardo verso fuori, debba porre attenzione. Il movimento di luci e ombre che si

<sup>6</sup> Mies Van der Rohe (1938), “Prolusione all'Illinois Institute of Technology”. Cfr. Bocchi R. (2010), *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura, paesaggio*. Roma: Gangemi Editore, pp. 60-77.

<sup>7</sup> Cfr. Bocchi R. (2010), *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura, paesaggio*, Gangemi Editore, Roma, pp. 60-77

<sup>8</sup> Escobedo F. (2018). Intervista *Serpentine Pavilion 2018: Frida Escobedo* [youtube.com/watch?v=axdYZRGVCVw&feature=emb\_title].





Figura 5. Frida Escobedo, *La Tallera Siqueiros*, 2010. Fonte: <https://www.archdaily.com/320147/la-tallera-frida-escobedo>

attua all'interno del padiglione e che viene sentito dal corpo che si muove attraverso lo spazio con il passare dei secondi, costituisce la traduzione del *tempo* in elemento progettuale. Lo spazio cambia con il mutare della luce.

Il tempo è considerato da Frida Escobedo come un elemento di configurazione spaziale e come un contenuto da esprimere, a cui dare corpo e forma, attraverso "l'uso inventivo di materiali quotidiani e forme semplici." E dice, ancora: "Per il Serpentine Pavilion, aggiungiamo come materiali la luce e l'ombra, la riflessione e la rifrazione, trasformando l'edificio in una meridiana che segna il passare del tempo".<sup>9</sup> (Figura 4)

È evidente che, andando oltre il dichiarato riferimento a El Lissitzky, le scelte espressive personali dell'autrice risultano quanto di più caratterizzante costituisca l'intervento.

Il medesimo processo di assunzione di riferimenti modernisti, poi superati all'interno della stessa opera, era precedentemente avvenuto in un altro progetto di Frida Escobedo: quello per il museo La Tallera Siqueiros a Cuernavaca (Figura 5). Intervento di conversione della casa-studio dell'artista David Alfaro Siqueiros in centro museale e culturale, l'opera appare a prima vista come un tributo al passato modernista caratteristico dell'architettura messicana. "La grezza facciata di cemento, con una tessitura composta da triangoli, cela l'interno come un sipario, e può essere letta come un omaggio al caratteristico linguaggio del modernismo locale caro al Governo, un idioma architettonico profondamente radicato nell'immaginario collettivo"<sup>10</sup>, scrive José Esparza in un articolo pubblicato sulla rivista *Domus*, all'interno di un numero curato in parte con la partecipazione della stessa Frida Escobedo.

*Tuttavia, il velo 'contestuale' del progetto nasconde qualcosa di molto più complesso: La Tallera Siqueiros rappresenta, in realtà, un periodo di transizione nell'architettura contemporanea messicana e un tentativo di prendere radicalmente le distanze da un'eredità culturale nella quale essa non si riconosce più. [...] Non è un compito facile, ma dietro alla sua maschera [modernista] il nuovo centro La Tallera Siqueiros offre una struttura in cui può emergere un laboratorio finalmente autonomo, capace di dare spazio alla voce di una nuova generazione di 'produttori di cultura' (Esparza, 2012).<sup>11</sup>*

In questo tentativo di rispettosa emancipazione dal linguaggio modernista caro all'architettura messicana, Frida Escobedo, tanto nel progetto per La Tallera Siqueiros, quanto in quello per il Serpentine Pavilion, richiama i riferimenti del passato radicati nella sua cultura di origine, ma riportandoli alla contemporaneità: alla necessità di espressione individuale, al bisogno di collocare la percezione soggettiva che l'individuo ha dello spazio al centro dell'opera di architettura, e a quello di rendere il tempo elemento materiale del progetto.

Il padiglione temporaneo sintetizza questo processo, configurandosi come il tentativo di interpretare una realtà precisamente collocata nel tempo e nello spazio, quella a cui appartengono i giovani esponenti

9 Ibid.

10 Esparza J. (2012). "Maschere Moderniste", in *Domus*, 963, pp. 42-50.

11 Ibid.

dell'architettura contemporanea messicana, e di trasformarla in forma architettonica.

La Serpentine Gallery, che negli anni è stata il silente sfondo per le più svariate sperimentazioni spaziali, ha come intento proprio quello di lasciar esprimere architetti di provenienze culturali diverse, tramite la realizzazione di padiglioni temporanei che sono la sintesi tra la massima espressione formale, legittimata dalla condizione di temporaneità, e la materializzazione di modi sempre diversi di interpretare lo spazio e le sue delimitazioni. Questo è ciò che permette a Frida Escobedo di riesaminare tematiche a lei care, come il legame tra modernismo e architettura messicana, mettendole in atto nella realizzazione di un'opera capace di riassumere in poche linee tutta la forza espressiva della sua poetica, inevitabilmente legata a riflessioni e ricerche contemporanee, a cominciare proprio dal modo in cui il concetto di limite, di recinto, viene decostruito e reinterpretato.

Il muro perimetrale del padiglione, la cui tecnica costruttiva lascia intuire la ricerca della smaterializzazione di un limite ben preciso, costituisce non tanto il punto in cui lo spazio circoscritto finisce e quello aperto all'esterno comincia, ma la linea lungo cui il soggetto che si trova all'interno dello spazio racchiuso è in grado di percepire come le due cose entrino in contatto.

Il recinto, cingendo una sequenza di spazi senza escludere il contesto, si rende in questo modo catalizzatore della relazione tra l'individuo all'interno del padiglione e l'ambiente esterno, stabilendo le regole e l'intensità del rapporto tra le due parti del dialogo.

## Riferimenti

Bocchi, R. (2010). *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura, paesaggio*, Roma: Gangemi Editore.

Constable, J.; Escobedo F.; Lewin R. (2018), a cura di, *Frida Escobedo: Serpentine Pavilion 2018*, Walther König.

El Lissitzky (1922). "Proun", in *De Stijl*, VI/6.

Escobedo, F. (2012). "Prospettivo/Retrospettivo", in *Domus*, 963, pp. II-III.

Esparza, J. (2012). "Maschere Moderniste", in *Domus*, 963.

Rendina, M.; Iodice, F. (2018). "Contesto e temporaneo. Un binomio virtuoso", In *Agathòn*, 04.

Jodidio, P. (2011). *Serpentine Gallery Pavilions*, Taschen.



# Doing ever more with ever less

## Narrative space in the installations by Achille and Pier Giacomo Castiglioni

### Keywords

Narration, Ambience, Sequence, Exhibit design, Void.

### Abstract

Between 1954 and 1967 Achille and Pier Giacomo Castiglioni created memorable installations that staged all the narrative power of space, doing it with a capacity for synthesis focused on the sensorial relationship with the observer. It is not the objects that speak, but the spatial dimension with the simple and powerful tools through which space becomes a master: scale, time, light.

The Castiglioni devise proper compositional paradigms conceived to project the visitor into a total experience leading to transform himself from a simple observer into a traveler of spatial concepts to be experienced physically and sensibly.

These rooms constitute for the designers a sort of spatial gym that highlights the constituent parameters of space and the registers enabling perceptive reactions. It is about the control of measure and proportion, also in an illusory and unsettling key, of the sequencing and therefore of the dynamic and temporal dimension of space, of the control of light and its ability to construct and define areas and intensity. The Castiglioni are not interested in the construction of a language, but in the synthesis of its irreducible components with which every project must measure itself. The progress of this synthesis brings about a growing rarefaction of the elements at stake, up to the absolute protagonism of the void, of the Montedison Pavilion of 1967.

# Fare sempre di più con sempre di meno

## Lo spazio narratore negli allestimenti di Achille e Pier Giacomo Castiglioni

**Filippo Lambertucci**

Sapienza Università di Roma

### Palabras clave

Castiglioni, Narrazione, Atmosfera, Sequenza, Exhibit design, Vuoto

### Resumen

Tra il 1954 e il 1967 Achille e Pier Giacomo Castiglioni realizzano memorabili allestimenti che mettono in scena tutta la potenza narrativa dello spazio, con una capacità di sintesi focalizzata sul rapporto sensoriale con l'osservatore. Non sono gli oggetti a parlare ma la dimensione spaziale, con gli strumenti semplici e potenti con cui lo spazio si fa maestro: scala, tempo, luce.

I Castiglioni mettono a punto veri e propri paradigmi compositivi concepiti per trasformare il visitatore in viaggiatore di concetti spaziali, di cui fare esperienza fisica e sensoriale.

Questi ambienti costituiscono per i progettisti una sorta di palestra spaziale che mette in evidenza i parametri costitutivi dello spazio e i registri su cui attivare reazioni percettive. Si tratta del controllo della misura e della proporzione, anche in chiave illusoria e spiazzante, della messa in sequenza e quindi della dimensione dinamica e temporale dello spazio, del controllo della luce e della sua capacità di costruire e definire ambiti e intensità. I Castiglioni non sono interessati alla costruzione di un linguaggio, ma alla sintesi dei suoi componenti irriducibili con cui deve misurarsi ogni progetto. Il progresso di questa sintesi attua una crescente rarefazione degli elementi in gioco, fino al protagonismo assoluto del vuoto, nel Padiglione Montedison del 1967.

## Fare spazio

Alla XLV Fiera Campionaria di Milano i visitatori che si fossero avventurati nel grande padiglione Montecatini curiosi di scoprire cosa riservasse per loro la chimica nel futuro, si sarebbero trovati a perdersi in un grande ambiente vuoto.

Achille e Pier Giacomo Castiglioni, ormai fidati fornitori del grande gruppo industriale di Stato da anni, propongono uno spiazzante allestimento di inaspettata radicalità, al culmine di una sequenza formidabile di allestimenti in cui lo spazio in quanto tale si fa protagonista sempre più assoluto della messa in scena.

È il 1967 e l'Italia è ancora nel pieno del suo boom economico, e negli spazi della Fiera, rassegna della produzione industriale nazionale, i visitatori sono bersagliati da messaggi pubblicitari e da padiglioni traboccanti di ogni genere di prodotto.

La scelta del vuoto è perciò in quel contesto un accorgimento pubblicitario tanto efficace quanto azzardato.

Tuttavia, i Castiglioni hanno raggiunto in quel momento una confidenza con la manipolazione dello spazio tale da consentire loro l'esplorazione di estreme conseguenze, naturali per un processo di affinamento progettuale che si può dire sostenuto principalmente da due linee di ricerca interconnesse: una, relativa alle proprietà espressive e sensibili dello spazio, l'altra orientata alla sintesi dell'espressione progettuale, tendente al nucleo della soluzione più asciutto ed effettuale in relazione ai mezzi impiegati.

L'anno successivo, il 1968, vedrà la prematura scomparsa di Pier Giacomo e la prosecuzione in solitaria della brillante carriera di Achille, sempre più orientata al design; il padiglione del 1967 segna dunque l'acme di un percorso che i due fratelli, che pure si muovono con prevalenza nel campo dell'allestimento e del design, tracciano in profondità nel piano della disciplina architettonica *tout court*, per la centralità che il controllo dello spazio assume nei loro progetti.

I Castiglioni attuano, in effetti, un progressivo spostamento, nel progetto degli allestimenti commerciali, dalla centralità del prodotto a quella di un'esperienza cui può essere associata la sua memoria, e quindi l'efficacia del messaggio.

Questo avviene eludendo con attenzione il contenzioso, tradizionale quanto claustrofobico, tra contenuto e contenitore, dal momento che la dialettica è trasferita su un piano diverso in cui il contenitore si fa esso stesso contenuto – o messaggio.

Che non va inteso come sopraffazione del supporto rispetto all'oggetto esposto, quanto piuttosto come l'attivazione di una dimensione più ampia e complessa in cui lo spazio architettonico si fa soggetto trasmettitore di un'esperienza che ingaggia il visitatore in una parte attiva.

I progetti esemplari del percorso sempre più sofisticato dei Castiglioni si concentrano in una quindicina di anni, tra il 1954 e 1967, durante i quali vengono messi a punto dispositivi sempre più complessi ed efficaci, per quanto semplici e sintetici nell'economia concettuale e materiale del progetto.

Infatti, dopo un già considerevole numero di allestimenti dal carattere "espositivo", cominciano ad apparire dispositivi che subordinano l'aspetto meramente ostensivo alla messa in atto di assunti spaziali sempre più energici.

## Esplorazioni spaziali

La sala dell'Industrial Design alla X Triennale (1954) si serve dei celebri grandi ombrelli sospesi per modulare lo spazio della grande sala in relazione ai gruppi di oggetti esposti o, meglio, dislocati.

Nello stesso anno, alla XXXII Fiera Campionaria, la sala dei prodotti chimici per l'agricoltura, offre ai visitatori l'esperienza di un doppio paesaggio astratto, concepito come una superficie rigata, attraverso cui filtra la luce; il grande vano a disposizione viene diviso in due, offrendo l'esperienza di un orizzonte ondulato all'estradosso e quello di un volume complesso all'intradosso, entrambi scolpiti dalla luce<sup>1</sup>.

Nella Sala degli Antiparassitari del 1955 viene attivato un dispositivo di disorientamento scalare grazie a cui i visitatori sono rimpiccioliti e proiettati nel mondo degli insetti; se gli accorgimenti adottati hanno

1 Sala Prodotti Chimici per l'Agricoltura, Padiglione Montecatini, XXXII Fiera di Milano, 1954.

molto della tecnica scenografica, è pur vero che l'intenzione è apertamente mirata ad agire sulle convenzioni rassicuranti della percezione spaziale, che viene programmaticamente sovvertita in senso scalare e di orientamento, cioè su registri propri dello spazio architettonico<sup>2</sup>.

La configurazione spaziale come tema ritorna evidente ancora nel 1956, quando la Sala per le Provvidenze per i dipendenti della Montecatini viene ancora una volta organizzata in due ambiti generati da una superficie piegata, che innesca un percorso di scoperta dall'enigmatico spazio di ingresso, apparentemente vuoto e in penombra, verso l'ambiente illuminato dell'esposizione vera e propria, che si rivela a sorpresa; il volume del contenitore originario scompare a favore di due nuovi spazi complementari, in cui viene messo in mostra il complesso delle azioni reali dei visitatori e quelle esemplari messe in scena dall'allestimento<sup>3</sup>.

La dialettica luminosa, qui adottata nel contrasto binario chiaro/scuro, acquista un ruolo sempre più determinante, andando oltre la centralità che naturalmente occupa nel progetto di allestimento; lo si coglie ad esempio nella sistemazione degli ambienti di rappresentanza alla XI Triennale di Milano nel 1957, dove gli ambienti di ingresso, distribuzione e conferenza, sostanzialmente vuoti, sono ridisegnati da una vera e propria geografia luminosa, in grado di riformulare la pur forte spazialità originaria del palazzo della Triennale<sup>4</sup>.

Del resto, è ancora una volta la luce a definire la spazialità aerea e rarefatta della Sala delle Vernici, 1959, che gioca sulla profondità della visione simultanea attraverso i numerosi strati di vetro animati dalla grafica di Max Huber e sulla parsimonia di un dispositivo che punta con decisione al "quasi niente" delle attrezzature materiali messe in gioco. Il vuoto, anche qui, non è assenza, ma materia da attraversare e saggiare nelle sue gradazioni di densità<sup>5</sup>.

### **Allestimento e architettura nell'Italia del dopoguerra**

È doveroso sottolineare che, se la ricerca dei fratelli Castiglioni punta sempre più decisamente verso una dimensione spaziale dell'allestimento, è pur vero che non si tratta di una traiettoria isolata e priva di precedenti. La cifra italiana del progetto di allestimento ha infatti da tempo sviluppato traiettorie che la caratterizzano per l'espressa volontà di coinvolgere lo spazio e l'esperienza sensoriale di esso in dispositivi che cercano una dimensione più ampia e complessa del semplice "mostrare".

Già negli allestimenti a cavallo tra gli anni '20 e '30 si delinea uno specifico interesse a fare dello spazio un soggetto partecipe della narrazione e non un semplice supporto. Tanto alcuni ambienti della mostra della rivoluzione fascista, quanto altri successivi, caratterizzati da una peculiare ricorrenza di filigrane aeree vogliono coinvolgere il visitatore in una dialettica più attiva della semplice contemplazione.

Non è un caso, perciò, che nell'immediato dopoguerra si possa riconoscere questa attitudine in una delle prime ricognizioni sulla produzione italiana contemporanea; Kidder Smith, in *Italy Builds*, 1955, può a buon titolo dichiarare che "gli architetti italiani, nell'allestimento di mostre, raramente si accontentano di limitare la loro opera al piano bidimensionale di un muro [...]. Cercano invece di giocare con l'intero volume di cui dispongono e proiettano e iniettano il loro materiale in tutte le sue tre dimensioni" (Kidder Smith p. 14). Delle opere presentate nel volume, in effetti, il 40% è costituito da allestimenti, mostre, monumenti, riconoscendo come la via italiana alla modernità passi programmaticamente attraverso una pratica degli interni e dell'allestimento non sempre considerata degna della stessa attenzione dell'architettura "maggiore". È significativo, però, che il primo concorso di progettazione nell'Italia liberata sia quello per il mausoleo delle Fosse Ardeatine, un tema non utilitario e dalla forte implicazione narrativa<sup>6</sup>. Nella forma realizzata trovano potente espressione una serie di caratteri che poi faticheranno ad affermarsi come emblematici del *mainstream* architettonico italiano successivo, vale a dire una sintassi spaziale non autoreferenziale ma in cerca di un rapporto con il visitatore e la sua azione nella sequenza di scene spaziali, la sintesi composta di un linguaggio contemporaneo di forte espressione stereotomica/volumetrica, il controllo di una tecnica costruttiva non ostentata eppure sensibile fino al dettaglio. Attitudini che nella parabola dei Castiglioni troveranno coerente sviluppo, senza tuttavia riuscire ad imprimere una traiettoria altrettanto significativa al panorama italiano.

2 Sala degli Antiparassitari, Padiglione Montecatini, XXXIII Fiera di Milano, 1955.

3 Sala delle provvidenze per i dipendenti. Padiglione Montecatini, XXXIV Fiera di Milano, 1956. Tavole grafiche di Michele Provinciali. Figurini plastici realizzati da Elda Torreani.

4 Ambienti di rappresentanza "Relazione fra le arti", XI Triennale, Milano, 1957.

5 Sala delle Vernici, Padiglione Montecatini, XXXVII Fiera di Milano, 1959.

6 Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine scaturisce dal lavoro comune dei due gruppi vincitori del concorso bandito nel 1945 e realizzato nel 1951; il gruppo "Risorgere" di N. Aprile, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino con F. Coccia, e il gruppo U.G.A. di G. Perugini con U. de Plaisant e M. Basaldella.

Il campo dell'allestimento e degli interni, così come per altre ragioni quello dell'architettura per il turismo e le vacanze, rimarrà piuttosto percepito come una sorta di territorio franco, dove la sperimentazione è tollerata come in un campo di prova tenuto al margine dei circuiti ufficiali della critica e della storiografia.

Anche se il carattere ed il primato italiano dell'allestimento sono fondati sull'opera di figure non specialistiche e tuttavia primarie dell'architettura, a partire da Pagano e Terragni, ma anche Nizzoli, Persico, Albini, Ponti, BBPR, lo stesso Moretti, o di protagonisti più attivi nel campo, come Scarpa e Baldessari, ma certo non estranei ad una pratica del pensiero architettonico esercitato su scala globale. In tutti è possibile rintracciare una preoccupazione nel determinare spazi su cui trasferire la forza di un registro narrativo che trascende l'opera o la merce esposta senza tuttavia subornarle, perché nelle loro opere lo spazio non si afferma come soggetto alternativo o come supporto in competizione con quanto esposto. Piuttosto se ne fa interprete comprimario, rendendo evidente tutto il potenziale in termini comunicativi di strutture spaziali che parlano per mezzo dei propri rapporti proporzionali, della costruzione di precise sequenze, del controllo della luce; di fattori, cioè, che non rappresentano l'architettura nelle sue figure, rendendola scenario, ma la costruiscono con la consapevolezza degli effetti – così come definiti da Boullée – come fine (Boullée p. 19).

La distanza che la critica tende a mantenere tra architettura e allestimento, per quanto pretestuosa e artificiosa, paradossalmente fa di quest'ultimo un terreno di sperimentazione più libero e certamente non meno fecondo, sebbene le linee tracciate non abbiano avuto quello sviluppo auspicabile nel determinare le traiettorie che polarizzeranno l'architettura italiana del dopoguerra.

Le trame aeree della pur germinale mostra dell'Aeronautica del 1934<sup>7</sup> non riusciranno ad alimentare un altrettanto energica affermazione di un razionalismo poetico e leggero, come praticato ad esempio da Vittorio Gandolfi e Giulio Minoletti e, anche nell'allestimento si soffrirà del sopravvento di formule più cerebrali o della deriva verso la surroga dell'architettura da parte del dettaglio che la dovrebbe costruire, come avviene per i BBPR e in parte per lo stesso Albini, al quale tuttavia non sfugge come il fine sia "staccare il visitatore dalla realtà esterna e introdurlo in un ambiente di atmosfera particolare" (Albini p. 10).

Il mausoleo delle Fosse Ardeatine, invece, è una meteora di modernità autentica in un orizzonte che si richiederà presto nel confronto ideologico attraverso gli anni della ricostruzione e del successivo boom economico. Il campo dell'allestimento resta tuttavia il terreno di una sperimentazione più libera, dove mettere a fuoco assunti spaziali liberi da urgenze funzionali e normative ma non meno significativi per profondità di riflessione architettonica. Tra tante espressioni interessanti vale ricordare ad esempio i padiglioni che R. Zanvella realizza per la OM con semplici strutture tubolari; la dimensione ostensiva trascende in una prova spaziale sintetica ed elegante sia per parsimonia che per contenuto tecnico, coinvolgendo fattori di forma ed espressione strutturale in un esito linguisticamente promettente quanto poi inascoltato<sup>8</sup>. Allo stesso modo si potrebbe dire dei padiglioni che Baldessari realizza per la Breda, a sua volta attuando un avanzato valore tecnico nel plasmare veri e propri concetti spaziali che troveranno più riflesso nel panorama artistico piuttosto che in quello architettonico. Sono opere in grado di tracciare traiettorie alternative, ma che la cultura architettonica italiana non vorrà raccogliere nella loro freschezza; piuttosto, i territori dell'allestimento cominceranno a smettere di essere il campo giochi dell'architettura quando si passerà dall'elaborarla al rappresentarla<sup>9</sup>.

Luigi Moretti, a cui non mancano certo né le occasioni né la sicurezza per attuare nel concreto la sua linea di sperimentazione architettonica, nelle sue prove da allestitore, asseconda la generale inclinazione a vedere esposizioni e mostre come un terreno in cui all'architettura è concessa una licenza o una qualche forma di indulgenza per esplorazioni meno ufficiali.

L'allestimento di Moretti per il padiglione del Lazio alla mostra delle Regioni del 1961, caratterizzato da pareti e calotte curvilinee, è emblematico di questa attitudine: allo stesso tempo si riconoscono l'interesse a sperimentare frasi di composizione architettonica e, al tempo stesso, il limite implicito di soluzioni che tendono a *rappresentare* l'architettura piuttosto che a metterla in essere.<sup>10</sup>

7 Mostra dell'Aeronautica italiana, Palazzo dell'Arte, Milano, 1934. Si vedano in particolare la Sala dell'aerodinamica di F. Albini e la sala delle Medaglie d'Oro di M. Nizzoli e E. Persico. Anche A.M. Mazzucchelli, Stile di una mostra, in «Casabella», n. 80, 1934, pp. 6-9.

8 R. Zanvella realizza per la "O.M." due padiglioni per la Fiera Campionaria del 1948 e del 1950, con comuni elementi in acciaio in un'opera leggerissima e rimovibile quanto perfettamente stabile.

9 L. Baldessari Padiglioni Breda per la XXIX (1951), la XXX (1952), la XXXI (1953) e la XXXII (1954) Fiera di Milano.

10 L. Moretti, Padiglione del Lazio alla Mostra delle Regioni, Torino, 1961; per i modelli di spazi: L. Moretti, Strutture e sequenze di spazi in: Spazio n.7, 1953-53, pp. 9-20.





Figura 1. A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1963. Il paesaggio urbano di torri e strade. Fototecnica Fortunati.

La controversa XIII Triennale, nel 1964, al contrario, alimenterà un ampio dibattito critico sul territorio stesso dell'architettura, attirando dalle pagine di Casabella la "rabbia" di G.U. Polesello che constata come nelle esposizioni si sia costretti a "cogliere indirettamente il dibattito sulle questioni di architettura", in quanto ci si trova a "dover leggere un discorso nei suoi termini tradotti, piuttosto che nei suoi termini più propri" (Polesello p. 33).

È questo lo stato dell'arte del rapporto allestimento/architettura in Italia all'inizio degli anni '60, quando i fratelli Castiglioni, dopo una consolidata e densa stagione di allestimenti in cui proseguono e sviluppano i canoni consolidati della struttura spaziale a telaio e l'impiego estensivo della grafica, che comincia ad affrancarsi dall'impiego massiccio e quasi strutturale dell'estetica tipografica, iniziano a proporre soluzioni che coinvolgono sempre più il contenitore, non più occupandolo, ma riorganizzandone integralmente la configurazione, con l'obiettivo di formulare veri e propri assunti spaziali, sempre più energici e rarefatti.

### **Verso la costruzione del vuoto eloquente**

Tra il 1963 e il 1967 vengono realizzati allestimenti che esplorano deliberatamente le proprietà sensibili dello spazio: in particolare i temi del percorso, cioè del tempo e del montaggio in sequenza, della misura, cioè dei fattori di scala e proporzione, della luce e anche del suono, diventano gli elementi di una grammatica messa al servizio dello spazio inteso come narratore. In effetti la tradizionale dimensione ostensiva viene sempre meno – con la significativa eccezione della mostra delle "Vie d'acqua" – per lasciare il posto a narrazioni che interpretano concetti astratti, come il ruolo della chimica nel benessere umano.

Nel perdere la stretta relazione con l'oggetto esposto sono gli elementi della sintassi spaziale a costruire il discorso, al centro del quale non si afferma l'autonomia dell'architettura come testo autoreferente, ma si presuppone inevitabilmente l'azione del visitatore, rispetto al quale sono calibrati gli effetti della narrazione spaziale.

I Castiglioni sembrano procedere per approssimazioni successive alla messa in atto di situazioni spaziali di complessità crescente, indirettamente proporzionale, si direbbe, alla quantità degli elementi messi in gioco.

Nel 1963 sperimentano il tema del percorso in due allestimenti caratterizzati dalla stessa ricerca materica: nella mostra "75 anni di ricerche e lavoro" al Padiglione Montecatini per la XLI Fiera di Milano,



Figura 2. A. e P. G. Castiglioni, Mostra "Vie d'acqua da Milano al mare", Palazzo Reale, Milano 1963. Il corridoio/canale di uscita. CSAC Parma.

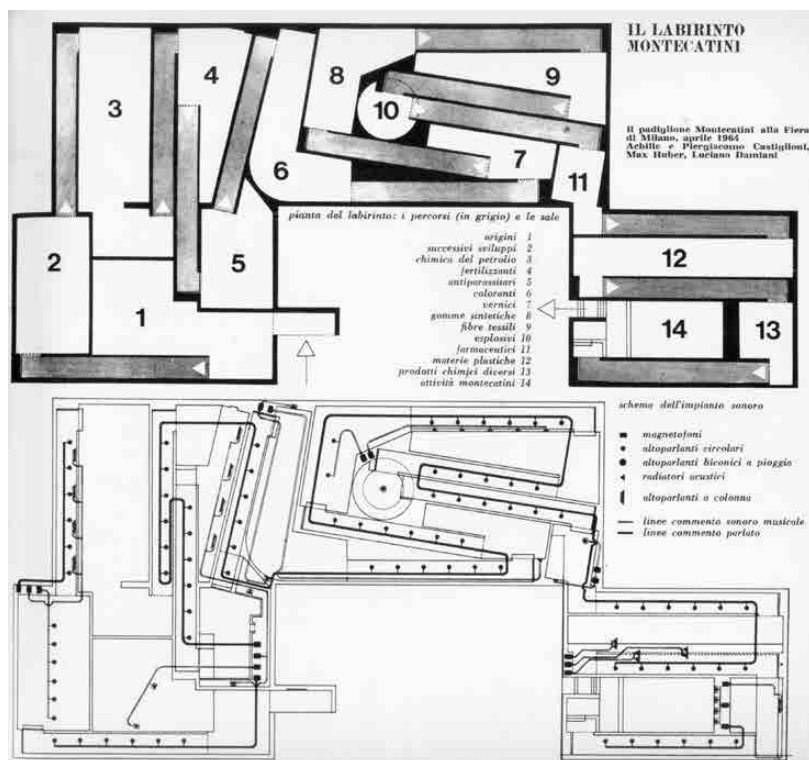


Figura 3. A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1964, Pianta degli ambienti espositivi e dei tunnel sonori di collegamento (sopra); pianta dei diversi dispositivi acustici (sotto). Domus 423.

e in quella “Vie d’acqua da Milano al mare”, al Palazzo Reale di Milano usano il legno per costruire due esperienze di percorso.

Nella prima il percorso è investigato nella forma di un *continuum* senza sostanziali soluzioni di continuità, caratterizzato tuttavia dal mutevole paesaggio che si disvela al visitatore, offrendogli prospettive continuamente mutevoli per profondità e caratteri; lo spazio del contenitore originario scompare per far posto a una scena urbana in cui far esperienza, più che di un linguaggio architettonico, di valori spaziali di distanza, compressione o dilatazione, volumetria, resi in qualche modo primari dalla semplice unità del dettaglio e disposti secondo un’apparecchiatura che induce l’osservatore al movimento.(Fig. 1)

Nella seconda invece, il percorso è declinato in termini di elenco; l’infilata delle sale di Palazzo Reale viene smontata come sequenza, ma restano parzialmente leggibili i volumi in cui si interviene, lasciando appena percepibile il fondo quasi per rendere più chiaro il principio di trasformazione dei singoli ambienti. Anche in questo caso l’unità del dettaglio, realizzata da tavole da cantiere in legno grezzo assemblate rusticamente, è funzionale a concentrare l’attenzione sulla configurazione spaziale piuttosto che sulla ricchezza del dettaglio; i diversi ambienti sollecitano il visitatore a misurarsi con strettoie, piani inclinati, cambi di scena, esasperati addirittura da inciampi che costringono a controllare i propri passi, di cui peraltro si sente il suono amplificato dall’impianto in legno, in un contesto generale di forte sollecitazione sensoriale, in questo caso anche olfattiva. (Fig. 2)

Con altri due fondamentali progetti, nel 1964 e nel 1966, sempre per la Montedison alla Fiera di Milano il tema del percorso narrativo viene reso ancora più complesso dalla sperimentazione di modalità che investigano il territorio del montaggio, dalle caratteristiche quasi cinematografiche, ma affidato come sempre al movimento di visitatori sempre più sollecitati sensorialmente.

Nel primo, che racconta “Gli sviluppi dell’industria petrolchimica attraverso la storia della goccia di petrolio”, i progettisti raccontano “non per dati e per documenti, ma tutto e soltanto per trasposizioni fantastiche” (Ponti p. 41), utilizzando una tecnica di “stacco” delle immagini proposte, che sono tuttavia ambienti dalle caratteristiche spaziali spesso rese estreme o provocatorie. Lo stacco è attuato mediante tredici lunghi tunnel bui e rettilinei che hanno il compito di separare gli ambienti e preparare alla successiva apparizione. (Fig. 3) Il fattore tempo interviene in maniera tangibile, regolatore, attraverso i tunnel in leggera e costante salita, del passo stesso dei visitatori, mentre lo spazio interviene programmaticamente a sollecitare sul piano sensoriale, mediante una variegata gamma non solo di conformazioni ma anche di caratteristiche fisiche, veicolate da materiali, colori, luci e suoni impiegati per situazioni inattese e sorprendenti. (Fig. 4)



**Figura 4.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1964. Sala 8, delle gomme sintetiche. Archivio Edison, presso il Centro per la cultura d'impresa, Milano.



**Figura 5.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1966, Scorcio del terzo ambiente, il Paesaggio Ubertoso. CSAC Parma.





**Figura 6.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1966, Scorcio del quinto ambiente, l'Impianto Industriale, Archivio Fondazione Achille Castiglioni, Milano.

Nel secondo, il padiglione “Chimica = Agricoltura + ricca”, il tema del montaggio è sviluppato per stacchi successivi, mediante sale che si susseguono proponendo una sequenza di veri e propri paesaggi spaziali, mai descrittivi ma finalizzati alla costruzione di atmosfere significative in cui immergere i visitatori.

Ancora una volta lo strumentario è quello della composizione spaziale, che riesce ad evitare al tempo stesso le tentazioni della scenografia e la rappresentazione dell'architettura; sono paesaggi astratti, alcuni da guardare, altri da percorrere, in qualche modo vuoti degli oggetti da mostrare; sono le configurazioni stesse a sollecitare una reazione con il coinvolgimento diretto di chi le attraversa. (Fig. 5) Si fa dunque esperienza dello spazio, che sia quello astratto e straniante delle illusioni ottiche, quello più conciliante di un inatteso panorama in cui perdersi all'orizzonte, o l'evocazione di un paesaggio industriale solamente suggerito dall'orchestrazione di forme pure ordinate e intersecate, in realtà un esercizio di plastica astratta, reso più rigoroso dal trattamento monocromo in rosso delle superfici. (Fig. 6)

In quello stesso padiglione in cui l'anno precedente aveva trovato spazio la ricca narrazione di cinque diversi scenari, i Castiglioni tornano per fare “un totale deserto”. Tutto l'allestimento è fondato su un unico assunto spaziale: fare il vuoto intorno al visitatore, che viene portato a essere spettacolo a sé stesso, unico dato di riferimento certo di un domani tutto da immaginare, ma di cui i progettisti hanno già una visione avanzatissima. La difficoltà di mettere in mostra concetti piuttosto che oggetti sembra essere superata: lo spazio stesso si fa concetto, portando all'estremo alcuni valori dei suoi parametri sensibili.

Grazie a questi il visitatore non viene lasciato totalmente in balia di sé stesso: i suoi movimenti sono suggeriti dallo studio di illuminazione e rimandi visuali curato dallo scenografo Luciano Damiani e accompagnati dal paesaggio sonoro approntato da Roberto Costa, mentre Max Huber cura la grafica dei contenuti. (Fig. 7)

Spazio vuoto, dunque, dove scoprire gli appigli per un possibile orientamento al percorso; e spazio compresso, portato a premere sulle teste con un falso soffitto fino a 2,1 metri di altezza, per spingere i visitatori a trovare sollievo sotto i volumi sfondati verso l'alto in cui, a sorpresa si rivela l'apparato espositivo, con la grafica che riveste le pareti e un intervento decisivo di luci colorate, che in alcuni casi disegnano gli ambienti con modalità apertamente debitorie delle luci spazialiste di Lucio Fontana. (Fig. 8) Le lastre parallele di pavimento e soffitto, rese entrambe lucide per quanto possibile in modo da rendere ancora più incerti i limiti dello spazio, determinano un vuoto che tuttavia non tende all'afasia e all'affermazione





**Figura 7.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1967, I visitatori disegnano il percorso stando in corrispondenza delle stanze sospese. Archivio Edison, presso il Centro per la cultura d'impresa, Milano.



**Figura 8.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1967, Il "totale deserto" del grande spazio vuoto. Archivio Edison, presso il Centro per la cultura d'impresa, Milano.

di un grado zero dell'architettura ma ne traccia invece vie d'uscita ricche di potenziale; gli sfondamenti in alto e i piccoli incassi a pavimento alludono a prospettive che esplodono nella sala finale in cui il gioco di specchi abbatte ogni confine residuo dello spazio. (Fig. 9) L'apparente semplicità del dispositivo è invece frutto di un'attenta calibrazione ponderale delle proporzioni delle cupole e del loro reciproco posizionamento, che viene accuratamente studiato in una serie di piante con il preciso intento di trovare le relazioni più efficaci per attivare gli spostamenti; in particolare, l'effetto del pozzo prospettico ricercato nella sala finale non vuole essere una semplice trovata scenografica: nelle tavole di progetto lo spazio illusorio, prodotto dalle superfici specchianti contrapposte del pavimento e del soffitto, è riportato graficamente nella sua estensione infinita, al pari degli spazi reali<sup>11</sup>. (Fig. 10)

I Castiglioni non mancano mai, tuttavia, di lasciare un margine di manovra a chi percorre i loro spazi, anche se le diverse situazioni possono richiedere un dosaggio diverso con cui vengono guidati, sul filo di una costante che è la struttura narrativa delle situazioni e delle loro sequenze, su cui viene costruito il dipanarsi di una vera e propria affabulazione architettonica.

Nel farsi narratore lo spazio dispiega le sue prerogative, ma si astiene dalla pedanteria di una pedagogia letterale; nella progressiva maturazione di formulazioni spaziali sempre più consapevoli della necessità dell'architettura e al tempo stesso della impossibilità di un disegno che tutto regola e prevede, il padiglione del 1967 segna il raggiungimento di uno stato di chiarezza insuperato.

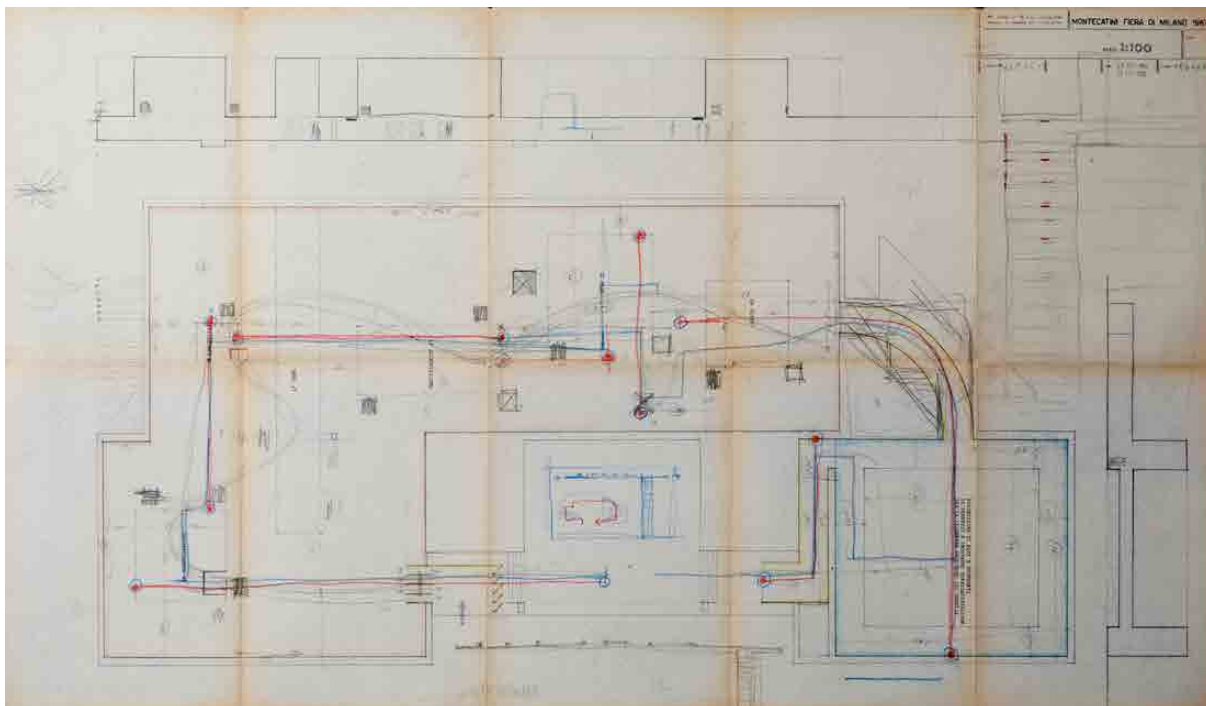
Lo spazio è vuoto, ma non per disimpegno: esso chiarisce qui il suo farsi "invito all'occupazione"<sup>12</sup>, il suo offrirsi come supporto disponibile ma non neutro, eloquente ma non impositivo: lo spazio si fa maestro (Berkeley).

11 A. e P.G. Castiglioni, "Lo spettatore è l'unico elemento verticale immobile tra i due piani paralleli, fuggenti all'infinito, del pavimento e del soffitto; tende a muoversi, e a guardare gli altri che si muovono spettacolo a sé stessi. La magia creata da questi rapporti spaziali predispone alla curiosità: e gli spettatori vanno spontaneamente a raccogliersi sotto i sei grandi cannocchiali luminosi tagliati nello spessore del soffitto e invisibili a distanza". Relazione di progetto, Archivio Fondazione Achille Castiglioni.

12 A. & P. Smithson, Signs of occupancy, filmato per la TV inglese, rieditato da S. Camacho, L. Solsona, N. Younger, C. Muro, P. Puertas, Barcelona, 2003. Dell'edificio come maestro se ne parla a proposito della scuola di architettura di Yale di Paul Rudolph in E.P. Berkeley, Architecture on the Campus: Yale; A Building as a Teacher, Architectural Forum, v.127, 1967, pp. 46-53.



**Figura 9.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1967, L'ambiente conclusivo del "pozzo" verticale. Archivio Edison, presso il Centro per la cultura d'impresa, Milano.



**Figura 10.** A. e P. G. Castiglioni, Padiglione Montecatini 1967, Tavola di studio. CSAC Parma

## Ringraziamenti

Si ringraziano per la preziosa collaborazione la Fondazione Achille Castiglioni, Milano, il CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università di Parma, l'Archivio Edison, presso il Centro per la cultura d'Impresa, Milano.

## Riferimenti

Boullée, E. L. (1967). *Architettura saggio sull'arte*. Padova: Marsilio Editori.

Kidder Smith, G. E. (1955). *Italy Builds*. London: The Architectural Press.

Lambertucci, F. (2020). *Lo spazio dei Castiglioni*. Siracusa: LetteraVentidue.

Albini, F. (2016). "Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero", *Casabella*, 730, p. 10.

Berkeley, E.P. (1967). "Architecture on the Campus: Yale; A Building as a Teacher", *Architectural Forum*, 127, pp. 46-53.

Polesello, G. U. (1964). "Questa Triennale e l'architettura scoperta", *Casabella*, 290, p.33-42.

Ponti, L. L. (ed.) (1965). "Il linguaggio delle esposizioni", *Domus*, 423, p. 38-43.

Fondazione Achille Castiglioni, Milano.

CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma, *Fondo Castiglioni*.

# Between the sculptural and the architectural experience

## Innovation and creative strategies in Rachel Whiteread's projects

### Keywords

Rachel Whiteread, Sculpture, Void, Architecture, Space

### Abstract

Rachel Whiteread, sculptress of the postmodern aura, establishes the tension between the tangible nature of the invisible and the spectacular nature of her proposals. The British artist approaches the relationship between architecture and sculpture from the void, establishing some first connections with the body through the creation of a series of works around the domestic space that will lead to the casting of rooms and buildings. Later she will resignify the value of the industrial heritage, paying attention to elements that build the identity of the city. Likewise, she will establish a reflection on the role of sculpture to evoke the memory of

the past. In more recent works she will allude to the ephemeral and emptiness of today's society with personal and architectural reminiscences. Her most relevant contributions lie in the scale of her works, research on materials and relationships with the environment, placing the author among the artists who have best manifested the consequences of the frenetic and changing pace of contemporaneity from the appreciation of what domestic and public.



# Entre la experiencia escultórica y la arquitectónica

## Innovación y estrategias creativas en los proyectos de Rachel Whiteread

**Raquel Sardá Sánchez**

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

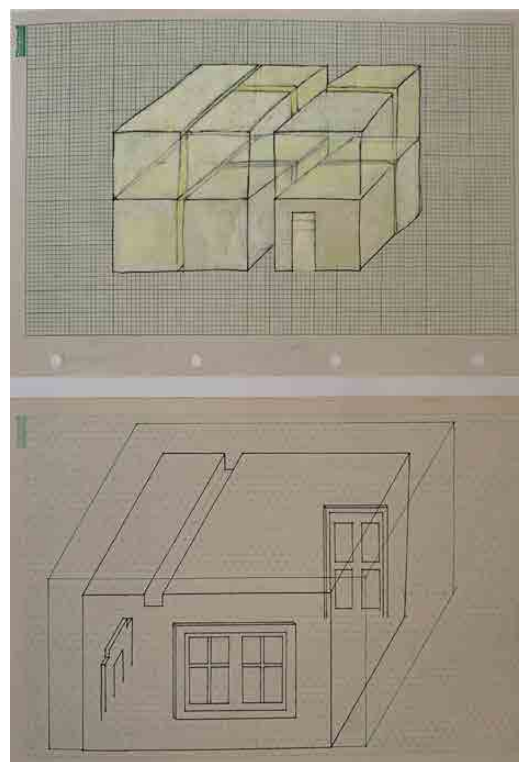
### Palabras clave

Rachel Whiteread, Escultura, Vacío, Arquitectura, Espacio

### Resumen

Rachel Whiteread, escultora del aura postmoderna, materializa en sus obras la tensión entre el carácter tangible de lo invisible y la espectacularidad de sus propuestas. La artista británica manifiesta a través del vacío la relación entre la arquitectura y la escultura estableciendo las primeras conexiones con el cuerpo mediante la creación de una serie de obras en torno al espacio doméstico que desembocarán en el vaciado de estancias y edificios. Posteriormente resignificará el valor del patrimonio industrial poniendo la atención en elementos que construyen la identidad de la ciudad. Así mismo,

establecerá una reflexión sobre el papel de la escultura para evocar la memoria del pasado. En obras más recientes aludirá al carácter efímero y vacío de la sociedad actual con reminiscencias personales y arquitectónicas. Sus aportaciones más relevantes radican en la escala de sus obras, la investigación sobre los materiales y las relaciones con el entorno, situando a la autora entre los artistas que mejor han manifestado las consecuencias del ritmo frenético y cambiante de la contemporaneidad desde la apreciación de lo doméstico y lo público.



**Figura 1.** *Ghost* (1990), Rachel Whiteread. ©. Rachel Whiteread, 2017. Fuente: Gallagher, A. & Donovan, M. (2017). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.

## Introducción

La exploración de las diversas relaciones entre las artes plásticas y la arquitectura fue uno de los conceptos fundamentales que vertebrarían el trabajo de la generación de creadores que se dieron a conocer a través de la muestra *Sensation: Young British Artists from The Saatchi Collection* (Rosenthal, 2009), celebrada en Londres 1997. Inmediatamente después se sucederían múltiples exhibiciones para difundir internacionalmente el arte británico de la década de los años noventa, como la Bienal de Venecia de ese mismo año. El rápido desarrollo de la obra de estos artistas nos permite observar un drástico incremento en la escala de sus propuestas derivado de la ampliación de los tamaños de los espacios expositivos en museos e instituciones dedicadas a la exhibición de arte contemporáneo que se vivió durante aquellos años. Rachel Whiteread, que obtuvo el prestigioso Premio Turner en 1993, es una de las escultoras actuales que más ampliamente ha desarrollado las relaciones entre el arte y la arquitectura. Lo podemos observar en las fases iniciales de sus proyectos, fundamentalmente a través del dibujo y la fotografía (Fig. 1), los trabajos con modelos de escala reducida y maquetas arquitectónicas, los desarrollos materiales de sus propuestas y las relaciones que establecen sus instalaciones con los espacios de exhibición artística.

El carácter más arriesgado e innovador de la obra escultórica de Rachel Whiteread se manifiesta en la materialización del vacío, aquel que habita entre los objetos pero que no podemos ver, y en sus procedimientos escultóricos como el vaciado, tradicionalmente empleado como medio y no tanto como resultado final. En la década de los sesenta el artista estadounidense Bruce Nauman puso el foco en el espacio negativo, las presencias cotidianas invisibles que constituyen el aire que convive con lo tangible, “entidades que eran indiscutiblemente reales, pero que no tenían existencia antes de que el pensamiento las hubiera producido” (Crow, 2001, p. 173), como en *Vaciado del espacio bajo mi silla* (1965). La artista británica retoma esta idea en *Mesa y silla, transparente* (1991), para multiplicarla en un estudio donde la delicadeza de las resinas sintéticas y la seriación articulan la propuesta. Incorpora así en *Sin título (Cien espacios)* de 1995 dos elementos significativos en sus creaciones: la multiplicación del objeto, con evocaciones al minimalismo, aunque muy alejadas de la abstracción y de la “metáfora industrial” (1997, Krauss en Tarantino *et al*, p. 37), postulados defendidos por autores como Robert Morris, Donald Judd o Tony Smith y el uso de materiales –resina, caucho o escayola– que aportan a los objetos nuevos significados invitando a reflexionar sobre el peso visual de los volúmenes, revelando el espacio ocupado por el vacío. En la obra de Rachel Whiteread podemos identificar cambios desde las primeras obras que relacionan cuerpo y espacio hacia la revelación del vacío como un elemento constructivo que modifica el paisaje urbano. El objeto de esta investigación



**Figura 2.** *Untitled (Yellow beds, Two parts)* (1991), Rachel Whiteread. © Rachel Whiteread, 2017. Fuente: Gallagher, A. & Donovan, M. (2017). London: Tate Publishing.

**Figura 3.** *Daybed* (2008), Mona Hatoum. © Mona Hatoum. Photo © Jörg von Bruchhausen Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin. Fuente: Art Basel.

es realizar una aproximación a la evolución de sus propuestas escultóricas que abarca desde lo más íntimo y cotidiano a las estructuras espectaculares de la sociedad contemporánea. Una de sus aportaciones más significativas será la transparencia como elemento conformador de esculturas de gran formato.

### La relación entre cuerpo y espacio: De lo cotidiano a lo monumental

Las primeras obras de Whiteread están referidas al cuerpo a través de su propia anatomía y de objetos y contenedores relacionados con el mismo, como bañeras, camas u armarios. Posteriormente pasó al vaciado de espacios de grandes dimensiones, sobre todo arquitecturas preexistentes. Fascinada por la fragilidad de la obra y el uso de materiales delicados de Eva Hesse (Mullins, 2004), modifica sus atribuciones originales mediante el uso de escayola, caucho u hormigón provocando un desconcierto en el espectador acostumbrado a asumir otras características en esos elementos, como el carácter mullido de un colchón o la habitabilidad de un hogar (Fig. 2). La escultora británica alude al carácter privado y protector de los objetos domésticos y del entorno familiar rememorando aspectos de su infancia e influida por la muerte reciente de su padre (Young en Gallagher, Donovan, 2017) ofreciendo un “vaciado de sí misma” (Colomina, 2006, p.137). Como afirma Gaston Bachelard “el alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad” (1965, p.228). Esta revelación dura y agresiva del espacio cotidiano ha sido desarrollada con diferente enfoque por la artista Mona Hatoum en obras como *Daybed* (2008) (Fig. 3), *Paravent* (2008) o *Homme* (1999). Resulta inquietante apreciar cómo aquello que observamos todos los días puede tener connotaciones menos reconfortantes a las habituales y cómo acaba convirtiéndose en un espacio que ya no es un hogar sino un territorio extraño. Lo político irrumpe en el espacio privado (Grüner, Rosa & Petruschansky, 2020), evidenciando la violencia y la amenaza que recoge la obra *Homebound* (2000), donde la desolación se manifiesta en un espacio doméstico deshabitado y agresivo. Este es precisamente el nexo con la obra de Whiteread, la capacidad para atrapar de manera directa, sin rodeos, la esencia de lo que hubo y ya no permanece; la evidencia directa de lo intangible, la huella y la ausencia.

Los vaciados de los espacios que ocupan los objetos cotidianos desvelan formas y volúmenes desconocidos que manifiestan la presencia del aire transformándolos en contenido y no en contenedor (Colomina, 2006), convirtiendo al vacío en un “acontecimiento significativo” (De Prada, 2003, p.57). Estos elementos domésticos actúan como molde para otorgar la categoría de cuerpo al espacio invisible contenido en armarios, bañeras, mesas, bolsas de agua o sillas. Su investigación



**Figura 4.** Rachel Whiteread y sus asistentes trabajando en *House* (1993), Rachel Whiteread. ©. Anthony d’Offay, London. Fuente: Mullins, C. (2004). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.

**Figura 5.** *Untitled (House)* (1993), Rachel Whiteread. ©. Anthony d’Offay, London. Fuente: Mullins, C. (2004). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.

se materializa en obras como *Closet* (1988), *Mantle* (1988), *Shallow Breath* (1988), *Torso* (1988), *Closet* (1988), *Cell* (1990) o *Untitled (Amber Bed)* (1991), entre muchas otras. Precisamente es esta característica corpórea del vacío la que constituye una de las aportaciones de la artista británica. Durante el proceso, imperfecciones, cicatrices y roturas de esas superficies quedan registradas como si de un cuerpo vivo se tratara, proporcionando un carácter único a la obra. El vaciado del natural está tremendamente apegado a los cuerpos y sus mecanismos y procedimientos permiten revelar lo invisible. En 1978, Giuseppe Penone, un artista que ha indagado profundamente en los procesos escultóricos mediante moldes, produjo la serie *Soffi [Souffles]*, un conjunto de piezas de terracota en las que se puede apreciar el vaciado del cuerpo del artista, su vestimenta y en la parte superior el registro de su boca. El uso de esta técnica permite visibilizar aquello que existe y no podemos apreciar, produciendo un desasosiego en la percepción de nuestro propio cuerpo, convirtiendo el modelado en un vaciado y la forma en el resultado de una excavación, de un ahuecamiento (Didi-Huberman, 2009). Estas piezas creadas por el escultor italiano evocan la respiración y por tanto desvelan el espacio positivo mediante el molde, convirtiendo en sólido lo intangible. Rachel Whiteread desde sus primeras obras provoca una contradicción al otorgar corporeidad a aquello que es invisible y atribuye un peso específico al aire, determinado por las propiedades físicas del material utilizado.

En el año 1993 la artista británica realizó su obra *House* ubicada en el *East End* londinense, empleando estos procesos escultóricos en una vivienda victoriana (Fig. 4 y Fig. 5). El reto requería llevar las técnicas del vaciado al extremo para aplicarlas a una casa completa, sin embargo, las mayores dificultades radicaron en su repercusión política y social. El positivo en cemento del vacío interior de una construcción de tres plantas ubicada en Grove Road mantenía vivo el recuerdo de momentos oscuros de la II Guerra Mundial y avivaba la añoranza del barrio anterior al conflicto bélico. Además, evidenciaba uno de los problemas esenciales de la sociedad londinense del momento: la vivienda. De este modo, la escultura que se erigía solitaria en una pradera se convirtió en un “búnker sellado, una cripta exterior, una ofensa a la vista, una pérdida de espacio y dinero” (1997, Morgan en Tarantino *et al*, p. 24). Contribuía a este sentimiento la propia revelación del espacio que anteriormente había constituido un hogar, que mostraba ahora sus tripas como un animal atropellado y desvelaba sus heridas, pero sin el calor de sus últimos latidos. Las connotaciones de esa escultura eran funerarias, el cemento frío e inerte parecía haber congelado el espacio y el tiempo, invitando a la reflexión colectiva.

La técnica del vaciado permitía el registro de los detalles de la vida que hubo en ese lugar, desde los pequeños desconchones de las paredes, a los agujeros de los clavos en la pared. La huella, la memoria y la ausencia se manifestaban de manera explícita con intención de perpetuidad. Era una





**Figura 6.** Estudio para la obra *Water Tower* (1998), barniz sobre fotografía, Rachel Whiteread. ©. Rachel Whiteread. Fuente: Neri, L. (1999). *Looking Up: Rachel Whitereads Water Tower*. Zurich: Scalo.

ruina forzada, surgida sin el paso del tiempo que provoca el deterioro natural de la arquitectura. Esa construcción para la memoria impedía el juego entre recuerdo y olvido haciendo que su presencia resultara inquietante y polémica. Tras múltiples protestas y recogidas de firmas que apoyaban su permanencia o exigían su destrucción, alentadas por maniobras políticas, la fina estructura de la escultura fue demolida el 11 de enero de 1994 pocas semanas después de la concesión del premio Turner a su autora. En la actualidad *House* solo existe en los documentos, alimentando así su mito, su fantasmagoría, el recuerdo incompleto de una ruina. Sin embargo, hay un antes y un después en el arte público británico al demostrar la capacidad provocadora del arte al evocar el pasado (Townsend, 2004). Los detalles del desarrollo del proyecto, así como las dificultades derivadas del mismo, quedan recogidas en la entrevista que Ann Gallagher realiza a Rachel Whiteread y James Lingwood (Gallagher, Donovan, 2017).

### La escultura como elemento estructural del paisaje industrial y urbano

En nuestra experiencia cotidiana de la ciudad nos hemos acostumbrado a la presencia de elementos industriales que configuran el paisaje arquitectónico de nuestra urbe: edificios en construcción, grúas o ruinas. Encontramos en la obra de Rachel Whiteread fuertes conexiones con la serie *Building Cuts*, que incluye obras como *Splitting: Four Corners* (1974), del estadounidense Gordon Matta-Clark. En ambos podemos identificar su capacidad para señalar aquello que pasa desapercibido, que es invisible e intangible, pero que supone al mismo tiempo una revelación del interior de un edificio, aquello que pertenece al espacio íntimo: “el espacio de Whiteread es el espacio que hay entre las cosas, el espacio donde se encuentran la razón, la percepción y la imaginación” (Tarantino, 1997, p.17). La británica habitualmente emplea dos conceptos antagónicos para señalar estas presencias: materializar lo intangible y desvanecer lo sólido. Para ello establecerá un juego que otorga nuevos significados a las formas: el hormigón para manifestar el peso del aire o la resina transparente en contraposición a lo pétreo. En 1998 Whiteread instaló en una azotea de un edificio del SoHo neoyorkino la obra *Water Tower* (Fig. 6).

Al igual que hicieron los fotógrafos Bernd y Hilla Becher señaló la relevancia del pasado industrial en la configuración de la urbe. Invitada por The Public Art Foundation la escultora investigó sobre el entorno de la ciudad para concebir una instalación que reflexionaba sobre un lugar concreto. Esta obra *site-specific* permitió a la artista establecer una conexión plástica con un espacio que ya albergaba múltiples significados derivados de su uso previo y provocaban en el viandante una llamada de atención para que percibiera de un modo nuevo los elementos arquitectónicos que vertebran la ciudad.





**Figura 7.** Maqueta (1995) para *Holocaust Memorial* (2000) en Judenplatz Viena, Rachel Whiteread. ©. Anthony d'Offay, London. Fuente: Mullins, C. (2004). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.

*Si bien las instalaciones se generan a partir del propio vocabulario del artista y mantienen una cierta densidad como obra artística—a diferencia de la publicidad que se puede decodificar inmediatamente para revelar una sola propuesta— los proyectos en sus localizaciones de la ciudad son “textos abiertos” que invitan a muchas lecturas posibles y percepciones individuales. Esta filosofía humanista presenta al artista y su arte como participantes significativos en la vida pública de la ciudad (Eccles en Neri, 1999, p.22).*

Seis meses después de la destrucción de su obra *House*, espoleada por los políticos locales y la prensa, Whiteread comienza a reflexionar sobre este nuevo proyecto, atraída por las torres de agua tan características de la ciudad de Nueva York. Neville Wakefield desvela el valor simbólico de estas construcciones: “las torres de agua son las manifestaciones arquitectónicas de una arquitectura fluida que conecta lo atmosférico con lo subterráneo, el agua de la lluvia con la red de suministro subterránea” (En Neri, 1999, p.15). La documentación inicial sobre estas construcciones vernáculas anónimas es escasa, más allá de la descripción proporcionada por Bernd y Hilla Becher en *Fundational Aspect of Water Towers* (Eccles en Neri, 1999). Tras investigar sobre distintas ubicaciones, finalmente los dueños de un edificio en el SoHo neoyorkino acceden a apoyar el proyecto. Al mismo tiempo, Rachel Whiteread estaba abordando una intensa investigación sobre su ejecución técnica, que no estuvo exenta de dificultades por la temperatura que alcanzaba la resina, cercana a los 200° y la presión ejercida sobre la estructura del molde. Finalmente, el 7 de junio de 1998, la torre fue instalada en el tejado del número 60 de Grand Street.

Con esta obra la artista reconfigura un fragmento del paisaje urbano de la ciudad e invita al paseante a mirar hacia arriba en una ciudad donde la altura de los edificios establece una barrera visual hacia el horizonte. Una vez más, desvela el espacio interior de las estructuras evocando al agua desde la transparencia de la resina. La luminosidad y ligereza de la obra parece atrapar la atmósfera. De este modo despierta la percepción de los ciudadanos hacia su entorno cotidiano, resaltando la relevancia de estas construcciones industriales que facilitaron el desarrollo de la ciudad de Nueva York. Tarantino reflexiona sobre cómo los distintos tipos de espacios (arquitectónico, narrativo, cinematográfico, fotográfico, social) condicionan la percepción de lo visible y lo invisible en un mismo concepto (1997). El espacio imaginado, que es el aire y el agua al mismo tiempo -y su vacío- toma cuerpo materializando lo invisible para reconfigurar el contorno edificado. Así, escultura y arquitectura se integran espacialmente y se complementan en una simbiosis perfecta que facilita el conocimiento y la comprensión del paisaje urbano además de una renovada percepción estética.



**Figura 8.** *Scultura d'ombre* (2002), Claudio Parmiggiani. Musée Fabre, Montpellier, © Claudio Parmiggiani 2003, © Actes Sud, 2003. Fuente: AA.VV. (2003). *Claudio Parmiggiani*. Arlés: Actes Sud.

### Vacío y ausencia en la obra de Rachel Whiteread

Si en sus obras tempranas Rachel Whiteread evocaba el valor de las pequeñas cosas, la cotidianeidad de la vida y de los objetos domésticos, en fases posteriores apelará a la memoria colectiva ampliando la escala de sus propuestas. *Holocaust Memorial* (2000) constituye el primer monumento dedicado a los 65.000 judíos asesinados en Viena durante la II Guerra Mundial. El vaciado negativo e impenetrable de una biblioteca, cuyos títulos no se aprecian, otorga al monumento un aspecto de búnker (Fig. 7).

No se persigue una apreciación estética, sino el desasosiego e incomodidad que provoca la mirada hacia un pasado infame, ya que un “monumento conmemorativo no es solo la manifestación física de un recuerdo colectivo, sino que representa la voluntad de recordar y aprender del pasado” (Schulz-Dornburg, 2000, p. 126). En tiempos de conflicto la palabra podía ser para tiranos y opresores tan amenazadora como las armas. Whiteread revela a Craig Houser la influencia de la sensibilidad y madurez de Maya Lin en *Vietnam Veterans Memorial* (1982) en Washington D.C. y el estudio de las reacciones de los visitantes a estos monumentos (2001). Conceptos como el silencio, la ausencia y la muerte se desprenden de esta obra al igual que lo hicieron de las propuestas de Claudio Parmiggiani generadas a partir de hollín y humo. El artista italiano registra la huella dejada por una combustión ciega de los libros ubicados en estanterías en la instalación *Scultura d'ombre* (2002) (Fig. 8). Whiteread reflexiona sobre estos conceptos; como explica Stuart Morgan “en su obra, la esterilidad y el silencio actúan como poderosos recordatorios del destino del cuerpo humano” (1997, p.19). La huella de lo que hubo materializa la existencia de cuerpos y espacios con un aura de decadencia y ruina. La nostalgia y la memoria del lugar se materializan para desvelar lo invisible. De esta manera en *Holocaust Memorial* la estructura arquitectónica de la plaza se ve interrumpida por esta propuesta monolítica, que se ubica descentrada provocando desasosiego e incomodidad en el transeúnte, emociones frecuentes en las propuestas de la artista.

En el año 2001, The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce seleccionó a tres artistas, Mark Wallinger, Bill Woodrow y Rachel Whiteread, para realizar una instalación en el plinto vacío de Trafalgar Square. Su propuesta *Monument* (2001) incide en las relaciones entre el vacío estructural y el entorno. Construye una estructura de resina transparente ubicada sobre el plinto de piedra, desdoblado su forma para provocar un juego entre la luz y la materia. La pieza se asemeja a un sarcófago, haciendo alusión a lo corpóreo, lo efímero y la ausencia (Krejci en Gallagher, Donovan, 2017).

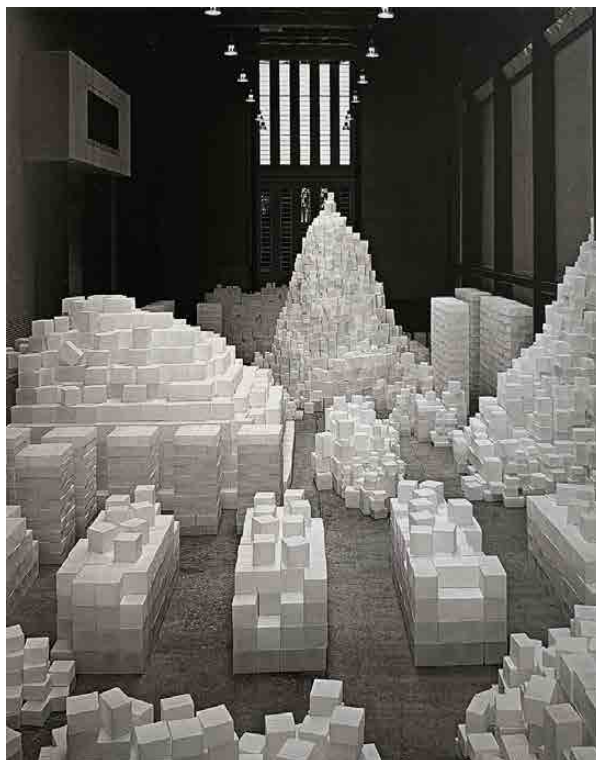


Figura 9. *Embakement* (2005), Rachel Whiteread. © Tate London. Fuente: Batchelor, D. (2007). *Rachel Whiteread*. Milán: Mondadori Electa.

### Reflexiones finales. El aura de la sociedad contemporánea.

El cambio de siglo XX al XXI supuso una transformación radical en la economía y la cultura británica. La que había sido la mayor potencia industrial europea cerraba numerosas fábricas y se convertía en la gran capital de la sociedad postindustrial. En ese contexto la antigua Central Eléctrica de Bankside, proyectada por Sir Giles Gilbert Scott, se vaciaría de todo vestigio industrial para convertirse en el templo del arte contemporáneo: Tate Modern. Tras Louise Bourgeois, Juan Muñoz y Anish Kapoor, Rachel Whiteread fue la encargada de enfrentarse al encargo de las *Unilever Series* para la Sala de las Turbinas. En la era del hiperconsumo el valor tangible de los objetos parece desvanecerse para ceder espacio a la condición aurática, luminosa, evanescente de la cultura del espectáculo, a la que la ampliación del campo de la experiencia estética estaba fuertemente ligada (Foster, 2011).

Para su obra *Embakement* (2005) estuvo trabajando con cajas de cartón, habitualmente empleadas en el transporte y la conservación de las mercancías de los barrios obreros londinenses (Fig. 9). A través del vaciado en polímeros similares al policarbonato estos anodinos contenedores de cartón corrugado adquirirían la monumentalidad intensificada por la refracción de la luz de la Sala de las Turbinas, convertida en catedral del arte (y el consumo) moderno, multiplicando la vieja estrategia de Duchamp de la ampolla que contenía el aire de París. En esta ocasión, la propuesta de Whiteread se yuxtapone con el contexto del propio espacio de exhibición despojando a la obra del carácter único del lugar y eliminando su aura original y creando una nueva, para desembocar en lo que Byung-Chul Han define como “hiperrealidad” (2018, p.55). Al emotivo hallazgo tras el fallecimiento de su madre de las cajas que albergaban pertenencias de su infancia (Whiteread, 2005) se suma una alusión a la sociedad de consumo. La propuesta constituye una “afluencia e incitación a lo lúdico” (Moriente, 2010, p.113), alejando el aura de respeto de anteriores propuestas. La creación de una composición susceptible de ser modificada se manifiesta como un elemento novedoso que será retomado entre 2006 y 2008 en su obra *Place (Village)* (Batchelor, 2007).

Rachel Whiteread es esa escultora que manifiesta la tensión entre las prácticas plásticas más corpóreas, tangibles y minuciosas y la inflación del valor especulativo del artefacto artístico en la sociedad del espectáculo actual. En su trayectoria ha registrado la evolución del paisaje doméstico, industrial y urbano invitando a reflexionar sobre la materialización del vacío y la ausencia, por lo que podríamos considerarla la *escultora del aura postmoderna*.

## Referencias

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Batchelor, D. (2007). *Rachel Whiteread*. Milán: Mondadori Electa.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del Arte*. Madrid: Akal.
- Crow, T. (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid: Akal.
- De Prada, M. (2003). "Componer en vacío: Notas sobre la configuración del vacío en el arte y en la arquitectura". En *Cuaderno de notas*, (9), 57-84.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid: Cuatro Ediciones.
- Gallagher, A.; Donovan, M. (2017). *Rachel Witheread*. London: Tate Publishing.
- Grüner, E., Rosa, M.L.; Petruschansky, H. (2020). *Seminario Mona Hatoum*. Buenos Aires: Fundación PROA.
- Foster, H. (2011). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner.
- Han, B. C. (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Moriente, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Mullins, C. (2004). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.
- Neri, L. (1999). *Looking Up: Rachel Whiteread's Water Tower*. Zurich: Scalo.
- Rosenthal, N. (2009). *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. London: Thames & Hudson.
- Schulz-Dornburg, J. (2000). *Arte y arquitectura: Nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tarantino, M.; Morgan, S.; Marí, B., Krauss, R.; British Council. (1997). *Rachel Whiteread*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Townsend, C. (2004). *The Art of Rachel Whiteread*. London: Thames&Hudson.
- Whiteread, R.; Wood, C.; Burn, G. (2005). *Rachel Whiteread: Embankment*. London: Tate Publishing.
- Whiteread, R.; Houser, C.; Colomina, B.; Nesbit, M; Homes, A.M; Dennison, L. (2001). *Rachel Whiteread: Transient Spaces*. Berlin: Guggenheim Museum Publications.

# Infinitesimal magnitude

## Void and scale in Wolfgang Laib's exhibition display

### Keywords

Wolfgang laib, Void, Scale, Exhibition space, Spiritual art.

### Abstract

Wolfgang Laib's oeuvre spans more than three decades, and the German artist has become one of the most respected figures on the contemporary scene. Imbued with a sense of ritual, his practice includes elements of performance, sculpture, and minimal and conceptual art, as well as references to Jainism, Christianity, and Hinduism. Using mainly natural materials such as pollen, milk, rice and beeswax, his work is as sensual as it is fragile. This text analyzes Laib's exhibition proposals in relation to the notions of emptiness and scale.

Laib's installations transform the exhibition space into a place of seclusion and meditation. The ascetic and stripped aesthetic of the work responds to his desire to offer an intense

contemplative and sensorial experience to the viewer, who faces the empirical exercise of sensitive perception. Laib's visual vocabulary is supported by the symbology of the materials, which is reinforced by their treatment and arrangement in the space.

In his installations, Laib uses repetition and accumulation to generate an expansive vision in which the infinite and the infinitesimal are stressed. This text attempts to demonstrate how, through succinct spatial configurations, Laib proposes an exaltation of perception and sensoriality, causing ontological changes in the individual and collective consciousness.



# Magnitud infinitesimal

## Vacío y escala en las propuestas expositivas de Wolfgang Laib

**Salvador Jiménez-Donaire Martínez**

Universidad de Sevilla

### Palabras clave

Wolfgang Laib, Vacío, Escala, Espacio expositivo, Arte espiritual

### Resumen

Tras más de tres décadas en activo, el alemán Wolfgang Laib se ha convertido en una de las figuras más respetadas de la escena artística contemporánea. Imbuida de un sentido de ritualidad, su práctica incluye elementos de performance, escultura, arte minimalista y conceptual, además de referencias al jainismo, cristianismo e hinduismo. A través de materiales de origen natural como el polen, la leche, el arroz y la cera de abeja, Laib presenta un trabajo tan sensual como frágil. Este texto analiza las propuestas expositivas del alemán en relación con las nociones de vacío y escala. Las instalaciones de Laib transforman el espacio expositivo en un lugar de recogimiento y meditación. La estética despojada y ascética

de la obra responde a la voluntad de ofrecer una intensa experiencia contemplativa y sensorial al espectador, que se enfrenta al ejercicio empírico de la percepción sensitiva. El vocabulario visual de Laib se sustenta por la simbología de los propios materiales, que viene reforzada por su tratamiento y disposición en el espacio. En sus instalaciones, Laib emplea la repetición y la acumulación para generar una visión expansiva en la que lo infinito y lo infinitesimal son tensionados. Este texto sugiere cómo a través de configuraciones espaciales sucintas, Laib propone una exaltación de la percepción y la sensorialidad, provocando cambios ontológicos en la conciencia individual y colectiva.



**Figura I.** Wolfgang Laib instalando una de sus Milkstones en su casa de cristal en Biberach, Alemania. Captura tomada de uno de los videos promocionales producidos por el MoMA para la exposición Wolfgang Laib (23 enero – 11 marzo 2013) en el Marron Atrium Donald B. and Catherine C. del museo. [MoMA]

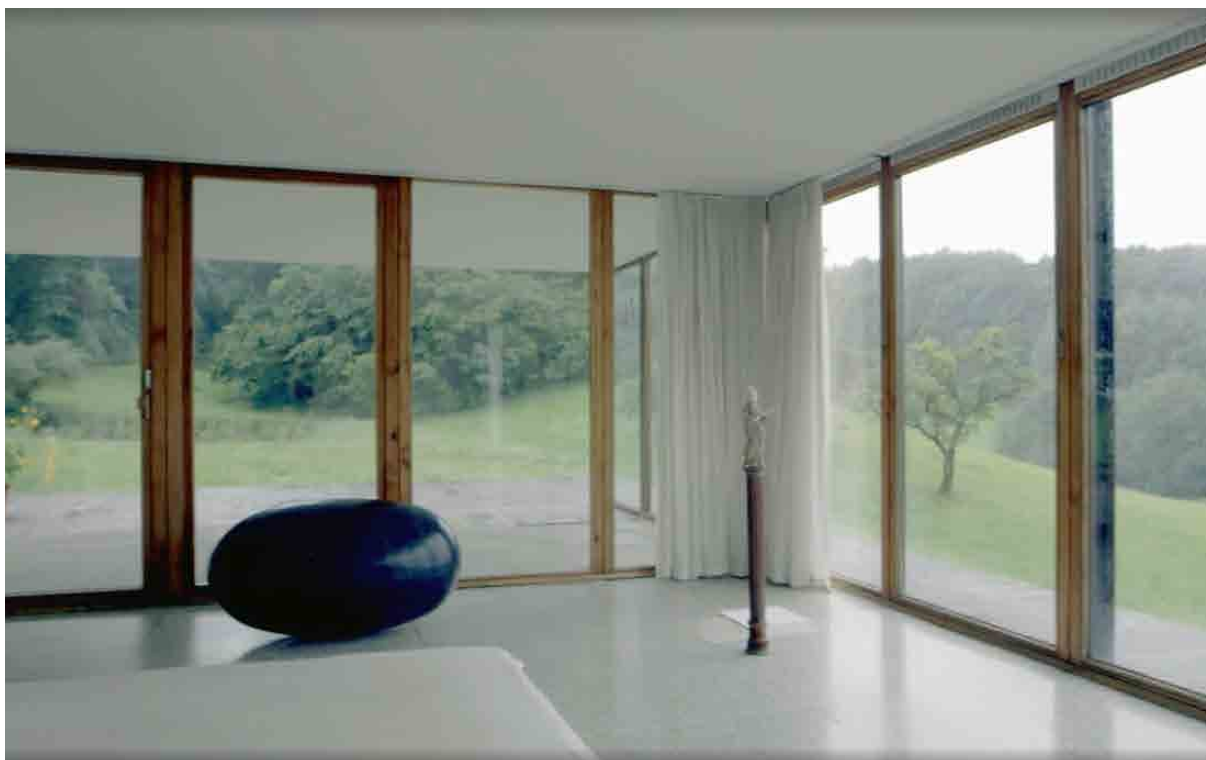
### A modo de introducción. Percibiendo a Laib

En sus más de tres décadas de trayectoria, el artista alemán Wolfgang Laib ha generado un cuerpo de trabajo poliédrico y complejo que resiste ser clasificado. Su práctica incluye elementos propios de la escultura, la performance, la fotografía y el arte minimalista y conceptual, además de referencias al jainismo, sufismo, cristianismo e hinduismo. Sus trabajos parecen conectar pasado y presente, vacío y plenitud, lo efímero y lo eterno, y tensionan la relación entre la dimensión sensorial (a través de la reflexiva elección de materiales naturales como la leche, el polen, la cera de abeja, el arroz o el mármol) y la dimensión espiritual (a través de la contemplación, la repetición ritualista o la noción de duración temporal). La obra de Laib demanda grandes exigencias físicas y mentales al ser ejecutada: por ejemplo, el artista pasa varios meses al año recogiendo polen en los alrededores de su residencia en Alemania, o largos periodos de tiempo cincelandos bloques de piedra para dar forma a sus *Brahmandas*, esculturas ovoides que refieren al origen del mundo. La metodología de Laib es acentuadamente procesual, cíclica y ceremonial, lo que hace que sus trabajos requieran un alto grado de compromiso al ser expuestos.

### Vacío en Laib: resonancia espiritual

Laib vive con su familia en la misma casa en la que creció: un edificio de cristal en Biberach, pequeño pueblo rural alemán situado a poca distancia de la Selva Negra; un entorno silencioso y alejado del bullicio donde genera su obra. En gran medida, este contexto retirado y solitario ha dado forma a su práctica artística, que emana un profundo sentido de reverencia y contemplación. En entrevista con Darren James Jorgensen, Laib revela la influencia que ejercen su casa y estudio en su trabajo:

*I am living outside a small village in Southern Germany where I also grew up. (...) There is my studio there, a large barn from the nineteenth century. My studio has windows - a beautiful small space - just for myself, where I work and where I can be with my own work. And (...) I work outside, doing stonework and collecting pollen all around the village where I live. There is also an [sic] three hundred year old farmhouse which has many small spaces that I use for storage, a darkroom, and all kinds of things. Then there's another house that is contemporary architecture - a glass house, a Bauhaus building that my parents built in the 1960s, late 1950s. It is very important for me just to sit there and experience, because you can't sit outside in Germany, it is too cold. But you can sit in the glasshouse. The windows go all around to the floor and you can just sit even while there is snow outside. It is in the middle of the landscape, which is very rare in Germany, because you're normally not allowed to have a house outside because it is so crowded, densely populated. (...) It has had a big influence on what I do (Jorgensen, 2005).*



**Figura II.** Interior/exterior de la casa de cristal de los Laib en Metzingen, Alemania. Captura tomada de uno de los videos promocionales producidos por el MoMA para la exposición Wolfgang Laib (23 enero – 11 marzo 2013) en el Marron Atrium Donald B. and Catherine C. del museo. [MoMA]

Este grado de aislamiento y soledad son requisitos primordiales para la concepción y ejecución de las propuestas artísticas de Laib. Además del estudio descrito en el país germano, Laib tiene un segundo taller en el sur de la India, donde reside parte del año.

*When I work I want to be totally alone and I don't want to have any other influence. That is the sense that I work in Germany outside of a small village, and in India outside of a small village, totally for myself. I always found it a luxury to make my work totally alone but show it in the biggest cities of the world (MoMA, 2013).*

Esta tendencia a la reclusión como premisa para la producción artística paraleliza con la pulsión de Laib, que no es solo estética sino marcadamente espiritual, por encontrar y experimentar el vacío. Durante la adolescencia del artista, sus padres organizaron un viaje a Turquía que cambiaría el modo en que la familia habitaría y concebiría el espacio.

*I think we only lived three years in this glass house and then there was this travel to Turkey. People in small villages invited us into their homes: simple houses with rooms totally empty with some pillows. My parents came home, and all the furniture disappeared. The main thing was that we wanted to have only the art in the space, and not be disturbed by anything else (Art21, 2014).*

Aunque este desasimiento material inculcado por sus padres ha sido señalado al analizar la obra de Laib desde un punto de vista espiritual (espejado en la *kénosis* cristiana, los *sadhús* hinduistas o la relevancia del vacío en los fundamentos taoístas, entre otros), queremos subrayar aquí la influencia que habitar esos espacios desnudos ha ejercido en la obra del artista y su presentación en las salas expositivas. Así, creemos que este deseo de despojar el espacio doméstico terminaría encontrando eco en los despliegues expositivos de Laib, siempre sucintos y austeros (fig. III). Sus configuraciones espaciales vienen caracterizadas así por una aspiración a ensalzar sus frágiles piezas, presentadas a menudo solas o en pequeños grupos, a las que reserva la totalidad del espacio de la sala. El propio Laib ha explicado cómo la neutralidad del espacio expositivo vacío permite enfatizar el propio material de sus creaciones y sus cualidades en los siguientes términos:

*You could think that a meadow or a forest is the opposite of the gallery space here, but I feel this is something very good. The meadow is a natural environment. But when I collect the pollen and bring it into the gallery and make just a square with pollen, it's intensified and abstracted. It's a very intense experience in a very abstract environment, totally different from the natural environment of the meadow. You will see this pollen in a square field in this artificial light. It is not about a meadow and nature, it's about the pollen itself (Jorgensen, 2005).*



**Figura III.** Wolfgang Laib, *Brahmanda* (vista de instalación), 2016. Granito negro, aceite de girasol y humo negro. Sperone Westwater, Nueva York. [BrooklynRail]

En línea con las declaraciones de Laib, analizando la obra de Laib en su ensayo *Posthuman Spiritualities in Contemporary Performance*, Silvia Battista asegura que el sentido de separación creado en el espacio neutro y artificial de la sala expositiva ofrece las condiciones perfectas para que el polen emerja mostrando toda su cualidad estética y numinosa (fig. IV), a través de una disposición visual que no ha existido previamente en el contexto del prado (Battista, 2018, p. 183). Así, la fragancia y la presencia afectiva de este material se realza en el contexto aislante del espacio immaculado, limpio y eterno de la caja blanca, como describía Brian O’Doherty (1986, p. 15).

La austeridad de las piezas y la simplicidad de las configuraciones expositivas en las que son mostradas están, como se ha sugerido ya, entrelazadas con las propias experiencias vitales del artista, comenzando por la esfera doméstica. Sobre el binomio vida-arte, Laib ha insistido con frecuencia en que, en su caso, ambos son indisolubles:

*I have always tried to have a very simple life. Change has to begin in your daily life. It is there that the revolution begins, and out of there your work has to come. So I hope my work and my life have become one. Simplicity leads you to renounce, to an asceticism* (Menegoi, 2017, p. 82).

Al hablar de esa austeridad formal a la que aludíamos, el artista menta conceptos como la renuncia o la asceticismo – nociones alejadas del rigor matemático y el carácter puramente racional, geométrico e industrializado del movimiento minimalista con el que frecuentemente es asociado. En el texto introductorio del catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en 2007 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, quizá la exposición más íntegra del artista en España, José Marín-Medina escribía:

*A veces sus trabajos han sido incluidos por la crítica en los dominios del minimalismo o en los del arte conceptual, y más concretamente en las poéticas del Arte Povera y del arte ecológico. Ello supone una lectura equivocada, pues, aparte de las coincidencias puntuales que se puedan producir entre determinadas sensibilidades contemporáneas, lo decisivo en la práctica del arte de Laib no reside en la condición material, ni en la significación física, ni en la simbología «objetual», ni tan siquiera en la fuerte presencia visual de los elementos orgánicos y del espacio vacío que él utiliza, elementos que, además, no son en sentido alguno «pobres», sino extraordinariamente ricos. Donde residen, pues, la esencia y la finalidad de estas propuestas es en (...) la singular espiritualidad o autonomía físico-espiritual encarnada en estas sustancias orgánicas que dan cuerpo a su obra* (Marín-Medina, 2007, p. 24).



**Figura IV.** Vista de instalación de Wolfgang Laib: *Frieze of Life* en la galería Sean Kelly, Nueva York. 29 Octubre – 5 Diciembre, 2009. [Fotografía: Jason Wyche]

El propio Laib se ha desvinculado en entrevistas del Minimalismo, alegando buscar “algo más”, algo que no se encuentra exclusivamente en el plano físico o material:

*I am not searching for a formal simplicity, like the minimalists. I ask much more. (...) I tried to make some very simple things, also very real. The more complicated you would make it, the more it would take away – in renouncing you achieve more. It is this simplicity and following geometry which reminds of Minimalism. But I still think it has much more to do with the ascetic – and in art it is much closer to Beuys than to Carl André (Menegoi, 2017, p. 82).*

La sencillez, la austeridad, la renuncia y el vacío –que no sólo debe entenderse aquí como ausencia, sino como energía creadora, según perspectivas orientales–, son premisas fundamentales en las configuraciones expositivas de Laib, cuya praxis artística se sustenta en las materias que recoge y procesa, concebidas como potencialidades cargadas de resonancia espiritual. Precisamente sobre la persecución del vacío y la búsqueda de acceso a una dimensión sagrada a través del arte, el Rubin Museum of Art de Nueva York presentaba en 2011 una exposición grupal compuesta por cinco artistas contemporáneos: Charmion von Wiegand, Sanford Biggers, Atta Kim, Theaster Gates y Wolfgang Laib. Bajo el título “Grain of Emptiness: Buddhism-Inspired Contemporary Art”, el museo neoyorquino examinaba el concepto sánscrito de *Shunyata*, “vacío” – uno de los principios centrales del budismo, que asegura que todos los fenómenos creados carecen de existencia independiente, sugiriendo así ideas relacionadas con la impermanencia, la interconexión cíclica de los elementos y la naturaleza ilusoria de la realidad ordinaria, todas estas nociones muy presentes en la obra de Laib.

### **Escala en Laib: lo infinito y lo infinitesimal**

Wolfgang Laib tensiona en su obra la relación entre lo minúsculo (fig. V) y lo colosal (fig. VI), y es capaz de hacer emerger entre ambos la noción de infinitud (fig. VII) a través de estrategias creativas como la acumulación o la repetición. El aura, la presencia de estas propuestas artísticas deben ser experimentadas físicamente, pues sus cualidades hápticas, fragantes y visuales apelan directamente a los sentidos –Laib ofrece acceso a la dimensión espiritual a través de canales corporales, además de conceptuales. Por otra parte, el carácter reiterativo de su metodología y concepción creativa se evidencia en el interés del artista por la continuidad más allá de la innovación formal, lo que se demuestra en la reconfiguración de unas pocas formas y materiales. Por ejemplo, en el caso del polen, éste se presenta en grandes rectángulos tamizados directamente en el suelo o en diminutas montañas; en el caso de la cera de abeja, ésta es empleada para recubrir las paredes de pequeños cubículos de intenso aroma (*Wax chambers*) y también da forma a colosales esculturas que tocan el techo del espacio expositivo (*Ziggurats*).





**Figura V.** (Izquierda) Wolfgang Laib, *The Five Mountains Not to Climb On*, 1984. Polen de avellano, aprox. 7 cm de altura. [ImageJournal]

*The artist gets us part way there with works that, irrespective of scale, have a sense of infinite dimension. (...) So his work must be experienced actually, physically, with the senses. Because these works exist for a short time, they possess a great intensity –the experience takes on a greater sense of urgency, necessity. (...) And even though the elements he uses may be on the scale of a seed, their presence is enormous, like a mountain. Yet ultimately, this is all connected: sand becomes stone and stones become mountains, and back again (Jacob, 2010, pp. 34-35).*

En sintonía con el título de la exposición colectiva en el Museo Rubin antes referida, *Grain of Emptiness*, Laib presentó su icónica instalación compuesta de granos de arroz acumulados en pequeñas montañas (tres mil montículos, exactamente), en la Sullivan Galleries en Chicago en el año 2011 (fig. VII). Sobre esta instalación, que fue presentada un año antes en el Museo Nelson-Atkins, Leesa Fanning, comisaria de la muestra, escribe acerca de las alteraciones producidas por la obra en la percepción espacial del visitante en cuanto a escala, altura y distancia:

*Visitors who encountered the three thousand allegorical mountains (...) viewed them as if seen from a great height and distance, altering perspective and relationships of scale. Like peaks emerging from a sea of mist, the mounds of rice and pollen laid out in a grid conveyed expansion and implied infinity. As sculpture, Laib's organic, living materials represented a field of energy. They awakened viewer's sensibilities visually and through scent, serving to heighten their immediacy and presence. Laib's rice mounds are abstract mountains. In regard to the spiritual world, they are "seen" with the inner eye and "ascended" in the mind (Fanning, 2018, p. 28).*

La obra de Laib, tanto a nivel conceptual como de ejecución, reivindica el acto contemplativo como un medio para experimentar fenómenos sutiles de formas inusuales y altamente sensoriales, alterando la relación de la obra con el espectador y la percepción que éste tiene del espacio. Esta visión, que debe producirse en la mente a través del "ojo interior", como sugiere Fanning, parece ser la aspiración última de Laib. Las obras e instalaciones del artista alemán, como hemos sugerido ya, no pueden ser aprehendidas ni experimentadas en su totalidad si no es en primera persona, si no se observan detenidamente en el tiempo y se está dispuesto a participar de ellas. Así, Carolyn Laib, conservadora y esposa del artista, ha señalado la importancia de la posición del cuerpo del visitante al recorrer la sala y el tiempo que dedica a ello:



**Figura VI.** Wolfgang Laib, *There Is No Beginning And No End*, 1999. Ziggurat de cera de abeja y madera. 620 x 130 x 570 cm. [Crousel]



**Figura VII.** Wolfgang Laib instalando *Unlimited Ocean* en Sullivan Galleries, The School of the Art Institute of Chicago, 2011. 3000 montañas de arroz y polen. [Fotografía: James Prinz]

*It has a lot to do with how much time you spend also where you put your body... If you sit on the floor, the same floor where these objects are, your relationship to them is vastly different than if you walk by them. So how one bodily lives in a space has to do with the aesthetic experience and what you receive from the energy of the objects in that space.... The intention is much more life-giving... (Fanning, 2018, p. 260).*

## Conclusiones

En este texto hemos querido abordar la obra de Wolfgang Laib desde dos nociones recurrentes en sus despliegues expositivos: la del vacío en relación con la espiritualidad y la de la escala en relación con el espacio. Con respecto a la primera, hemos subrayado la importancia de las experiencias vitales del artista, en concreto su conexión con Asia y Oriente (Turquía y, principalmente, la India). Tras una visita a estos países, los Laib despojaron su casa de todo mobiliario al objeto de estar en contacto directo con el arte, sin interferencias. Así, hemos sugerido la relevancia del papel desempeñado por el espacio doméstico despojado y vacío en las configuraciones expositivas de Laib. En cuanto a la noción de escala, hemos señalado, a través de declaraciones de curadoras y conservadoras como Leesa Fanning, Mary Jane Jacobs y Caroline Laib los vínculos entre espectador, espacio y obra en los planteamientos artísticos del alemán. Hemos incidido en cómo la evocación de infinitud o visión expansiva son catalizadas a través de estrategias como la repetición ceremonial y la acumulación. Con sus trabajos, Laib consigue alterar la percepción espacial y la noción de escala, expandiendo la sensibilidad de los espectadores.

Como sintetiza Marín-Madina, la obra de Laib presenta así una relación particular con el espacio:

*Este género de trabajos y sus distintas y peculiares relaciones con el espacio (dadas, por ejemplo, la liquidez o fluidez de la leche; la ingravidez y volatilidad del polen; el peso y gravedad de la piedra; la ambivalencia de la cera entre opacidad y transparencia...), así como su íntima relación con las actividades artísticas de marcado carácter procesual (...), todo ello postula que se subraye la importancia que tienen las cuestiones espaciales –tanto las creativas como las de localización y presentación de la obra– relacionadas con el concepto oriental de vacío creativo (Marín-Medina, 2007, p. 40).*

## Agradecimientos

Este trabajo está financiado con un contrato predoctoral PIF otorgado por el VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.

## Referencias

Art21. (2014). "Wolfgang Laib in "Legacy" [Vídeo]. [Fecha de consulta: 4 de julio de 2021]. Recuperado de: <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s7/wolfgang-laib-in-legacy-segment/>

Battista, S. (2018). *Posthuman Spiritualities in Contemporary Performance: Politics, Ecologies and Perceptions*. Londres: Palgrave Macmillan.

Fanning, L. (2018). *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*. Kansas: Nelson-Atkins Museum of Art.

Jacob, M. J. (2011). *Grain of Emptiness. Buddhist-inspired Contemporary Art*. Nueva York: Rubin Museum of Art.

Jorgensen, D. J. (2005). "Wolfgang Laib: Returning to What Is. An Interview with Wolfgang Laib". *E-maj*, 1, pp. 5.1-5.7. [DOI: <http://doi.org/10.38030/emaj.2005.1.5>]

Marín-Medina, J. (2007). "La obra orgánica de Wolfgang Laib. Aproximación a lo Uno y liberación". En: *Wolfgang Laib. Sin Principio, Sin Fin*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Menegoi, S. (2017). "Florilegium for Wolfgang Laib". En: Bernasconi, F., y Francioli, M. *Wolfgang Laib*. Lugano: Museo d'arte della Svizzera Italiana.

MoMA. (2013). "Wolfgang Laib – Environment" [Vídeo]. [Fecha de consulta: 4 de julio de 2021]. Recuperado de: <https://www.moma.org/multimedia/embed/video/253/1252>

MoMA (The Museum of Modern Art) (2013). *Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut | MoMA*. [Vídeo]. Youtube. [Fecha de consulta: 1 de julio de 2021]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=e-\\_92MYcANK](https://www.youtube.com/watch?v=e-_92MYcANK)

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Oakland: University of California Press.

# Ways of getting closer

## Rethinking absence, presence and distance

### Keywords

Theatro, Performance, Scenography, Body, Distance

### Abstract

During my research, I focus on the loss of the protagonism of the object, within the theatrical scenographic framework; that right now we can locate in a broad concept formed by an interrelation of artistic specialties, related to interaction and virtuality. I investigate from a present and personal context, starting from the opening -due to the pandemic and confinement- of spaces of criticism and reflection on whether the new technologies and hyperconnectivity are something positive or if they also affect us negatively.

This situation led me to rethink the concept of body, touch, presentiality; and also to add absence and distance, focused on a theatrical and performative scene.

The ephemeral character of the performing arts, makes us aware that time expires and begins everything we build on a present. Before that, it is necessary to share a process, an experience; it is necessary a corporeality, a spatial construction. In addition to the multiple questions that I raise in the research, there arises an idea of becoming present from a position of fruitful dispossession, practicing a constant transformation, entangling physical presence and fiction.



# Maneras de acercarnos

## Repensar la ausencia, la presencia y la distancia

**Irene Mahugo Amaro**

Universidad Complutense de Madrid

### Palabras clave

Teatro, Performance, Escenografía, Cuerpo, Distancia

### Resumen

Durante mi investigación, me centro en la pérdida del protagonismo del objeto, dentro del marco escenográfico teatral; que ahora mismo podemos llegar a ubicar en un concepto amplio formado por una interrelación de especialidades artísticas, relacionadas con la interacción y la virtualidad. Investigo desde un contexto presente y personal, partiendo de la apertura -debido a la pandemia y al confinamiento- de espacios de crítica y de reflexión sobre si las nuevas tecnologías y la hiperconectividad son algo positivo o si nos afecta también negativamente.

Esta situación me llevó a repensar el concepto cuerpo, el tacto, la presencialidad; y sumar también la ausencia y la distancia, enfocadas a una escena teatral y performativa.

El carácter efímero de las artes escénicas, nos hace conscientes de que el tiempo caduca y empieza todo lo que construyamos sobre un presente. Antes de ello es necesario compartir un proceso, una experiencia; es necesaria una corporalidad, una construcción espacial. Surge, además de múltiples cuestiones que planteo en la investigación, una idea de hacerse presente desde la posición de fructífera desposesión, practicando una transformación constante, enmarañando la presencia física y la ficción.

## INTRODUCCIÓN

Resulta conveniente aclarar que esta redacción ante la que se encuentran ha sido escrita desde un espacio personal de experiencia presente. Es decir, escribo desde lo real de una experiencia que se ha ido procesando durante la misma investigación, sucediéndose en el tiempo; y que, quizás al ser personal también puede desarrollarse en ocasiones como una narrativa tendente a la ficción. Intento acercar el tema a tratar lo máximo posible a mi experiencia, para que la investigación pueda ser un proceso en sí misma.

Mi objetivo principal es generar una reflexión acerca de cómo hemos tratado de reinventar una escena teatral durante y después de lo vivido a causa del confinamiento, cómo ha afectado en las artes y cómo ha impactado personalmente. Cómo hemos presenciado una pérdida del objeto, de la materialidad, de la fisicidad, que ya se venía dando, sin apenas percibirlo, desde hacía tiempo.

Una de las sensaciones principales que ha traído esta crisis es esta puntualización en el individuo, olvidando de alguna forma lo común, desactivando a la comunidad. Se han abierto, debido a esto, espacios de crítica y de reflexión sobre si las nuevas tecnologías y la hiperconectividad son algo realmente positivo o si nos afecta también negativamente.<sup>1</sup>

Debido a esta unión del arte con la vida, con nuestra forma de vivir en cada contexto, funcionando como un reflejo en el espejo; comparo la imposición de la distancia, la ausencia, a los traumas que pueda conllevar, a la pérdida del tacto, del calor, de las sensibilidades, la pérdida del objeto, de la fisicidad.

Esta redacción funciona además como metodología de archivo escénico, para ubicar ejemplos y referencias en las que comparemos esa pérdida de lo físico, de lo presencial, hacia una hiperconectividad; sin dejar de tratarse de una práctica efímera y -en la mayor parte de los casos- precaria.

## DESARROLLO

### Aproximación táctil de la escena

Nuestro mundo se ha trasladado. Releyendo a Foucault, entenderíamos que después de la sociedad disciplinaria, vendría seguidamente la sociedad de control. Esto es por lo que ahora mismo, pasamos de la interdisciplinaria al control de los saberes. Nos ubicamos en un momento de transdisciplinaria: nos ocupamos de todas las experiencias que no han sido acogidas por las disciplinas. Hoy en día, este mundo con el que chocamos a diario es solo abarcable desde lo transdisciplinar.

*Los estudios visuales aparecen desde un punto de vista disciplinar, como algo absolutamente innecesario. No los necesitamos, debido a que se limitan a aportar un indefinido cuerpo de materias que ya se encuentran adecuadamente cubiertas por estructuras de conocimiento académicas ya existentes. Y, sin embargo, helo aquí, surgiendo como una especie de pseudo-campo o pseudo-disciplina, abundante en antologías, cursos, debates, conferencias y profesores. La única cuestión es: ¿qué síntoma presentan los estudios visuales? ¿A qué se debe esta apariencia de cosa innecesaria que les distingue? (Mitchell, 2003, p. 20).*

Somos conscientes de que experimentamos constantemente una aparición de sucesivos intentos de redefinición del campo de la creación. En cuanto a la parte escenográfica a la que represento aquí mismo, nombro las artes escénicas como algo que no puede delimitarse a un concepto estricto. Proyectos que ya empezaban a darse en torno a 1905 de parte de Gordon Craig e Isadora Duncan, se volvieron más fuertes a lo largo del siglo XX, dando lugar a propuestas diversas, escuelas, desarrollos teóricos por artistas como Tadeusz Kantor o Martha Graham. En ese mismo siglo XX, a sus inicios, el cine irrumpió totalmente al hacer prescindibles los cuerpos presentes: empezaríamos a hablar entonces de la distancia. Que lo ausente parezca solo distante es parte de la ilusión que aceptamos.

Los medios de comunicación, las redes, las tecnologías y el ocio han sido puntos importantes para explotar unas necesidades de expresión y tematización en constante cambio... Esto generó el desarrollo de nuevos formatos, híbridos de lo que ya estábamos acostumbrados a ver. Los espacios teatrales llegaron a salir del escenario como tal, a espacios públicos contextualizados social y culturalmente de otra forma.

El campo expandido, por lo tanto, no es más que emborronar la identidad del/la artista dentro de una disciplina, no es más que ser artista como tal. El arte como in-disciplina es eso que realizamos, creamos, movemos, investigamos, ese mashUp de experiencias. Y así ya encontrábamos trabajando a William Kentridge o al dramaturgo español-argentino Rodrigo García, entre tantos otros.

<sup>1</sup> Ya reconocemos esta tendencia, pues tradicionalmente en la historia del pensamiento (por lo menos, después de la Revolución Industrial), cada vez que se emprende un análisis de la relación que sostiene el humano con la tecnología, se realiza un paradigma de oposición: una especie de dominación del uno sobre el otro.

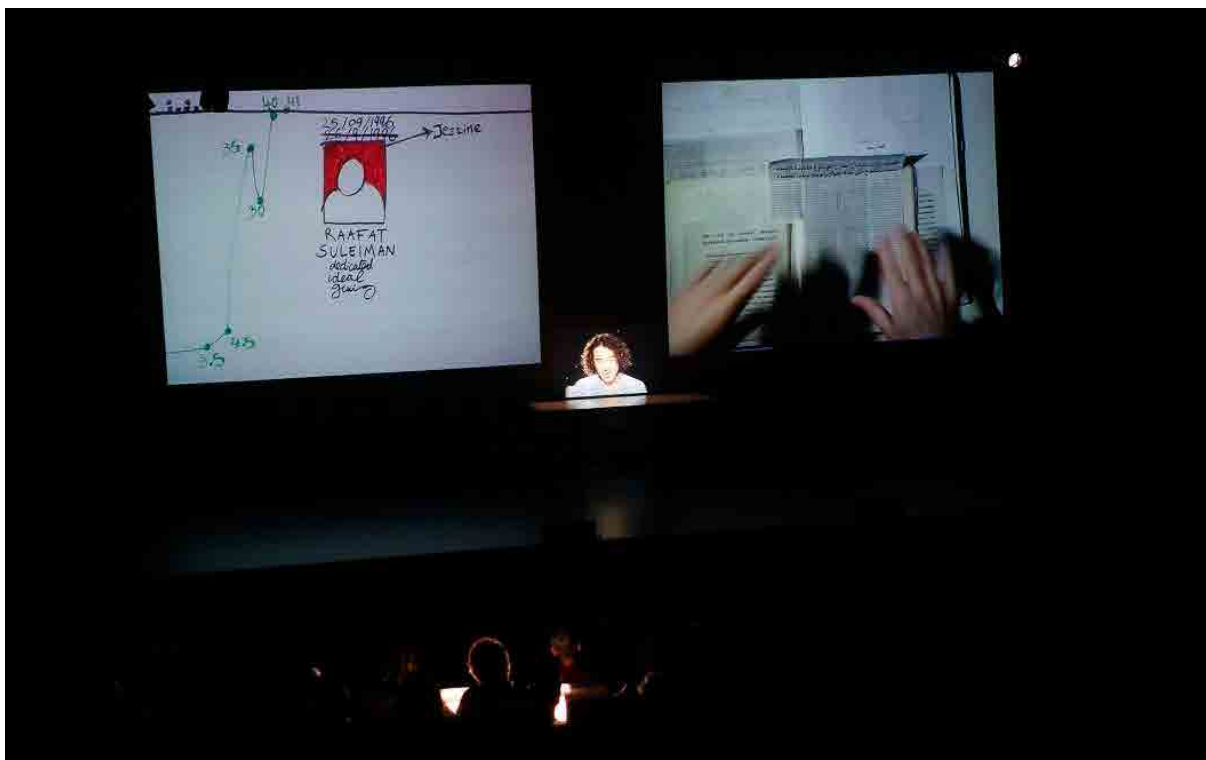


Figura 1. *Looking for a missing employée*. (2013, en Azkuna Zentroa-Alhóndiga, Bilbao) de Rabih Mroué.

¿Hasta qué punto habíamos dado por sentado que siempre íbamos a estar presentes asistiendo a un acto artístico? El contexto pandemia ha hecho posible que el espectáculo sobreviva sin espectadores, o la experiencia sin cuerpo o el mercado sin vida pública. Encuentros sin contacto. Puede tratarse también de un espacio nuevo de creación. ¿Deberíamos reinventar un formato de transmisión de estas experiencias? El recuerdo de lo vivido y lo experimentado no se forma de una vez, sino que va formándose en una espera, se mantiene abierto como si estuviese esperando que la percepción acabe de configurarse. El recuerdo de lo presenciado se perfila en los costados de la percepción, se crea a medida de la percepción misma.

¿En qué queda aquello que llamábamos subjetización con la pandemia? Apareció una actitud de rechazo, de retirada por parte de cada uno de nosotros, de sospecha incluso hacia el propio conocimiento. Se nos han presentado estampas planas, repetitivas, sin sentido, absurdas... Que han reconfigurado y configuran nuestra realidad. La pandemia nos lo mostró, ¿qué pintamos nosotros aquí?

### Cuerpos en/de estudio

En su Manifiesto *Cyborg* (1985) Donna Haraway proponía la definición de la acción de ver como algo corpóreo y de lo que, por tanto, se pueda rendir cuentas. El cuerpo hoy en día, ya hablando del espacio fuera de la representación y de la teatralidad, es ese algo que se manipula de forma constante tecnológicamente. Si nos observamos en cada una de nuestras particularidades físicas, ¿no está entre ellas las pantallas? Estas no solo nos visten, sino que aportan una nueva complejidad al propiciar identidades escondidas en lo que no es el cuerpo, escondidas en nuestras relaciones online con nosotros mismos y con las y los demás.

El eje presencia-ausencia es lo que apunta la diferencia de que el teatro siga siendo teatro, además de ser un rasgo esencial en relación con la imagen mediatizada. Al espectador le gusta la escenografía de los cuerpos, surge como una evidencia de que estamos vivos. La desaparición en escena de cuerpos físicos tiene una utilización fundamental de reclamo o demanda. Manifiesta, en ocasiones, una ausencia política, como sucede en *Looking for a missing employée* (2003) del autor libanés Rabih Mroué.

También nos encontramos con *33 rounds and a few seconds* (2012) donde Rabih Mroué y Lina Majdalaine, componen otra pieza sin actores en la que distintos medios de comunicación (radio, televisión, contestador automático, fax, teléfono móvil, correo electrónico y redes sociales) se activan durante algo más de una hora para componer una trama dramática en torno al suicidio de un conocido



**Figura 2.** *Sprung a Leak*. (2016, en M-Museum Leuven, Bélgica) de Cécile B. Evans. [Se trata de una obra de teatro automatizada en la que dos robots humanoides, un perro robot, un coro de usuarios y una fuente desempeñan los papeles centrales. Los personajes principales hacen frente a la información que fluye desde el sistema digital que los rodea].

director de teatro libanés en pleno estallido de las primaveras árabes. El cuerpo se convierte en el lugar del drama, solo que, después de la muerte solamente quedan los restos tecnológicos de ese cuerpo.

Me parece interesante aportar las obras y puntos de vista de Rabih como actor, dramaturgo y artista visual; ya que construye piezas poniendo en diálogo sus registros autobiográficos retrospectivos con registros del presente (videos de Youtube, Facebook, además de publicidad) y el contexto sociopolítico de su país.

¿El hecho de imaginar la presencia de algo o de alguien puede compararse con contar con su presencia? ¿Cómo es el cuerpo de una presencia? ¿De qué está constituido realmente? ¿Acaso existen diferentes tipos de presencia que la conocida por un cuerpo manifestando su cualidad de estar aquí (espacio) y ahora (tiempo)? ¿Cómo pueden coexistir distintos tipos de presencia?

En algunos estudios en torno a la performance, a la fiesta, al rito y al juego, como por ejemplo *El campo expandido de la creación escénica* (2006) de J. A. Sánchez, se determina que justo ahí es donde subyace la necesidad de entender toda la realidad como puesta en escena, que solamente funciona cuando se está produciendo, es decir, cuando está siendo percibida por espectadores, ya sea de forma virtual o presencialmente.

Así, la inmediatez, la hipermediatez y la remediación no pertenecen solo a la época de la tecnosfera. Nos quedamos con el dato de que la mediación siempre opera subyaciendo a las asunciones culturales actuales de la inmediatez y la hipermediación.

### **Desplazamiento de lo humano**

En La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin (2003), donde bien nos advertía sobre los efectos negativos de la reproductibilidad, y a su vez veía necesario atender al potencial que permiten los nuevos medios para la creación artística como modo de subversión de la experiencia. En definitiva, la historia se abre constantemente a otra percepción. No se trata de profundizar en el pensamiento de Walter, ampliamente analizado, sino solo mencionar este doble compromiso con lo material: el vínculo social y las formas de experiencia que abren determinadas técnicas nuevas si es abordada en términos de relación.

Es lógico que añoremos ciertos espacios de seguridad, realizamos huídas hacia adelante siendo una de ellas la tecnofilia. Nos encontramos a diario con que el proyecto humanista ya no funciona, ha fracasado; mientras que el posthumanista aún no ha sido situado completamente en nuestra

sociedad. Ya no se puede reducir ningún terreno al dualismo de la modernidad, y eso nos hace sentir conflictuados.

Durante meses tratamos de desbordar las pantallas para crear espacios de debate en los que artistas e investigadores nos aliamos para seguir creando saberes colectivos. La búsqueda de “los cuartos propios conectados” lugar que ya identificó Remedios Zafra en su libro titulado de la misma forma, *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010), destacando también una necesidad impetuosa de salir del mismo lugar y mostrar, de desbordar los límites.

Afirmamos que el teatro es el lugar exquisito de reflexión -aunque sea en la distancia- y de crecimiento. Sigue siendo plegaria, ritual y coro, con una relación de raíces religiosas, o por lo menos místicas.

Utilicé para esta investigación, algunos ejemplos de comunidades virtuales en los que yo misma estaba inmersa, y extraje datos que me resultaron interesantes, resaltando dos sistemas: uno primero para la producción de comunidades, y otro para la producción del cuerpo. Los enumeraré a continuación:

- Los miembros actúan como si la comunidad interactuara en un espacio físico. Nos referimos a esa sesión como un espacio físico arquitectónico, y al modo de interacción social. “Este lugar es estupendo para volver a vernos/encontrarnos”.
- La forma de visualización de estos espacios virtuales, con sistemas tridimensionales cartografiados, de manera que algunas ramas de la conferencia de encuentran “por encima” y otras “por debajo”. En muchos escenarios tenemos movilidad en pantalla.
- Cada participante actúa como si el espacio virtual estuviera repleto de cuerpos, construimos un cuerpo online.
- Existen posibilidades eróticas dentro de las conferencias y se consideran en un plano físico.
- El significado de localidad y privacidad no está del todo resuelto. La distinción entre dentro y fuera se borra.
- Los nombres son etiquetas locales. Tratamos a los avatares como gente que te encuentras en espacios públicos.

Desde mi esquema podemos pasar directamente a las siguientes palabras:

*Al enjambre digital le falta un alma o un espíritu de masa. Los individuos que se unen en un enjambre digital no desarrollan un nosotros... El enjambre digital, por contraposición a la masa, no es coherente en sí. No se manifiesta en una voz. Por eso es percibido como ruido* (Han, 2014, p. 56).

El individuo se manifiesta de forma anónima y trabaja conscientemente hasta optimizar ese avatar o imagen. Igualmente, Byung-Chul Han nos dice que continuaríamos siendo Hikikimoris<sup>2</sup> aislados, singularizados, que se sienten solitarios ante el display (monitor).

## **Espectros aliados/la imagen fantasma**

A partir del libro *Las tres eras de la imagen* (Brea, 2010), diferenciamos las imágenes-materia o imágenes-grafo de lo que sería ahora mismo los fantasmas (pho-luz, fantasía). Estos fantasmas, o espectros, tienen mucho que ver con las imágenes mentales. Lo denominamos así porque antes, a la imagen-materia podíamos volver, estaría esperando por nosotros; mientras que la imagen-fantasma siempre está yéndose, no tiene propiedad, se mantiene separada del sistema de los objetos, además de poseer siempre exactamente el mismo tamaño: el tamaño del dispositivo.

Destaco en este apartado a la artista Joan Jonas con su obra *Good Night Good Morning*, la cual pude presenciar en Hangar-Bicocca. Con un monitor antiguo apoyado en uno de los lados de la sala, aparecía la artista aparentemente atrapada dentro del mismo, en un ciclo interminable de días y noches. Representa un ritual, en el que va cambiando el tono de voz, a veces más directa, más molesta, otras divertida. Se encuentra dentro de su casa, viendo las cosas del día a día cambiar de puertas hacia afuera. Cambia su carácter, como va cambiando la luz con cada saludo. El paso de los días, los meses, las noches, años. Se convierte en un ciclo eterno. Aun así, sabemos que esa imagen es del pasado, habita en su tiempo, permanece fugaz y distante. Durante el confinamiento, era inevitable para mí comparar la situación con esta obra, todo extrañamente en ese tiempo, tiempo extraño en el que lo lento se hace rápido a veces o viceversa.

En ocasiones alarma la imposición del audiovisual dentro de la escenografía teatral. María Jerez, por ejemplo, en *The case of the spectator* (2004) pone en crisis los espacios de representación. La inclusión de tecnologías en escena fue solo uno de los modos en que se dio el diálogo entre teatro y cine, que afectó a los modos de creación y de actuación en relación actor/actriz-público. Otro ejemplo es el de la artista Cris Blanco, con su obra *El agitador vórtex* (2014), con un uso del cuerpo y del video

<sup>2</sup> Las redes sociales y medios de comunicación hicieron resonar esta palabra, asegurando que en la Era postpandémica se multiplicarían. Hikikimori significa: Apartarse, permanecer recluso; aislamiento social agudo.





Figura 3. *Good Night Good Morning* (1976, MoMa) de Joan Jonas. [Fotograma].

como soportes temporales. La relación que se puede crear entre los diferentes tiempos es elástica y pervierte el concepto tradicional que se ha tenido siempre en la escena, ligado a la idea de escena con linealidad.

Al fin y al cabo, la desmaterialización o descorporalización que se busca en el cuerpo moderno es el resultado de ciertas ansiedades en torno al mismo. Las categorías de representación pierden sus sentidos y los espectadores accedemos como testigos cómplices. Estos ejemplos simplemente son reflejo de la explosión de conexiones constantes en la que estamos sumergidos día y noche.

### IN-CONCLUSIONES ACERCA DE FUTUROS PRÓXIMOS

Después de vivir temporadas en las que la temporalidad perdía fugazmente su sentido, nos topamos con lecturas y ponencias acerca de futuros próximos o lejanos, unos más acariciables que otros. Una recuperación del tacto, ¿hay manera más anatómica de hablar de la presencia que todo lo que hemos tratado anteriormente? Quizás sea posible a partir de utopías. Ya sabemos que no vivimos, no morimos, no amamos en un simple rectángulo blanco, en una hoja de papel... Lo hacemos en espacios recortados, abigarrados, con zonas claras y de sombra.

Regresaremos a Foucault para decir que son, en cierto modo, contraespacios.

La experiencia de fisicidad permite al espectador retornar a la representación, volver a poner el cuerpo en esa presencia. Sin embargo, aquello que es visto en escena, se trata de un trazo escrito en el espacio y en el tiempo, está marcado por la efemeridad, abre desafíos distintos que los propiciados por una materialidad fija como la pintura, la escultura, la fotografía...

Por último, trabajar en las distancias me ayuda a reformular los términos, así como su percepción. Visualizar la obra no solamente desde lo que nos hace hacer, sino también desde su fuerza, sus potencias imaginantes y los movimientos que genere. El espacio plástico está siempre articulándose. Además, las interpretaciones semánticas del contenido las hacemos siempre a partir de nuestra propia historia, de lo que ha configurado nuestra manera de sentir, pensar y ver.

Ante la constatación de esta nueva normalidad (problematizada) cuyo horizonte evidencia un distanciamiento social, una vez más la precariedad; se vuelve urgente el pensar en común, lo colectivo, lo táctil, presencial, sensible y sensitivo; ayudándonos de los procesos artísticos, de lo que el cuerpo puede ayudarnos a mover físicamente y en la distancia.



Figura 4. *El agitador vórtex* (2014, en *La Casa Encendida*) de Cris Blanco.

Precisamente no hay más táctil que el trabajo escenográfico, que me toca de lleno y que me hace plantear estas reflexiones que no son más que tentativas para una interrogación colectiva. Son esbozos iniciales que no están exentos de contradicciones, ni pretenden estarlo, sino que siguen el deseo de agitar las fuerzas operatorias de la memoria y de lo que retenemos de aquello que experimentamos dentro de la escena teatral, además de en museos o en galerías; abriendo campos de lo posible, alterando las políticas de lo visible, su gestión.

### Agradecimientos

Agradezco la posibilidad y las ganas de acercarnos, de seguir creando y seguir compartiendo, de seguir pensando en común.

Por aportarme seguridad para redactar sin miedo, gracias a Lila Insúa; artista, investigadora y profesora del Máster en Investigación en Arte y Creación de la UCM, además de integrante del grupo de Investigación: Investigación, arte, universidad: Documentos para un debate.

### Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D. F.: Editorial Itaca.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Haraway, D. (1985). *Manifiesto Cyborg*. Kaotika.
- Mitchell, W. J. T. (2003). "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales*, 1, pp. 17-40.
- Sánchez, J. A. (2008). "El campo expandido de la creación escénica". *Artefacto*, 13, pp. 71-76. Bogotá [DOI: <https://blog.uclm.es/joseasanchez/el-campo-expandido-de-la-creacion-escenica-2006/>].
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. España: Editorial Forcola.

# Spatial and Aesthetic Analysis of Louise Bourgeois' Installations as an Innovative Reference for the Development of Scenographic Projects

## Keywords

Louise Bourgeois, Sculpture, Cells, Art installations, Scenographic design

## Abstract

The works of Louise Bourgeois were conquering the dimensions and configurations typical of artistic installations during the last decades of the 20th century. The French-born sculptress developed her best known Cells by adopting structures that came from greenhouses, circus cages and fairground attractions, sanitary and police confinement spaces, and even warehouses, stairways and elevated platforms of industrial facilities. Since she began her series Cells in 1991 until the inauguration of her installation for the Turbine Hall of the Tate: Modern in 1999, she set up a set of proposals that have not only conditioned the artistic development of the first decades of the 21st century, but also

soon became they have become a benchmark for recent scenographic practices. Most of the approaches made that from the theory of art and aesthetics insist on describing Bourgeois's installations from her biographical experiences, adopting terms such as confessional art to describe her work, and insisting on psychoanalytic arguments to open avenues of interpretation of her proposals. We intend to transcend this insistence on the confessional and the biographical to study the origins of their imaginary, pointing out which elements that can be developed from new scenographic projects.

# Análisis espacial y estético de las instalaciones de Louise Bourgeois como referencia innovadora para el desarrollo de Proyectos Escenográficos

**Vicente Alemany Sánchez-Moscoso**

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

## Palabras clave

Louise Bourgeois, Escultura, Celdas, Instalaciones artísticas, Diseño escenográfico

## Resumen

Las obras de Louise Bourgeois fueron conquistando las dimensiones y configuraciones propias de las instalaciones artísticas durante las últimas décadas del siglo XX. La escultora de origen francés desarrolló sus Celdas más conocidas adoptando estructuras que procedían de invernaderos, jaulas de circos y atracciones de ferias, espacios de confinamiento sanitarios y policiales, e incluso depósitos, escaleras o plataformas elevadas de instalaciones industriales. Desde que iniciará su serie Celdas en 1991 hasta la inauguración de su instalación para la Sala de las Turbinas de la Tate:Modern en 1999 configuró un conjunto de propuestas que no sólo han condicionado el desarrollo

artístico de las primeras décadas del siglo XXI sino que pronto se han convertido en referente de prácticas escenográficas recientes. La mayor parte de las aproximaciones realizadas que desde la teoría del arte y la estética insisten en describir las instalaciones de Bourgeois desde sus experiencias biográficas, adoptando términos como arte confesional para describir su obra, e insistiendo en los argumentos psicoanalíticos para abrir vías de interpretación de sus propuestas. Pretendemos trascender esta insistencia en lo confesional y lo biográfico para estudiar la procedencia de sus imaginarios, señalando qué elementos pueden ser desarrollados desde nuevos proyectos escenográficos.

## LOUISE BOURGEOIS: DE LOS ESPACIOS MATRICIALES A LAS INSTALACIONES

En una célebre mesa redonda organizada por el MOMA en 1950 Louise Bourgeois ya señalaba cuál era su intuición más esencial sobre la relación entre el arte, el cuerpo y el espacio. Preguntada sobre cuál era su concepción personal sobre la génesis de una obra de arte ella responderá con otra pregunta: “¿Es el proceso de nacer o de dar a luz?” (Bourgeois, 2008, pp.12). En esos años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la artista visitó con frecuencia las cuevas de Lascaux porque le emocionaba experimentar las intrincadas relaciones entre el medio geológico y las representaciones artísticas. En esos espacios interiores envolventes se podían comprobar las sinergias entre los fenómenos físicos y las intervenciones humanas. Los efectos de la metamorfosis kárstica que había transformado el interior de las cuevas en un proceso milenario, habían propiciado las acciones de los primitivos artistas que se convertían en interpretes de aquellas cavidades, paramentos y protuberancias. A partir de 1962 Bourgeois realizará numerosas esculturas como su *Guarida* (Figura 1), en las que por diversas grietas y rendijas podemos atisbar un espacio interior envuelto y protegido por el cuerpo de escayola. Encontramos en un arquitecto como Friedrich Kiesler, coetáneo de Louise Bourgeois y asiduo a los mismos círculos artísticos, una concepción de la creación muy similar (Colomina, 2006, pp. 71-87). En aquellos años este diseñador formado en Viena desarrollaba a través de maquetas sus proyectos formando cavidades con mallas cubiertas de yeso cuya escala estaba definida por la propia extensión de los brazos del arquitecto (Figura 2), quien también realizó trabajos de escenografía, pintura y escultura (Lesak, 2016, pp. 116-135). Tanto en las obras de Bourgeois como en los proyectos de Kiesler podemos reconocer similares presupuestos estéticos: por un lado la preferencia por la experiencia háptica<sup>1</sup> de las obras, y por otro lado una concepción del espacio fundamentalmente corporal y existencial. En ambos casos se produce la nostalgia de un espacio matricial y envolvente, como el espacio de las cuevas (Papapetros, 2016, pp. 58-71). La producción y las reflexiones de ambos explican el origen de las obras como un encuentro físico entre el cuerpo del escultor y la materialidad de los medios plásticos, recordándonos la afirmación de Giacometti, “toda escultura que parte del espacio como existente es falsa, no hay más que ilusión de espacio” (Giacometti, 2001, pp. 244).

### Primeras instalaciones anteriores a las Celdas

En las obras de Louise Bourgeois no encontramos propuestas que podamos describir como instalaciones artísticas hasta los años setenta. No obstante las relaciones entre el cuerpo y el espacio arquitectónico fueron uno de los principales temas de sus obras pictóricas desde la década de 1940. Sus cuadros más antiguos iniciaron la serie *Femmes-Maison*, literalmente *Mujeres-casa*, (Tilkin & Gorovoy, 1999, pp. 106-109) tema que también desarrollaría a través del dibujo, el grabado, la escultura y las instalaciones durante décadas. Estas obras mostraban el encierro de un cuerpo femenino literalmente encajado -atrapado, encerrado- en la estructura de una casa. Cuando organizó sus primeras exposiciones de escultura en la galería Peridot de Nueva York a partir de 1949 se enfrentó al problema de la composición de sus esculturas en el espacio arquitectónico de las salas. Ella denominaba a estas figuras con un término tan teatral como *personajes* e intentaba disponerlas formando *grupos* y *familias*, en definitiva proponiendo *escenas* que dramatizaban las relaciones entre las esculturas (Colomina, 1999, pp. 28-51). La primera instalación de Louise Bourgeois fue *Dstrucción del padre / Reconstrucción del padre* de 1974 (Figura 3) y consistía en la recreación fabulada de alguna de las experiencias traumáticas de su infancia que la llevaría a vivir prácticamente toda la vida enfrentada a una figura paterna dominante.<sup>2</sup> En esta obra conservada en el Museo Dia:Beacon se reproduce la escenografía de una bacanal, con los restos del dios devorado por las bacantes. Después de más de una década interesada por las cuevas de Lascaux reconocemos un espacio matricial, interior y envolvente (Bourgeois, 2008, pp. 19) caracterizado por la dramática luz encarnada que enfatiza los volúmenes de látex. En 1978, cuando la artista se había convertido en una de las referencias del arte feminista de Nueva York, Bourgeois organizó una serie de *performances* de las que conservamos la instalación *Confrontación* (Figura 4) en la que se vuelve a reproducir la escena de un sacrificio ritual. Las connotaciones del espacio fueron más siniestras que en la instalación anterior, en el centro de la escena encontramos una acumulación de vísceras apoyadas en una mesa alargada con aspecto de camilla. Esta segunda instalación de Bourgeois está compuesta por los elementos escenográficos

1 Sobre la distinción entre percepción visual óptica y háptica consultar *Historical Grammar of Visual Art*. La influencia de Alois Rielg en la formación del lenguaje del arte vanguardista fue inmediata, también se reconoce en la arquitectura moderna, podemos encontrarla en Mies van der Rohe, Adolf Loos o el mencionado Friedrich Kiesler.

2 El título de esta instalación es el que da nombre a la colección de escritos de la escultora publicados en Estados Unidos por la editorial MIT Press y en España por la editorial Síntesis.



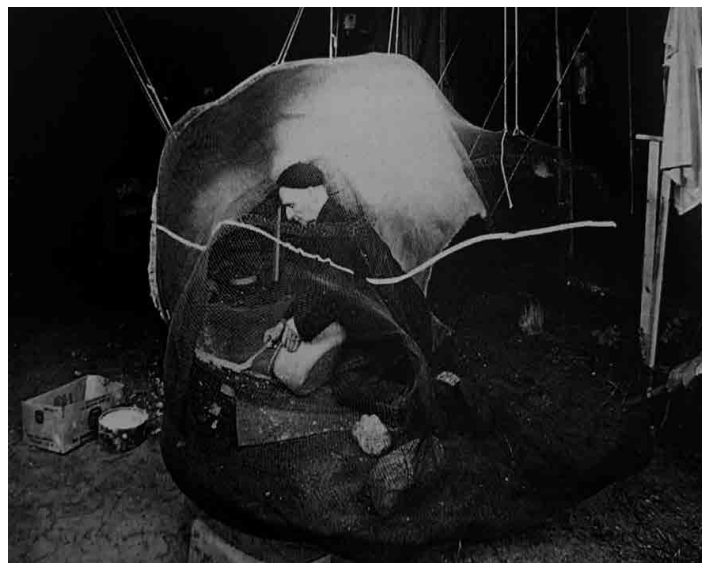


Figura 1. Louise Bourgeois: *Guarida*. 1962-63. © The State of Louise Bourgeois y Christopher Burke (fotógrafo).

Figura 2. Friedrich Kiesler: *El arquitecto trabajando en su Bucephalus*. 1963. © The State of Friedrich Kiesler.

requeridos para el desarrollo de una *performance* cuyo tema volvía a ser la liberación de la autoridad masculina. Ambas propuestas las realizó tras la desaparición tanto de su padre como de su marido, Robert Goldwater, reconociendo un cierto efecto *catártico* en ambas intervenciones (Bourgeois, 2008, pp. 83-85 ).

## LAS CELDAS: ESCENOGRAFÍAS PARA UNA SUPERVIVIENTE

A comienzos de la década de 1980 se produjeron dos acontecimientos que propiciarían que las instalaciones se terminaran convirtiendo en el medio de expresión más característico de Bourgeois (Crone & Graf-Schaesberg, 2008, pp. 111-174). Primero adquirió un local en un edificio industrial de Brooklyn que anteriormente había acogido un gran taller textil. Poco después en 1982 el Museo de Arte Moderno de Nueva York le dedicó una gran exposición comisariada por Deborah Wye (1982) a partir de la que se multiplicarían los encargos internacionales en un medio artístico que se encontraba en pleno proceso de expansión. Cuando Bourgeois se instaló en el taller de Brooklyn adoptó los elementos abandonados en el local como las puertas, los paneles metálicos, el mobiliario, la maquinaria, y los recortes de materiales, para convertirlos en los objetos con los que realizaría sus instalaciones, que se darían a conocer como *Guaridas*, *Células* y *Celdas*. Con estos títulos subrayaba que se trataba de espacios vitales de protección, encierro o meditación que mantenían las connotaciones biológicas y existenciales de sus obras más antiguas. Estas concepciones del espacio contrastaban con los locales de exhibición artística típicos de los años ochenta. Tras el triunfo del minimalismo, el arte conceptual y el pop art, las galerías habían sustituido los antiguos locales comerciales, apartamentos y *lofts* de décadas anteriores, por grandes espacios recién rehabilitados con limpias geometrías e iluminaciones neutras que aseguraban una percepción precisa dentro de esos *Cubos blancos* (O'Doherty, 2011). Nada podía contrastar más con esos espacios de estética *cool* que las puertas recicladas, los paneles y rejillas metálicas oxidadas, o los muebles y máquinas obsoletas que mostraban las huellas de su uso. Con estos elementos Bourgeois transformaba la asepsia casi clínica de las salas de exposición en espacios escenográficos haciendo que el polvo que se acumulaba entre los frascos de vidrio, o los rastros del desgaste en las herramientas y los muebles, manifestaran el paso del tiempo en aquellas *Guaridas*, *Celdas* y *Células* permitiendo intuir que efectivamente en aquellos lugares habitaba alguien, que permanecía encerrado, meditando o convaleciente. A esos elementos de atrezo se sumaban algunas esculturas realizadas por Bourgeois, y otros objetos que la escultora rescataría de almacenes de derribo y tiendas de segunda mano, como el material clínico que podemos ver en su *Celda I* de 1991 (Figura 5), o una silla eléctrica que encontraremos en *Pasaje Peligroso* de 1997 (Figura 6).



**Figura 3.** Louise Bourgeois: *Destrucción del padre / reconstrucción de padre*. 1974 © Louise Bourgeois State y Peter Moore (fot.).  
**Figura 4.** Louise Bourgeois: *Confrontación*. 1978 © Louise Bourgeois State y Peter Moore (fot.).

### Algunos antecedentes artísticos de las instalaciones de Bourgeois

Sobre el contenido evocado a través de sus instalaciones hay que señalar que desarrollaban por otros medios las mismas obsesiones creativas de sus obras de etapas anteriores. La artista se refiere a la mayor parte de sus pinturas, dibujos y esculturas como retratos y autorretratos (Bourgeois, 2008, pp. 40). Observando los objetos conservados en el interior de sus celdas intentamos imaginar los rasgos de un personaje que habitase aquellos espacios de supervivencia, encierro o refugio. Uno de los antecedentes de este tipo de poéticas en el arte norteamericano de postguerra lo podemos encontrar en la obra de Joseph Cornell cuyas cajitas son descritas por el autor como espacios de protección, titulándolos *hábitats*, *pajareras* o *aviarios* (Lehrman, Hartigan & Vine 2002, pp. 116-147). Estos ensamblajes generalmente estaban dedicados a algún personaje público como Lauren Bacall (Waldman, 2002, pp. 78-87) o a alguna amistad del artista como Berenice Abbott (Lea & Sharp, 2015, pp. 151-155) o Marcel Duchamp (D'Harnoncourt, 1999, pp. 15-60). Otros rasgos comunes de las poéticas de Cornell y Bourgeois son su interés compartido por las ciencias naturales y los juguetes, las referencias nostálgicas a la cultura europea, así como una visión desencantada de la vida moderna norteamericana. Pero entre las características espaciales de las cajas y ensamblajes de Cornell y las instalaciones de Bourgeois se producen diferencias sustanciales que no sólo comprenden el evidente cambio de escala. El espectador contempla las cajas de Joseph Cornell como si se tratase de un cuadro, con una dirección de la mirada frontal a la obra y con un punto de vista prácticamente estático, que tan sólo se altera para mirar con más atención algún detalle o rincón del ensamblaje. En *Étant Donnés*, la obra póstuma de su amigo Marcel Duchamp, descubierta tras su muerte en 1969, se produce una situación similar. A pesar del gran tamaño de la instalación y de su compleja estructura espacial (Duchamp, 2002), el espectador sólo puede mirar su interior desde un único punto de vista, el que le permiten los dos agujeros situados a la altura de los ojos que le mostrarán un cuerpo femenino desnudo. Se trata de la recreación de la estructura visual de un *peep show*, un espectáculo erótico de las barracas de las ferias, que mantiene alejado y detenido el punto de vista del espectador al otro lado de una puerta. En ninguna de las instalaciones de Bourgeois nos encontraremos este tipo de percepción con un punto de vista único y fijo.

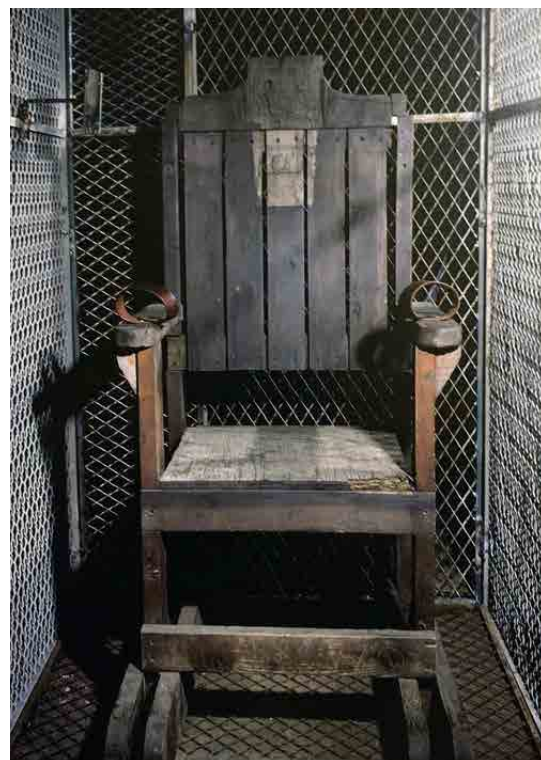


Figura 5. Louise Bourgeois: *Celda I (Detalle)*. 1991 © The State of Louise Bourgeois y Stefan Altenburger (fot.).

Figura 6. Louise Bourgeois: *Pasaje peligroso (Detalle)*. 1997 © The State of Louise Bourgeois y Peter Bellamy (fot.).

## PROPUESTAS CRÍTICAS FRENTE A LA TRADICIÓN ARTÍSTICA MODERNA

Las obras de Bourgeois además de representar escenas autobiográficas también buscaban alternativas a las estructuras espaciales más frecuentes en el arte moderno para explorar otros roles para los espectadores. Por ejemplo, la instalación *Guarida articulada* de 1986 (Figura 7) tiene una amplia estructura elíptica que se cierra por medio de paneles con bisagras a modo de biombo. Desde fuera, a través de las distintas rendijas, podemos observar colgadas algunas piezas de madera que pueden parecer crisálidas o lanzaderas de un telar. En el espacio central interior encontramos un pequeño taburete en el que se irán sentando los espectadores que antes se sentían protegidos detrás de los paneles, y ahora están expuestos a la mirada de los demás. Bourgeois con su *Guarida articulada* rompía los roles implícitos en *Étant Donnés* de Duchamp. Otras instalaciones como *No Exit* (Figura 8) de 1989 parecen una reacción frente a la autoridad de ciertos referentes monolíticos de la tradición moderna de la escultura. Se trata de una estructura protagonizada por un tramo de escalera de madera de diez escalones, a los lados aparecen dos enormes esferas de madera que componen una imagen fálica. Para la tradición moderna americana el principal referente de la escultura era Constantin Brancusi, conocido por sus ejercicios de depuración formal del cuerpo femenino que en ocasiones lo reducían a formas fálicas como sucede en *Princesa X* de 1915 (Teja Bach, Rowell & Temkin, 1995, pp. 140-141). También es célebre por su *Columna sin fin*, una columna-escalera que invita a la sublimación aérea, al *vuelo* mágico (Eliade, 2000, 158-183). Esta instalación de Bourgeois tiene en la parte posterior un biombo que oculta una pequeña estancia bajo la escalera dentro de la que se esconden unas formas germinales de bulbos vaciadas en escayola. El título de esta instalación que se puede traducir como *Sin salida*, parece indicar que Bourgeois considera agotada la vía de la sublimación de lo táctil y carnal en la escultura moderna iniciada por Brancusi. El crítico de arte Clement Greenberg<sup>3</sup> fue el máximo promotor de la pureza visual como garante del progreso del arte norteamericano, y acuñó términos como *flatness* para celebrar la *planitud* de la pintura, es decir la ausencia de cualquier ilusión de profundidad (2002). Fue Michael Fried, el principal sucesor de Greenberg, quien rechazó las primeras piezas minimalistas por el tiempo que se requería para contemplar la obra, considerando su percepción demasiado teatral (2004). La recurrente presencia de planchas metálicas en las instalaciones de Bourgeois que parecen acosar a los cuerpos que las habitan puede interpretarse cómo una referencia crítica contra los conceptos de *planitud* y *literalidad* del arte formalista defendido por Greenberg y Fried.

<sup>3</sup> Louise Bourgeois sentía un fuerte antipatía por Clement Greenberg, André Breton y Marcel Duchamp. Rechazaba la condición de *popes* que asumían cuando señalaban hacia donde debía avanzar el arte moderno. Por este motivo les dedicó una serie de esculturas llamadas *El ciego guiando a los ciegos*.





Figura 7. Louise Bourgeois: *Guarida articulada*. 1986. © The State of Louise Bourgeois y Peter Bellamy (fot.).

Figura 8. Louise Bourgeois: *No exit*. 1989. © The State of Louise Bourgeois y Peter Bellamy (fot.).

### Buscando alternativas al formalismo a través de la escenografía

Louise Bourgeois a través de sus instalaciones quiso buscar alternativas al asfixiante modelo de crítica de arte del formalismo. Las *Celdas* supusieron una percepción híbrida entre la escultura y la escenografía e introdujeron la necesidad de una cierta narrativa implícita en la aproximación a sus obras. Sus instalaciones requieren un tiempo aún más demorado que las propuestas minimalistas que rechazaba Michael Fried ya que el espectador debe caminar alrededor de ellas y explorarlas en las múltiples direcciones que nos permiten las rejillas metálicas, las rendijas entre los paneles, los agujeros de las cerraduras, las ventanas y puertas entreabiertas. La escultora posibilita que el espectador contemple las celdas a través de las lupas, los espejos cóncavos y las esferas reflectantes. Todos los objetos que se encuentran en las celdas, las camas, mesas, sillas, espejos, así como las colecciones de botes y juguetes, los ovillos de hilo, las esculturas y ensamblajes que encontramos en el interior de las *Celdas* funcionan como las pistas que nos permiten reconstruir la personalidad del habitante de aquellos espacios.<sup>4</sup> Pero al mirar interrogándonos sobre lo que vemos, imaginamos que somos nosotros los habitantes de aquellos lugares, constantemente cuestionados por la mirada de los otros. Para desarrollar sus *Celdas* Bourgeois recurrió a la escenografía del teatro existencialista. La escultora explica que una de las fuentes de inspiración para su *Guarida articulada* de 1986 se encontraba en la escenografía de la obra dramática de Jean Paul Sartre de 1944 titulada en francés *Huis Clos*<sup>5</sup>. En los países anglosajones esta obra se conoció como *No exit*, siendo este el título de la instalación de Bourgeois de 1989 descrita anteriormente (Figura 8). En esta obra de teatro uno de los elementos esenciales es la mirada de los otros condenados juzgando y construyendo la identidad de los personajes, generando un ambiente tan irrespirable que inspiró la conocida expresión “el infierno son los otros”. Aunque Bourgeois asocia explícitamente su *Guarida articulada* con la escenografía de esta obra de Jean-Paul Sartre se considera más afín a la figura de Albert Camus y le gusta transformar esta sentencia por “el infierno es la ausencia de los otros” (Bourgeois, 2008, pp. 79). Por este motivo en muchas de las *Celdas* encontramos esculturas que muestran manos y brazos abrazándose o piernas entrecruzadas.

4 En cierto sentido los objetos de las *Celdas* funcionan como los que Joseph Cornell introducía en sus cajas y vitrinas.

5 El título fue traducido al castellano como *A puerta cerrada*, y se estrenó en 1947 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

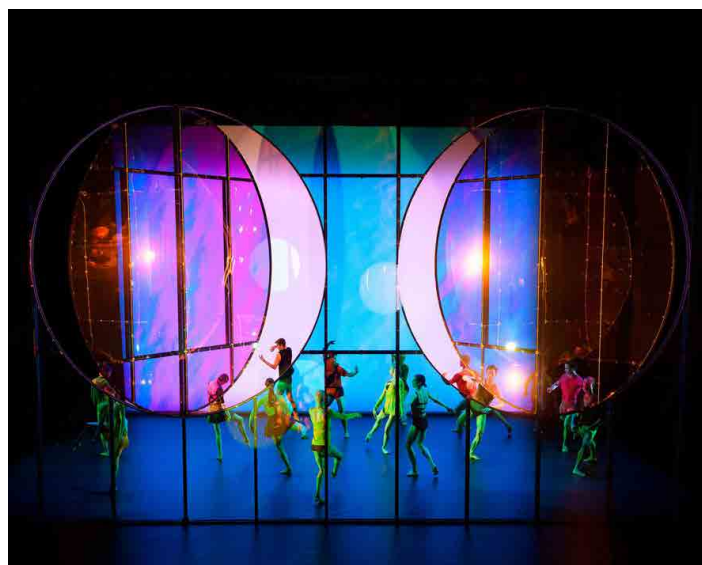


Figura 9. Louise Bourgeois: *Celda Dentro/Fuera*. 1995. © The State of Louise Bourgeois y Peter Bellamy (fot.).

Figura 10. Olafur Eliasson: *The Tree of Codes*. 2015. © Olafur Eliasson Studio y Joel Chester Fildes (fot.).

### A MODO DE CONCLUSIÓN: Las Celdas como referencia de la escenografía actual

La figura de Louise Bourgeois ha tenido un papel destacado en el ámbito artístico desde 2000. Cuando se preparaba la inauguración de la galería de arte contemporáneo más relevante del siglo XXI, la Tate:Modern de Londres, Bourgeois fue la artista elegida para instalar sus obras en la gigantesca *Sala de las Turbinas* (Bourgeois & Wagner, 2000). La difusión de la obra de Bourgeois ha sido masiva en las dos últimas décadas, tanto hasta 2010 cuando la artista todavía estaba viva y completaba sus últimas *Celdas*, como a partir de su muerte, cuando se han sucedido publicaciones dedicadas a su obra (Storr, 2016) y diversas exposiciones. A lo largo de los últimos veinte años se han planteado aproximaciones monográficas referidas a aspectos parciales de sus trabajos por ejemplo a sus obras textiles (Celant, 2010), o a su obra gráfica (Wye, 2017). Pero sin duda sus exposiciones más deseadas por los museos y celebradas por el público son las dedicadas a sus *Celdas*, como por ejemplo la organizada por Julienne Lorz para la Haus der Kunst de Múnich que pudimos disfrutar en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2016 (Lorz, 2016). En este contexto de difusión popular de sus instalaciones podemos reconocer la incorporación de algunos recursos de sus *Celdas* a las artes escénicas. Este es el caso de los diseños desarrollados por el estudio de Olafur Eliasson para el espectáculo de danza dirigido por el coreógrafo Wayne Mc Gregor que contó con la música electrónica de Jamie XX y fue concebido a partir del libro de Jonathan Safran Foer titulado *The Tree of Codes* de 2015. Como podemos comprobar el diseño de la escenografía principal de esta obra (Figura 10), cuyo título podemos traducir cómo *El árbol de los códigos*, estaba basado en una estructura con la apariencia de un invernadero o una jaula. En esta escenografía podemos distinguir unas retículas rectangulares que permanecían fijas y unas estructuras circulares que giraban durante la representación. Los espectadores observaban el espectáculo a través de unos barrotes que conformaban estructuras que nos recuerdan a las *Celdas* de Bourgeois especialmente la *Celda Dentro/Fuera* de 1995 (Figura 9). En esta instalación tenían especial protagonismo los elementos de vidrio que aparecían como paneles de cristal envejecido, prácticamente opacos, también como relucientes espejos circulares que se giraban para dirigir la mirada del espectador, o en forma de esferas de vidrio con tratamiento reflectante. El proyecto escenográfico de Olafur Eliasson también contaba con paneles de materiales plásticos que dependiendo de cómo fueran iluminados se convertían en prácticamente transparentes, se volvían opacos o reflectantes incorporando estos recursos escénicos a estructuras deudoras de numerosas *instalaciones* de Bourgeois como por ejemplo *Celda. Más te vale madurar* de 1993, *Celda. Choisy II* de 1995, o *Celda XV* de 2000.



## **Agradecimientos**

Vicente Alemany Sánchez-Moscoso es miembro del proyecto de investigación Madrid: Sociedad y Patrimonio. Pasado y Turismo Cultural (H2019/HUM-5898) que cuenta con financiación de la Comunidad Autónoma de Madrid. También forma parte del grupo de investigación consolidado en Cultura Visual y Prácticas Artísticas Contemporáneas: Lenguajes, Tecnologías y Medios (CUVPAC) de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Es profesor del Grado en Bellas Artes y del Máster en Prácticas Artísticas Contemporáneas de la URJC y en el Master en Cultura Contemporánea del Instituto Universitario Ortega y Gasset de Madrid.

## Referencias

- Bourgeois, L. (2008). *Destrucción del padre / reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.
- Bourgeois, L.; Wagner, M. (2000). *Louise Bourgeois*. Londres: Tate Publishing.
- Celant, G. (2010). *Louise Bourgeois. The Fabric Works*. Milán: Skira.
- Colomina, B. (1999). "La arquitectura del trauma". En Tilkin, D., Gorovoy, G. (1999). *Louise Bourgeois: Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS, pp. 28-51.
- Colomina, B. (2006): "La psique del edificio. La Space House de Friedrich Kiesler". En Colomina, B. *Doble Exposición. La arquitectura a través de arte*. Madrid: Akal, pp. 71-87.
- Crone, R.; Graf Schaesberg, P. (2008). *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Munich: Prestel.
- D'Harnoncourt, A. (1998). "Joseph Cornell: Duchamp Dossier". En Harnoncourt, A.; Hopps W.; Temkin A.; Bonk, E.; Hartigan, L. R.; Quaintance D.; Davidson, S. *Joseph Cornell / Marcel Duchamp... in resonance*. Ostfildern-Ruit: Cantz, pp. 15-60.
- Duchamp, M. (2002). *Étant Donnés: Manual of Instructions*. Nueva York: DAP.
- Eliasson, O. (2021). *The Tree of Codes*. [en línea]. [Consultado el 31 de agosto de 2021]. Recuperado de <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109255/tree-of-codes>
- Eliade, M. (2000). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- Fried, M. (2004). *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Lea, S.; Sharp, J. (2015). *Joseph Cornell: Wanderlust*. Londres: Royal Academy of Arts.
- Lesák, B. (2016): "Everything Begins with Theater: Kiesler Theatrical Creative Process". En Thun-Hohenstein, C.; Boggner, D.; Lind, M.; Vischer, B. *Friedrich Kiesler Life Visions: Architecture-Art-Desing*. Viena: MAK, pp. 117-135.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Papapetros, S. (2016). "Magic Architecture: Caves, Animals and Tools in the Atomic Era". En Thun-Hohenstein, C.; Boggner, D.; Lind, M.; Vischer, B. *Friedrich Kiesler Life Visions: Architecture-Art-Desing*. Viena Mak, pp. 58-71.
- Storr, R. (2016). *Intimate Geometries: The Art and Life of Louise Bourgeois*. Nueva York: Monacelli Press.
- Teja Bach, F.; Rowell, M.; Temkin, A. (1995). *Constantin Brancusi. 1876-1957*. Philadelphia Museum of Art.
- Tilkin, D.; Gorovoy, G. (1999) *Louise Bourgeois; Memoria y Arquitectura*. Madrid: MNCARS.
- Waldman, D. (2002). *Joseph Cornell. Master of Dreams*. Nueva York: Abrams.
- Wye, D. (1984). *Louise Bourgeois*. Nueva York: MOMA.
- Wye, D. (2017). *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait: Prints, Books, and the Creative Process*. Nueva York: MOMA.

# Ephemeral construction in countercultural Spain:

## José Miguel de Prada Poole and the first research on avant-garde radical architecture. First years 1965-1975, pneumatic architecture

### Keywords

Prada Poole, Pneumatic architecture, Counterculture, Avant-garde, Inflatables

### Abstract

José Miguel de Prada Poole was a very unique architect. He has always been associated with inflatable construction, with well-known works such as the Instant City of Ibiza or the Hielotrón. But he barely reflects the origins of this radical approach in his work.

Prada Poole began to build with air and with new materials during the sixties. This article focuses on the study of three of his early inflatable works that establish the starting point for his theorizing and his personal research in that discipline.

# Construcciones efímeras en la España contracultural:

## José Miguel de Prada Poole y las primeras investigaciones en arquitectura de vanguardia radical. Primeros años 1965-1975. Arquitecturas neumáticas

**Nuria Prieto González**

Universidade da Coruña; Universidad Internacional de Cataluña

### Palabras clave

Prada Poole, Arquitectura neumática, Contracultura, Vanguardia, Inflables

### Resumen

José Miguel de Prada Poole fue un arquitecto muy singular. Siempre se le ha asociado con la construcción inflable, con obras muy conocidas como la Ciudad Instantánea de Ibiza o el Hielotrón. Pero apenas se refleja los orígenes de este planteamiento tan radical en su obra.

Prada Poole comenzó a construir con aire y con nuevos materiales en la década de los sesenta. Este artículo se centra en el estudio de tres de sus primeras obras inflables que establecen el punto de partida de su teorización y su investigación personal en esa disciplina.

## Pompas de Jabón y Jugadas de Ajedrez. Investigación y radicalidad constructiva

*Si observamos atentamente una partida de ajedrez advertiremos que a lo largo de su desarrollo se produce un curioso e interesante proceso. Al iniciarse el juego, la primera decisión, el primer movimiento de una pieza, es el menos condicionado de todos, ya que sólo depende de la estrategia de ataque establecida, estrategia que incluso es posible cambiar al ver los comienzos y la orientación general del juego. Pero, poco a poco, el número posible de jugadas distintas con una cierta eficacia se va reduciendo, ya que el resultado acumulado de sucesivas decisiones va limitando cada vez más las posibilidades de actuación, abocando finalmente en la constricción absoluta para uno de los dos jugadores (jaque mate), o en una jugada única repetida sin solución de continuidad (tablas), en la que las posibilidades de actuación son mínimas (Prada Poole, 1970, 1).*

Así comienza el texto ‘Pompas de Jabón’ de Prada Poole. Bajo el epígrafe ‘la decisión’ el autor describe con esta metáfora la complejidad de la intervención arquitectónica en el tejido urbano. Y es que la obra de Prada Poole se enfoca desde la perspectiva de la ciudad, planteando en la mayor parte de los proyectos visiones generales destinadas a realizar una obra global.

Al mismo tiempo el trabajo de Prada Poole se apoya en la investigación, cada proyecto se estructura a partir de un análisis detallado de los elementos que intervienen en él. Estos estudios están documentados de forma que puedan ser utilizados en un proyecto posteriormente. Y muchas de estas investigaciones son, de hecho, aplicadas, convirtiéndose en una forma inusual de vanguardia arquitectónica.

La perspectiva del proyecto y la investigación tienen raíces comunes que pueden sintetizarse en varios conceptos siguiendo un análisis pormenorizado de su obra. La ligereza, la eficiencia energética, la sostenibilidad, el hábitat humano, la vivienda, la biología, la geometría analítica, la prefabricación, la construcción y la interdisciplinariedad, son los conceptos básicos en la obra de Prada Poole.

Los conceptos con los que Prada Poole trabaja están presentes en cada uno de sus proyectos. Arquitecturas construidas o no situadas en la vanguardia, que buscan convivir con el lugar en el que se integran sin dejar marca, en lugar de causar un daño en el paisaje. Nuevos materiales, sostenibilidad y la eficiencia del recurso que encontramos, o que la naturaleza nos proporciona y que únicamente tenemos que ocupar o adaptar.

Se estudian a continuación tres proyectos, que guardan una estrecha relación experimental entre sí, además de una sucesión en una investigación mayor: “Smart Structure”, “La Casa de Jonás” y “Prototipo de Morfología variable”.

### Smart Structure. Estructura de respuesta variable, 1968

*Equivalía esta solución a que en una estructura clásica de hormigón postensado nosotros pudiésemos controlar en cada momento la tensión de cada uno de los cables y variar su intensidad adecuándola al estado de cargas (Prada Poole, 1968, 2) (Fig. 1).*

La primera de las estructuras desarrolladas por Prada Poole es una construcción hinchable que se enmarca en la línea de las estructuras móviles, que se comienzan a investigar en la década de los sesenta.<sup>1</sup>

En el Whole Earth Catalog se referencian tres publicaciones que han podido influir de manera directa en este proyecto. Éstas son el *Dome Cookbook*, *Tensile Structures* y la publicación *Cybernetics*.<sup>2</sup> *Dome Cookbook* es un libro publicado por el estudio Lama Foundation en el que se explica la construcción de las “Baer Domes”; la publicación *Cybernetics* de Norbert Wiener plantea que los ordenadores han de ser la continuidad del propio cuerpo humano, y entiende estas máquinas casi como seres orgánicos. *Tensile Structures*, es una publicación de Frei Otto, en la que se explican tipológicamente todos los

1 “No hay probablemente ningún dominio del pensamiento o de la actividad material del hombre, del cual se pueda decir que la cibernética no tendrá, tarde o temprano, un papel por jugar.” (Boulanger, 1968)

2 *Dome Cookbook*, *Tensile Structures* y *Cybernetics*, son tres publicaciones incluidas en el Whole Earth Catalog, en forma de referencia bibliográfica. Éstas aparecen exclusivamente como referencia, sin profundizar. Las publicaciones tratan la forma del hábitat humano, siendo la primera un compendio de construcciones inflables, la segunda de estructuras tensadas de baja tecnología y la última un ensayo sobre los primeros ensayos cibernéticos con válvulas de vacío y con problemas lógicos





**Figura 1.** PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid.

**Figura 2, 3 y 4.** PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1968. *Smart Structure*.



Figura 5. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1968. *Smart Structure*

Figura 6. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1968. *Smart Structure*, detalle

tipos de arquitectura textil ensayados por él en el IL.<sup>3</sup> A través de la fusión de estas publicaciones puede generarse una forma arquitectónica casi orgánica capaz de comportarse como un ordenador analógico. Por otra parte, se publica de manera internacional la propuesta “Dynamat”.<sup>4</sup> un proyecto presentado en 1971 en la *DEUBAU*<sup>5</sup> de Essen (Herzog 1977, 56). Casi contemporáneo a la estructura de respuesta variable y significativamente similar.

El prototipo de “estructura de respuesta variable” (más tarde englobada dentro de las “estructuras de morfología variable”) (Fig. 2), es una construcción que se ensaya dos veces, y finalmente se presenta en la exposición Expoplástica de 1968. Prada Poole las denomina estructuras inteligentes, o “hinchables de tercera generación” nombre con el que presenta este modelo, junto con Ricardo Aroca en el Simposio Internacional de estructuras Neumáticas de Delft en 1972. La idea de esta construcción es la de crear una estructura neumática, inteligente, capaz de aprender una serie de acciones a base de ensayos y comportarse como un organismo vivo capaz de moverse. La estructura constituye en sí un gran ordenador de flujo, que mediante el sistema de puertas lógicas aprende cada una de las órdenes que se le pretende programar (Fig. 3, 4 y 5).

Se realizan tres prototipos. El primero y el segundo dentro de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid con la colaboración de los estudiantes José Dehesa, J.L De Maris, J.L Taltabull, Pepe Villaseñor y José Díaz Pardo. El tercero se desarrolla en la exposición Expoplástica 69. Los dos primeros, son realmente ensayos en los que se experimenta y estudia el comportamiento de este planteamiento estructural.

El proyecto está formado por una cúpula discretizada en hexágonos, donde este mallado se hace tomando como elemento de partida la superficie y no un sistema de barras (Fig. 6). El volumen construido es  $\frac{3}{4}$  de esfera, y su discretización presenta varios tipos de hexágono y un único pentágono. Dichos elementos superficiales son cojines realizados con polietileno de baja densidad de 200 galgas de espesor y una resistencia a tracción de 250 gr/cm. Los elementos superficiales son cuatro: un

3 Institut für Flachgenwerke, fundado por Frei Otto en 1960. Este instituto desarrolla estudios pormenorizados sobre estructuras ligeras desde arquitecturas inflables, a estructuras tensadas, pasando por morfologías orgánicas, nuevos materiales y estudios de arquitecturas vernáculas.

4 Proyecto de Simon Conolly y Mark Fischer, ver Capítulo 2 (2.4.3 ‘Arquitectura Hinchable’). Fischer había sido alumno de Peter Cook (grupo Archigram). En 1969 Collony y Fischer habían fundado la empresa Air Structures Design, y veían el futuro de estas estructuras como construcciones efímeras basadas en las experiencias de eventos como el festival de Woodstock o el de la Isle of Wight. El proyecto sería publicado en *Architectural Design* en 1972

5 DEUBAU (Deutschen Bauausstellung), congreso internacional de construcción celebrado anualmente en Alemania.



Figura 7. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1968. *Smart Structure*, detalle

Figura 8. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. *Jonás*.

pentágono regular, un hexágono regular y dos tipos de hexágonos (irregulares) los B y los C. Las piezas son estancas cerradas mediante el plegado de sus bordes. Posteriormente se las dota de una válvula que permite inflarlas (Fig. 7).

*La estructura realizada con el mismo material de los modelos demostró un aceptable comportamiento a pesar de la escasa resistencia del material, de la baja presión (150mm cda) y de la gran cantidad de pérdidas (unos 100 puntos de fuga) debidas a la fragilidad y poco espesor del polietileno, resistiendo ráfagas de 60-70 km/h (Prada Poole, 1970, 2).*

El planteamiento completo de la estructura deriva de la unión de dichas piezas superficiales y de su trabajo solidario. Inicialmente la incertidumbre de su funcionamiento es elevada puesto que al tratarse de elementos superficiales inflados puede provocar deformaciones. Las piezas se unen mediante cremalleras que rigidizan los bordes, y en algunos casos están preestirados debido a la tensión de su posición espacial.

La incertidumbre con respecto a su comportamiento se resuelve mediante la dotación de un sistema de control tensional de la estructura. Esto se realiza mediante un mecanismo analógico capaz de ‘aprender’ una serie de órdenes para mantener una presión interna constante y equilibrada a partir de todas las células. El siguiente paso del planteamiento estructural de esta pieza es la conversión de dicha estructura en un sistema analógico autorregulado. La falta de medios y lo dilatado de este tipo de proyecto de investigación, hizo que no fuera posible desarrollarlo en forma de prototipo. Sin embargo, éste es el antecedente de otra de las propuestas más conocidas de Prada Poole, ‘La casa de Jonás’.

### La casa de Jonás, 1970

La estructura “Jonás”,<sup>6</sup> es un planteamiento de vivienda móvil desarrollado por Prada Poole, aunque sin llegar a construirse más que una sección de ella a modo de prototipo (Fig. 8).

La estructura “Jonás”, en términos geométricos es análoga a los trabajos desarrollados por Winfried Wurm entorno al año 1968. El proyecto de Wurm,<sup>7</sup> se plantea la traslación de la geometría de las

6 Si bien el proyecto se denomina “La casa de Jonás” Prada Poole se refiere a ella informalmente como “Jonás”, atribuyéndole en algunos casos un comportamiento antrópico o animal. Es decir, se refiere a la estructura como un ser vivo, en el que Jonás trasciende su casa, y es su casa la que tiene vida propia con el mismo nombre.

7 Proyecto muy similar a “La Casa de Jonás” que se incluye en la publicación *The Inflatable Moment. Pneumatics and protest in '68*, que recoge la mayor parte de las estructuras hinchables y radicales entre 1965 y 1975. El proyecto, dos años anterior, a “La casa de Jonás” puede entenderse como referente directo o prototipo que se reproduce para estudiar sus límites.





Figura 9. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. *Jonás*.

Figura 10. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. *Jonás*.

estructuras plegables a la arquitectura hinchable. En esencia se utiliza la plegadura para solventar la rigidización de las secciones o cojines que componen la estructura, problema que presentaba el proyecto anterior, “estructura de morfología variable”.

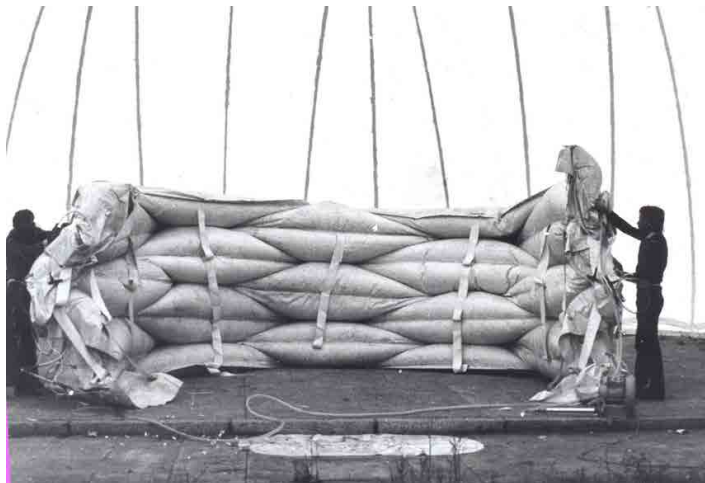
Conceptualmente este proyecto puede relacionarse con el “Cushicle”<sup>8</sup> planteado por el grupo *Archigram*. El proyecto de Michael Webb diseñado en 1966 aunque no llegase a construirse, pretende ser una cápsula autónoma que se guarda plegada. La estructura se despliega y se hincha creando una vivienda fácilmente transportable. A su vez, el “Cushicle” tiene como referente las propuestas de Cedric Price. (Fig.09).

Esta estructura es una evolución directa de los prototipos realizados para la Expoplástica. Por una parte, se mejora la definición estructural a través del uso de plegaduras y por otra se explota la idea de convertirla en un verdadero ordenador analógico<sup>9</sup> capaz de convertirse en una construcción inteligente (Fig. 10). De esta forma el usuario de la vivienda es capaz de convivir en simbiosis con la misma, ésta responde estrictamente a las necesidades instantáneas del usuario. Prada Poole plantea incluso que estas viviendas unipersonales puedan comportarse en forma de comunidad, es decir, que mediante un sistema de comunicación entre ellas, aquellas que comparten mismos destinos o mismos comportamientos puedan unirse y producir interrelaciones entre sus usuarios. Esta manera de entender el comportamiento de “Jonás”, tiene que ver con la forma en la que Prada Poole piensa la vivienda y la organización del ser humano, un ser independiente que necesita interrelacionarse con sus iguales.

La estructura de “la casa de Jonás”, como evolución directa del prototipo de la Expoplástica, se compone de elementos superficiales, pero que esta vez se discretizan no únicamente para responder geoméricamente a la superficie curva sino también para permitir su plegadura. La plegadura, permite que la estructura pueda crecer o disminuir en función a las necesidades del usuario. Por otra parte, permite que, al inflarse, cada uno de los elementos se comporte como un elemento superficial independiente rigidizado a partir de su discretización geométrica. Este planteamiento estructural se deduce de la propia esencia de una estructura plegable. Ésta se sustenta por su forma, el material

8 Si bien, Archigram sigue investigaciones conceptual y formalmente similares a Prada Poole, éste no sigue sus producciones, sino que es más cercano al estudio norteamericano Ant-Farm. Esta cercanía es más teórica que constructiva. Esta relación se demostró en la exposición realizada en el Centro andaluz de Arte Contemporáneo en 2008.

9 Los ordenadores analógicos, eran dispositivos que funcionaban mediante válvulas de vacío mediante un sistema de puertas lógicas. Este tipo de ordenadores son descritos por Norbert Wiener en *Cybernetics*.



**Figura 11.** PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. *Jonás*

**Figura 12.** PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1973. Estructuras de morfología variable, estudios preliminares.

adquiere rigidez a través de la plegadura. En este caso se ve reforzada mediante la combinación con el hinchable. Se construye un prototipo de este proyecto, tan sólo un estudio estructural de una sección, para comprobar su comportamiento. (Fig. 11).

Sin embargo, el planteamiento de la estructura va más allá. La idea es que cada elemento superficial, al igual que el prototipo de la Expoplástica, se conecte mediante un tubo, de esta forma cada elemento se regula, y es solidario con los demás que componen la estructura. Esa forma de autorregularse es la que la propia construcción debe aprender para entender las necesidades del usuario e interactuar con él. Realmente este sistema no llega a experimentarse, aunque sí que es estudiado por Prada Poole desde el punto de vista teórico.

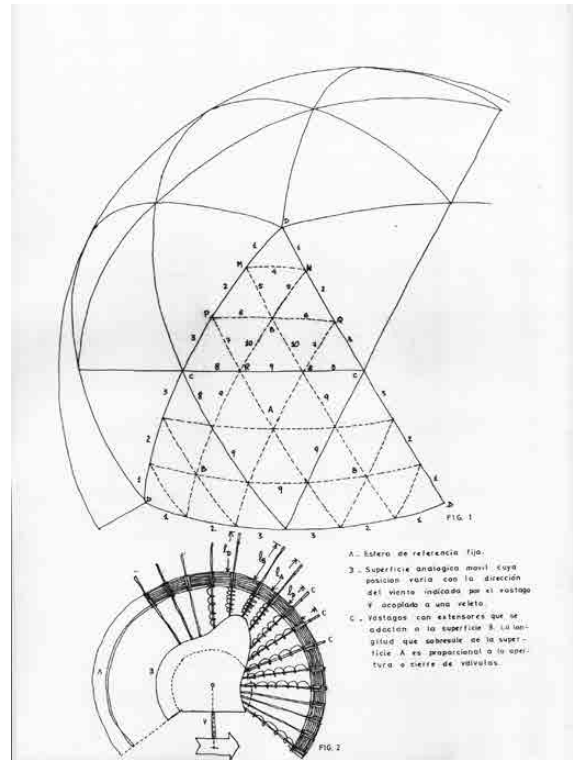
### **Prototipo de estructuras de morfología variable, 1971**

*Actualmente solemos considerar el mundo de las estructuras desde el punto de vista de ellas mismas, es decir, de las reacciones y tenemos en cuenta las acciones únicamente como valores a aplicar a las estructuras para hallar sus tensiones internas. Pero si llamamos SUPRAESTRUCTURA al sistema formado por la estructura propiamente dicha y las acciones y condiciones que inciden sobre ella y aceptamos que el objetivo fundamental de toda la teoría general de la estructura es transformar este sistema en un sistema homeostático en el que la finalidad de la homeostasis es conseguir el equilibrio general de la SUPRAESTRUCTURA veremos, al considerar el conjunto, la incongruencia que resulta entre la dinamicidad y la variedad de las acciones y la casi absoluta estaticidad actual del mecanismo respuesta restablecedor del equilibrio que reacciona casi siempre con un proceso único, poniendo en juego unos potenciales de energía no siempre los más económicos en términos absolutos, no del mecanismo sino del SISTEMA GLOBAL (Prada Poole, 1971, 2).*

Este estudio realizado por Prada Poole en 1971 es el resumen de dos planteamientos que había analizado en profundidad: “Smart Structure” y “La casa de Jonás”. Aquí realiza una conclusión planteando los principios de esta nueva estructura (Fig. 12 y 13).

Este tipo de estudio puede relacionarse, por sus características, con los planteamientos estructurales estudiados en el IL por Otto, así como los análisis de prototipos estructurales desarrollados por Fuller en su estudio y en el *Black Mountain College*. Una vez definido el tipo estructural, se plantea este nuevo prototipo como una estructura activa. Al comenzar el análisis de los elementos, las características de este diseño





**Figura 13.** PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1973. Estructuras de morfología variable, estudios preliminares  
**Figura 14.** PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. Estudios para *Jonás*.

comienzan a asemejarse a estructuras orgánicas similares a las estudiadas por Robert Le Ricolais.<sup>10</sup>

Al igual que la “Smart Structure” y “La casa de Jonás”, puede verse en ellos un referente en la arquitectura metabolista de los sesenta, y en proyectos como el “Cushicle” de Michael Webb para *Archigram* o los proyectos del *Groupe Utopie*. Dicho referente es únicamente formal, puesto que todas ellas son propuestas que no llegan a resolverse técnica o constructivamente (Fig. 14 y 15).

Por otra parte se puede plantear un paralelismo con otros prototipos como la propuesta “Dynamat” de Collony y Fischer en 1971 o Wurm en 1968 (Herzog, 1977, 54).

La convivencia de ambos estudios (ambos se concluyen en el mismo año), son la manifestación de los trabajos en la misma línea de investigación que se estaban realizando en el ámbito arquitectónico europeo. Siguiendo la “Smart Structure” planteada para la Expoplástica, construye un prototipo con la colaboración de nuevo de Ricardo Aroca<sup>11</sup>:

La forma estructural elegida es sencilla, puesto que lo que se busca es la puesta en práctica de la capacidad de forma de ésta a través de las ecuaciones de movimiento. La forma de la estructura se deriva de las estructuras plegadas, constituyendo una estructura hinchable de una sola capa. El valor importante de esta estructura es que no es tradicional, sino que puede formar una bóveda o una superficie tórica, conformando no una estructura sino un ‘sistema estructural’. Dicho sistema estructural plantea unas capacidades morfológicas intrínsecas y unos estados generales del sistema, que están estrechamente relacionados con los estados particulares del mismo y sus ecuaciones de movimiento.

Al tratarse de un sistema, en el que cada uno de los elementos tiene una capacidad de movimiento independiente y relativamente amplia, se ha de establecer un sistema de control que intenta definir cada movimiento orden a orden. Dicho sistema resulta enormemente laborioso y está sometido a un protocolo de funcionamiento, que además es específico para cada una de las morfologías planteadas: esfera, toro, cilindro, plano, etc.

<sup>10</sup> Las estructuras a las que se hace referencia aquí, son los estudios basados en formas orgánicas como huesos, radiolarios o moluscos que Robert Le Ricolais desarrolla a lo largo de su carrera y aplica en sus diseños estructurales. Éstos se pueden consultar en manera pormenorizada en la siguiente publicación: LE RICOLAIS, Robert. 1997. “Visiones y Paradojas”. Madrid: COAM Publicaciones

<sup>11</sup> Con la colaboración de los estudiantes José Dehesa, J.L. de María, J. L. Taltabull, José Villaseñor y José Díaz Pardo

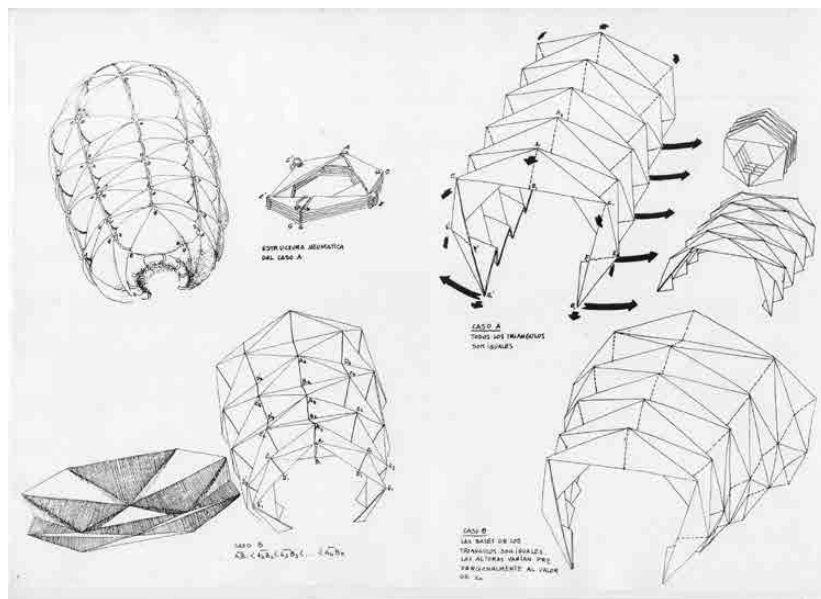
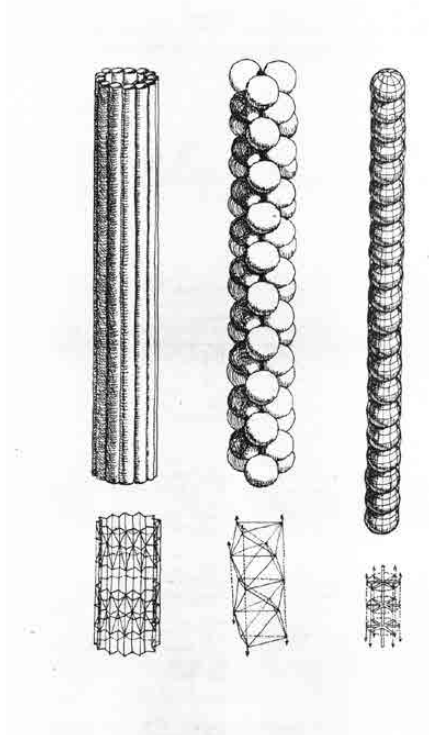


Figura 15. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. Estudios para *Jonás*.

Figura 16. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. Estudios para *Jonás*.

La sucesión de acciones a seguir es la siguiente: Comprobar si la forma elegida está entre las posibles; En caso afirmativo detectar la forma que posee en ese instante; Elegir las secuencias de órdenes para pasar de un estado a otro; Ponerlas en ejecución; Detectar el estado final y comprobar que este estado final corresponde a la forma elegida; Mantenimiento y corrección de las pérdidas.

Para dicha sucesión de acciones se plantea que el sistema estructural incorpore como instalación complementaria una unidad de diálogo con el exterior, una unidad lógica, un órgano de memoria, sensores de captación de forma y una unidad de traducción de las decisiones lógicas de órdenes neumáticas o mecánicas.

Dicho planteamiento lleva a la creación de un ordenador fluido u ordenador de flujo. Para calibrar dicho ordenador y 'enseñarle' a moverse se plantean una serie de movimientos o de situaciones controlables teóricamente. De esta forma se define el sistema estructural como un ordenador de flujo, un *ordenador analógico* en que el sensor respuesta-movimiento se produce mediante variaciones de presión. Para ello se construye un prototipo con las siguientes características:

*El modelo se construyó a escala natural con lona plastificada de hilo de poliéster y en él se sustituyeron los fuelles de vacío que ligaban los vértices, haciendo que estos se pudieran acercar unos a otros, por tiras del mismo material cuya longitud se variaba manualmente. En todo caso lo que interesaba era verificar determinados aspectos del planteamiento teórico, por ello y dadas las dificultades de consecución de válvulas, reguladores, etc., más que operar con ella se simuló su comportamiento y dimos por terminada la experiencia en espera de condiciones más favorables (Prada Poole, 1971, 3).*

Como último ensayo de este ciclo se plantea que la estructura pueda comportarse libremente planteándosele únicamente la premisa de que ha de mantenerse en las mismas condiciones de presión y forma de partida. De esta forma la estructura es capaz de elaborar su modo de respuesta. Se trata de un caso diferente al anterior ya que la estructura es capaz de 'aprender' mediante el sistema de ensayo-error.

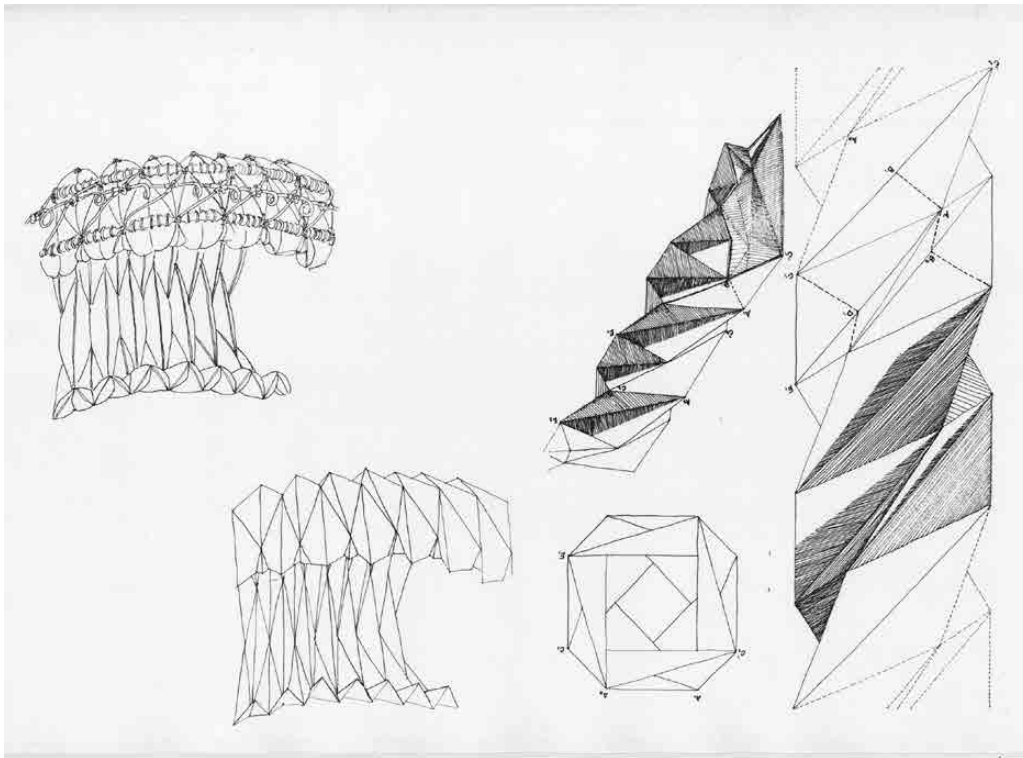


Figura 17. PRADA POOLE, José Miguel. Archivo Prada Poole, Madrid, 1971. Estudios para *Jonás*.

## Conclusiones

Esta línea de investigación desarrollada por José Miguel de Prada Poole es un ejemplo de vanguardia arquitectónica en la España pre-democrática. Una muestra de arquitectura contracultural, de otra forma de hacer arquitectura “against the mainstream” que introduce la investigación y la innovación constructiva radical. Estos tres proyectos descritos, son las primeras arquitecturas neumáticas desarrolladas en España, y se apoyan directamente en referentes, estudios e investigaciones innovadores.

Prada Poole aporta una nueva línea de investigación, una nueva arquitectura experimental. Algo que no finaliza con la construcción del proyecto, si no que la desarrolla más aportando riqueza a la investigación.

Construir con aire abre un nuevo planteamiento con respecto al material. Una visión no tradicional en la arquitectura española, y un material nuevo como el plástico. La experimentación le lleva a diseñar estructuras cibernéticas, arquitecturas efímeras, arquitecturas construidas con aire que se enmarcan en esa construcción radical única en ese momento en España.

La visión tecnológica-utópica de Prada Poole, desarrollada en el proyecto *Jonás*, es una característica innovadora para la arquitectura española en aquel momento. La forma en la que él la plantea es a través de la cibernética, una arquitectura inteligente, adaptada a la tecnología del momento en el que se encuentre. Una aspiración constante para la arquitectura que en nuestra década comienza a materializarse de forma tangible, pero que entonces era objeto de investigación en simbiosis con disciplinas transversales como la informática o las telecomunicaciones.

Prada Poole provoca con estos estudios iniciales, una ruptura contracultural en términos arquitectónicos, proponiendo otras vías de hacer arquitectura vanguardista. Y es que antes de construir su, más conocida, Ciudad Instantánea de Ibiza, ya existía arquitectura contracultural de vanguardia, radical y utópica en la España de los sesenta.

## Agradecimientos

A José Miguel de Prada Poole, recientemente fallecido por permitirme el acceso a su archivo.

Las figuras pertenecen al Archivo de José Miguel de Prada Poole, escaneado por la autora.

## Referencias

- Prada Poole, J. M. de (1970). *Pompas de Jabón*. Disertación escrita: ETSAM. No publicado.
- Prada Poole, J. M. de (1968). *Memoria Smart Structure*. Disertación escrita: ETSAM. No publicado.
- Prada Poole, J. M. de (1971). *Memoria Expoplástica*. Disertación escrita: ETSAM. No publicado.
- Herzog, T. (1977). *Construcciones Neumáticas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Spiller, N. (2006). *Visionary Architecture*. Londres: Architectural Design.
- Stevens, G. (1973). *'Pneua' Architectural Design*. Londres: Architectural Design (XLIII), Enero.
- Scott, F. (2008). *Living Archive 7: ANTFARM*. Barcelona: Actar.
- Scott, F. (2010). *Architecture or Techno-Utopia. Politics After Modernism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Le Ricolais, R. (1973). *A few words about research*. Filadelfia: University of Pennsylvania.
- Le Ricolais, R. (1997). *Visiones y Paradojas*. Madrid: COAM Publicaciones.
- López Ulloa, F.; Prada Poole, J. M. de (2010). *Geometría y proporción en las estructuras. Ensayos en honor a Ricardo Aroca*. Madrid: COAM.
- Dessauce, M. (1999). *The Inflatable Moment. Pneumatics and protest in '68*. China: Princeton architectural press.
- Díaz Moreno, C.; García Grinda, E.; et al (2009). *Breathable*. Madrid: ESAYA Domus (1970) Domus Recopilación. Madrid: Taschen.
- VVAA (2008). *Prada Poole*. Catálogo de exposición, Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- COACB (1971). "Albergue para congresistas ICSID 1971". *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*. Barcelona: COACB.
- Bonnet, D. (1974). *AA 'Habiter la Mer' L'Architecture d'Aujourd'hui*. Boulogne: AA Editions ,175.
- Brand, S. (1968). *Whole Earth Catalog*. Menlo Park, California: Brand,S.
- MACBA (2011). *La Utopía es Posible* [exposición]. Barcelona: MACBA [21 Junio 2011].
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2013). *De la revuelta a la Postmodernidad 1962-1982* [exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [15 Junio 2013].

# ACTING ROOM

## The construction of the inner room on the stage

### Keywords

Scenic architecture, Room, Box, Domestic space, Scenography

### Abstract

The spelling license in the title attempts to define the elementary unit of housing as an area prepared for the action in a theatrical performance. The presentation is a journey through some scenographies focused on the recreation of domestic atmospheres, on the construction of a room that has served as a framework for so many theatrical works. Some shows have been selected that have manufactured on stage the private aedicule where the intimacy of the actors unfolds, similar to the individual space of the dwelling that shelter us. Through the furniture or the delimiting walls, we will see how enclosures of lines and straight planes take shape on the tables, using the features of the modern parallelepipedic box to frame fictions that are the reflection of our life. In

this brief tour, the work of some already classic names such as Jose Rodrigues or Anna Viebrok, but also relevant figures of the current scene such as Dimitri Papaioannou, ES Devlin, Luisa Bebiano or Klaus Grünberg will be reviewed. Some of their proposals for opera, theater and dance, reveal the versatility and power of a simple and modest interior architecture turned into a scenic device to transform the space of the house which we all identify as a room, into an appropriate place for acting.



# HABITACION

## La construcción de la estancia interior sobre el escenario

**Yolanda Martínez Domingo**

Universidad de Valladolid

### Palabras clave

Arquitectura escénica, Habitación, Caja, Espacio doméstico, Escenografía

### Resumen

Con esta licencia ortográfica en el título se trata de definir la unidad elemental de la vivienda como ámbito preparado para la representación teatral. La ponencia es un recorrido por ciertas escenografías centradas en la recreación de atmosferas de lo doméstico, en la construcción de las estancias que componen el programa residencial, que han servido de marco propicio para tantas obras dramáticas. Se han seleccionado algunos montajes que han llegado a fabricar sobre el escenario, el edículo privado donde se desenvuelve la intimidad de los personajes, a semejanza del espacio individual de la morada que nos cobija. A través de los objetos mobiliario que las pueblan o, de las paredes que las delimitan, veremos cómo

toman forma sobre las tablas recintos de líneas sobrias y planos rectos, usurpando los rasgos de la caja paralelepípedica moderna para enmarcar ficciones que pretenden ser el reflejo de nuestra vida. En este breve recorrido se repasará el trabajo de algunos nombres ya clásicos como Jose Rodrigues o Anna Viebrok, pero también figuras relevantes del panorama actual de la escena como Dimitri Papaioannou, ES Devlin, Luisa Bebiano o Klaus Grünberg. Algunas de sus propuestas para ópera, teatro y danza, descubren la versatilidad y potencia de una arquitectura de interior, sencilla y modesta, convertida en dispositivo escénico para transformar el espacio de la vivienda, que todos identificamos como habitación, en un lugar propicio para la actuación.

Si como afirmaba Louis Kahn, *la habitación es el comienzo de la arquitectura* (Latour, 2003, 274),<sup>1</sup> también es un habitáculo clave para el encuadre de tantos dramas escenificados. En ese espacio privado suelen concentrarse muchos de los conflictos que la dramaturgia de los siglos XIX, XX y XXI ha relatado. Despachos, dormitorios, salones, han sido testigos de tragedias familiares, amores, asesinatos o venganzas. Su formalización sobre las tablas es el objetivo de este texto, así como analizar y cuantificar los recursos que toma prestados del diseño arquitectónico, para evaluar su trascendencia en la puesta en escena. Valga una pequeña muestra para resaltar la plasticidad de los elementos que condicionan el ámbito de la casa reservado a la intimidad de habitantes y actores.

### Mobiliario y Atrezo.

El mueble es el objeto portátil que caracteriza una estancia identificándola con una función específica. Su carácter móvil, y la especificidad de su diseño, convierte el genérico cuarto donde se ubica en un espacio útil y cómodo para vivir. Dormir, cocinar, comer, asearse, son actividades asociadas a la vida cotidiana, posibles gracias a estos enseres. A veces, sin otros recursos, su sola presencia nos pone en situación, son el referente para reconocer una ubicación precisa cuando la oscuridad del escenario es la frontera física entre la ficción y los espectadores.

Así ocurre con la escenografía para *“As Lágrimas Amargas de Petra von Kant”*<sup>2</sup> estrenada en el Teatro Nacional Dona María de Lisboa, en 2011. El trabajo de Luisa Bebiano, para esta escenificación de la obra de Fassbinder, plantea un cuerpo sólido compacto del que se van extrayendo componentes a medida que transcurre la acción, para sugerir el ámbito donde sucede la historia: la casa de la protagonista (Fig.1). En torno a cada una de las caras de ese cubo de madera, depositado en el centro de la escena, se van proyectando distintos ambientes. Al comienzo del primer acto, una cama se despliega del frente hacia proscenio, y de cada lateral, las actrices accionan y expanden otros elementos para sugerir, en torno a ellos, el resto de zonas implicadas en la dramaturgia. El volumen compacto se va transformado en una escultura de contorno irregular, de la que ha emergido el mobiliario, como una prolongación de su centro, extendida sobre las tablas. Solo cuando termine la función se recuperará esa imagen cerrada, anunciando el final.

La pieza, que presenta muchas semejanzas con la escultura *“Caixa para guardar o vazio”*<sup>3</sup>, de Fernanda Fragateiro (Fig. 2), no está concebida como la anterior, como un objeto performativo, explorable para el entretenimiento. Su situación central fuerza a los intérpretes a deambular a su alrededor, sugiriendo una concatenación de espacios, desarrollados por todo el perímetro del dispositivo, del mismo modo que fluyen los espacios vivideros de la casa Farnsworth, en torno al núcleo de servicios central. Como en ella, la sensación de transparencia es total, tanto para el espectador como para los intérpretes, pues a pesar de no existir cerramiento, puede sentirse cómo una cuarta pared invisible circunda el mecanismo, igual que en la obra de Mies van der Rohe.

### Diedros y Biombos.

Quizás, los elementos que pueden definir con más precisión el contorno espacial de la habitación, sean las paredes, en el teatro planos verticales que superan la altura del actor e intersectados ortogonalmente forman, junto con el suelo, un triedro que arropa la acción. En el complejo arquitectónico esos rincones son tan solo un aspecto parcial del espacio completo, pero en la escena, son capaces de soportar la atmósfera de uno o varios recintos, incluso sin necesidad de mobiliario.

En la escenografía ideada por Daniel Veronese para el montaje *“Espía a una mujer que se mata”*, de 2017, se utiliza ese encuadre para sugerir el interior de una vivienda. Para recrear la casa de los Serevriakov, en esta particular versión de *Tío Vania*<sup>4</sup>, el director argentino recurre a una sola habitación angosta, al ángulo formado por dos paredes y el suelo. Sobre ese ámbito, los personajes que componen el reparto, entran, deambulan, se estorban (Fig. 3). Sin circunstancias añadidas, el conflicto parece inevitable, sólo por lo exiguo de su tamaño. El decorado está conformado por una

1 Monteys, en su ensayo “La habitación: más allá de la sala de estar”, explica como el dibujo “the room” que ilustra esta afirmación, aunque no aparece en libro citado, se puede considerar un breve manifiesto de esta máxima. (2014, 68)

2 Texto: Rainer Werner Fassbinder Encenação: António Ferreira Cenografia: Luisa Bebiano | Colaboração: Maria Jerónima e Teresa Silvestre Desenho de Luz: José Carlos Gomes Figurinos: José António Tenente Sonoplastia: Baltazar Galego Produção: Teatro do Bolhão, Teatro Nacional Dona Maria II

3 <http://fernandafragateiro.com/caixa/index.htm>. [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]

4 Veronese ha versionado esta obra de Chejov, también en *Mujeres soñaron caballos* (2000) en la que utilizó la misma escenografía. Diseñada inicialmente por Fran Battista, para la obra *Los corderos*, estrenada en 1990 en Buenos Aires, ha sufrido pequeñas variaciones al reutilizarse posteriormente, simplificando la expresión de las paredes y reduciendo el espacio al mínimo.



**Figura 1.** *As lágrimas amargas*. 2011, Petra von Kant [<https://www.youtube.com/watch?v=FHL63wvSgRg>].

**Figura 2.** *Caixa para guardar o vazio*. 2014, Fernanda Fragateiro [[http://photos1.blogger.com/blogger/5494/1660/320/CAIXA\\_01b.png](http://photos1.blogger.com/blogger/5494/1660/320/CAIXA_01b.png)].

escuadra con tres planos, los verticales se horadan con huecos, una puerta y un pasillo para sugerir la entrada a la casa desde el exterior, y el acceso al interior de la vivienda, respectivamente. En realidad, estos dos huecos se comunican tras el ángulo de esos biombos convertidos en bambalinas, para facilitar el tránsito de los personajes. A pesar de lo reducido de la superficie, las aberturas sugieren una expansión de la vivienda fuera de la vista del espectador, aunque todo lo que dramáticamente importa sucede en ese reducido gabinete, limitado por esos lienzos blancos, equiparables en textura, color y forma, donde sólo algunos elementos constructivos nos recuerdan el contexto doméstico al que pertenecen.

La sencillez de esta arquitectura escénica puede conseguirse incorporando otro plano más para definirla, como ocurre en la puesta en escena de Laurent Pelly para la ópera buffa de Donizetti “*Don Pasquale*”, un montaje de 2015 que cuenta con el diseño escenográfico de Chantal Thomas<sup>5</sup>. El dispositivo escénico que representa la vivienda del protagonista, presente en los tres actos de la pieza, recurre solo a fragmentos de las paredes, suelos y techo de una sola sala para encuadrar la lírica. El argumento de la ópera, narra el complot entre Ernesto y Norina para desbaratar los planes de matrimonio de Don Pasquale con ella. Para apuntalar el ardid del engaño<sup>6</sup>, la escenografía se da la vuelta en el último acto, poniendo la casa al revés, haciendo que el sofá descansa sobre el techo, la lámpara surja del suelo, y las puertas se vean como ventanas (Fig. 4). El giro es posible gracias a la construcción del cubículo, fabricado por paneles rígidos, de idéntica sección y forma, que se perciben con el mismo perfil, independientemente de su posición. Al no formar ángulos rectos entre sí, presentan una deformación de la realidad que dibuja un perímetro evocador del icono de la casa, a la que supuestamente pertenece la sala.

Esa figura es reconocible también en el diseño escenográfico de Es Devlin para “*Chimerica*”<sup>7</sup> producida por el Almeida Theater de Londres, en 2013. La obra de teatro narra las peripecias de un ficticio reportero estadounidense, que trata de descubrir el destino del anónimo manifestante que se enfrentó a un tanque en la Plaza de Tiananmen en 1989. La escenógrafa británica propone un artefacto cúbico liso, apoyado en una plataforma giratoria, para permitir observarlo desde distintos ángulos, a veces como una edificación sólida, gracias a las imágenes proyectadas sobre las caras, y otras como el inmueble donde se abre en esquina un habitáculo. En él podrán ubicarse distintos ambientes, representados por una alcoba sumamente minúscula, de paredes lisas, con una sola puerta de acceso y los muebles imprescindibles para la acción. Esta cabina individual, está supedita a un contenedor residencial mayor, formado por otras unidades idénticas entre sí, de las que ese ámbito

<sup>5</sup> Don Pasquale es una ópera de 1843 del compositor Gaetano Donizetti, la versión de Laurent Pelly es una coproducción del Gran Teatre del Liceu/, la Opera de San Francisco y la Opera de Santa Fe, estrenada en 2015 en Barcelona.

<sup>6</sup> Ayudados por el doctor Malatesta, fingirán una boda para trastocar los planes del viejo haciendo que este finalmente apruebe el enlace entre los jóvenes. Tras la boda ficticia todo parece ir al revés para Don Pasquale, lo que da pie al volteo para la escenografía.

<sup>7</sup> Texto: Lucy Kirkwood, Dirección escénica: Lyndsey Turner. Iluminación: Tim Lutkin, Sonido Carolyn Downing, Videoescena: Finn Ross y Vestuario: Christina Cunningham.



**Figura 3.** *Expía a una mujer que se mata*. 2017, Daniel Veronese [[https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/espia-a-una-mujer\\_galeria-web9.jpg](https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/espia-a-una-mujer_galeria-web9.jpg)].

es solo una más (Fig. 5). Este entorno construido reproduce de forma concéntrica la geometría del recinto en esquina, esa segunda piel que es nuestro *contorno de la conciencia* individual (Pallasmaa, 2015, 70), pero recubierto por una cáscara más gruesa en representación del límite de la colectividad.

### **Cabinas y Cajas.**

Las escenografías que se repasan a continuación, incorporan un plano más en la configuración del aposento doméstico sobre la escena. Construyen una verdadera cabina, paralela a los límites de la caja escénica, que prescinde únicamente de uno de sus cerramientos, el paralelo a la embocadura, para poder ver el interior. Aun así, la independencia respecto del escenario se hará tan patente como exijan las intenciones de la puesta en escena, obligando a los escenógrafos a dar una respuesta acorde a la mirada crítica de la dirección escénica.

Comenzamos con la atrevida apuesta de Angel Facio para *“La casa de Bernarda Alba”*, estrenada por el Teatro Experimental de Oporto en 1972 y con posterioridad en España con otra compañía diferente<sup>8</sup>. La escenografía fue diseñada por el escultor portugués José Rodrigues, utilizándose con ligeras variantes, allí donde se representó. Como podemos apreciar en la maqueta de su propuesta (Fig 6), el único habitáculo para los tres actos, muestra todos los lados expuestos forrados por un solo material: un recubrimiento de goma espuma, sujetado por un entramado de sogas que produce un efecto acolchado en la superficie, como la celda de aislamiento de un manicomio. Ha sido interpretado unas veces como útero, prisión, burdel y otras simplemente como los muros encalados de una casa andaluza (Monleón, 1986, 379). Las cuerdas, que atraviesan todas las caras, servirán a los actores para sujetarse a todas las superficies (Fig.7), facilitando ciertos desplazamientos, y a la poste utilizadas como instrumento eficaz para escenificar, el suicidio de Adela<sup>9</sup>, la hija menor de Bernarda, interpretada por un actor masculino<sup>10</sup>.

8 El montaje de la obra recorrió Portugal, Italia y Yugoslavia, en España se representó en Salamanca y fue vista en el festival de Valladolid por la familia García Lorca, que cuatro años antes puso dificultades a su representación por diferencias estéticas. [https://elpais.com/diario/1976/09/18/cultura/211845604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/09/18/cultura/211845604_850215.html) [Fecha de consulta: 27 de agosto de 2021]

9 Esta versión de La Casa de Bernarda Alba, en palabras de Sánchez Trigueros, convierte en símbolo escénico visible y expresivo a un objeto que en el texto no aparece a la vista del público, la soga de la ahorcada, esa soga permanente con la que Bernarda tiene atadas a sus hijas a las paredes de su casa (1986, 194).

10 Julio Cardoso en Portugal e Ismael Merlo en España



Figura 4. *Don Pasquale*. 2015, Gran Teatre del Liceu [https://www.brioclasica.es/wp-content/uploads/2015/06/DonPasquale.jpg].  
 Figura 5. *Chimerica*. 2013, Es Devlin [https://headlong.co.uk/productions/chimerica/explore/west-end-transfer-diary/].

Los sólidos e impenetrables muros de la casa, verdadera protagonista social de la tragedia, sobre los que se dibujan esas grietas, sujetan el microcosmos colectivo que vive bajo el yugo de una madre inflexible, deshumanizada, opuesta a la vitalidad de las hijas, amordazada por tanta vigilancia. *La casa, en la obra de Lorca, tiene el valor de objetivar lo que está en juego en esa geografía del poder*, afirma Montero, (1986, 368) y marca el antagonismo entre la vida personal y el orden social, por eso tiene ese aspecto de espacio represivo, de tumba, donde, mientras dure el luto, *no ha de entrar el viento de la calle*.

Una intención parecida se desprende del montaje de Andrés Lima para *“La vuelta de Nora”* (2018) arropado por la escenografía de Beatriz San Juan, quien también recurre a una habitación fija para enmarcar el drama planteado por Lucas Hnath<sup>11</sup>. La obra comienza con la protagonista de vuelta a casa, para formalizar los papeles del divorcio, llamando a la puerta que ella misma cerró de un portazo en el último acto de la obra de Ibsen. Este hecho permitirá a los miembros de la familia recriminarle su desaparición y las consecuencias de su huida. La casa sigue siendo para Nora una elegante jaula, materializada en la obra por un cubículo rectangular, que no llega a colmar el galibo del escenario, ligeramente profundo y con los signos característicos de un salón decimonónico: una chimenea al fondo, paredes grises y molduras claras, (Fig. 8). Pero esa sala de estar de los Elmer es un artefacto trampa para ella, y se pone de manifiesto por la interacción del resto de intérpretes con la cámara, que permanecen sentados en el techo, vigilan desde proscenio el interior, o acceden a ella desde las ventanas. Son estrategias dramáticas que producen un extrañamiento en el espectador y transforman la aparente estampa nórdica reflejada por la escenografía en un hogar incómodo, nada acogedor.

La paradoja entre familiaridad y fantasía son las sensaciones a las que apela Klaus Grünberg, en el artificio diseñado para la ópera *“Werther”* de Massenet<sup>12</sup>. Los cuatro actos en que se desarrolla la historia se encuadran en ámbitos familiares, recreados sobre una única sala. La estancia no tiene un perfil cuadrangular, presenta una silueta quebrada, un corte de espesor continuo del que derivan paramentos hacia el fondo, una concavidad cerrada ornamentada con casetones de madera, entre los que se camuflan puertas, armarios, escondites, entradas y salidas para los intérpretes, tras los

11 Dramaturgo americano que retoma la famosa obra de Ibsen para narrar una supuesta continuación de la historia, la obra en realidad se titula *“Casa de muñecas. 2º parte”* que no se utilizó en el montaje dirigido por Andrés Lima.

12 Basada en la novela de Goethe que nos cuenta las desdichas de un joven poeta enamorado de la prometida de su amigo. Víctima de ese amor prohibido morirá en brazos de su amada descubriendo, demasiado tarde, que ésta, a pesar de cumplir sus compromisos matrimoniales, si le corresponde.



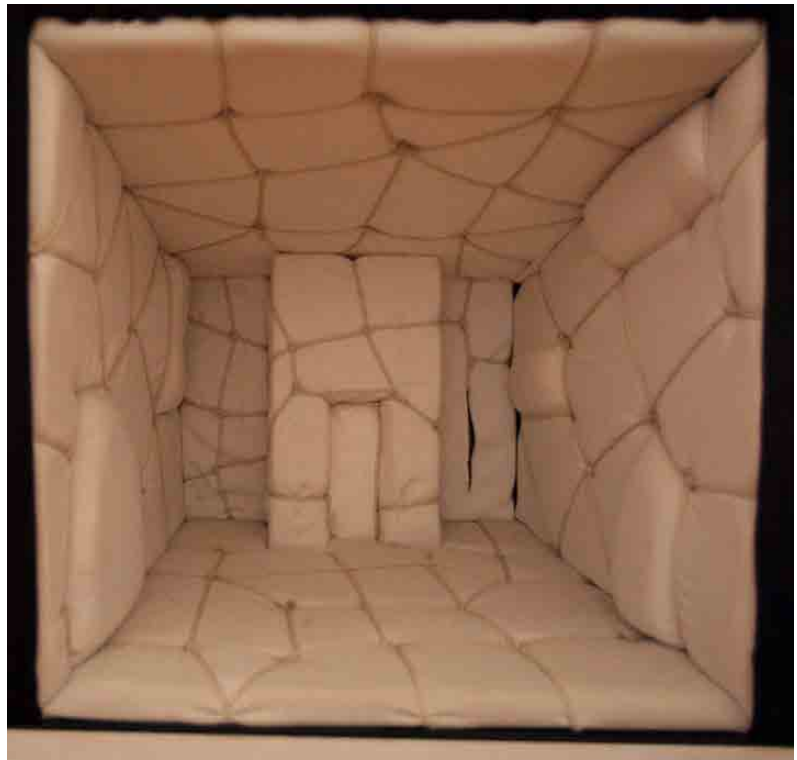


Figura 6. Escenografía para *la casa de Bernarda Alba*. 1972, Jose Rodrigues.



Figura 7. Instantánea de la representación [<https://losgoliardos.com/bernarda-alba-45-anos-de-un-estreno-hispano-portugues>].



Figura 8. *La vuelta de Nora*. 2017, Andrés Lima y Beatriz San Juan [<https://www.diariocritico.com/teatro/la-vuelta-de-nora>].



Figura 9. *Werther*. 2017, Klaus Grünberg [<https://www.klausgruenberg.de/werther.htm>].

que se intuye por momentos otro mundo. Un realismo escénico que sigue los pasos de su maestra, Anna Viebrock, *en la creación de una realidad que interioriza la relación del hombre con el mundo, exteriorizando su intimidad*<sup>13</sup>. El entorno doméstico emerge con una viveza inusual, más que un mero telón de fondo, es un personaje con derecho propio. Como nos cuenta Forshaw, (2019, 479) *no parece un lugar real, sino un estado mental, transformado por los ojos del protagonista en su ensoñación romántica* y traducido al espectador por la habilidad de la iluminación y los efectos de las proyecciones del fondo, que hacen flotar la casa en el firmamento, cuando se abren ciertas compuertas (Fig. 9). Cada recoveco de la habitación es un lugar escenográfico preparado para despertar los recuerdos y las sensaciones de cada uno de los personajes, son espacios de memoria, extraños y familiares a la vez, sublimados por el efecto sonoro de algunas de las arias más famosas del bel canto.

No hace falta recurrir a unos sentimientos tan exacerbados para elevar a categoría de ceremonia la vida doméstica cotidiana y mostrarla desde un escaparate-vivienda sobre el escenario. Este es el propósito del espectáculo *“Inside”* del coreógrafo Dimitris Papaioannou, estrenado en el teatro Pallas de Atenas en 2011 (Fig. 10). Es una performance de 6 horas de duración, en la que 30 bailarines repiten gestos cotidianos absolutamente triviales. Alguien entra en casa, enciende la luz, se desnuda, va al baño, se ducha, hace la cena, se la come, mira por el balcón un rato, se acuesta y se duerme. A veces hay un solo bailarín, otras veces son varios, se cruzan, pero ni se ven, ni se hablan. En una especie de soledad comunitaria se repite en bucle, con ligeras variaciones, una secuencia de 15 minutos sobre un mismo espacio: una especie de loft, con un único ambiente y una terraza al fondo, tan fiel a la realidad que parece extraído de una construcción real y trasladado al teatro<sup>14</sup>. Las proporciones son las de una estancia apaisada seccionada por un gran marco rectangular que hace las veces de embocadura. Los movimientos repetidos y multiplicados por los bailarines no siguen una melodía, solo percibimos el ruido de la calle de fondo, cuando se abre la ventana, tras la que cambia el paisaje para marcar el paso del tiempo. En el interior únicamente se escuchan los sonidos de la casa producidos por los ejecutantes: una puerta que se cierra, la cisterna del inodoro, el agua de la ducha, el roce de una sábana. *Esta experiencia de teatro-voyerismo, plagada de mini-actuaciones diarias, realizadas sin percatarnos* (Rodosthenous, 2005,3), necesita del encuadre real de este piso-habitación, para poder ejecutarse. La escenografía debe contar con todos los equipamientos que ofrece una vivienda común, ya que aquí la apariencia de realidad no es suficiente, y para hacerla más reconocible, más cercana, la forma de su geografía interior debe reproducir la abstracta caja paralelepípedica que representa el hogar moderno.

La función nos devuelve, como un espejo, un guion escrito por nosotros mismos, observadores y participantes a la vez. Parece un presagio de la vida que nos esperaba una década más tarde, cuando, con la pandemia asolando el mundo, nos hemos visto sometidos a un encierro colectivo, reduciendo la vida a esa repetición de movimientos, ejecutados por los bailarines sobre las tablas. Gracias a esta circunstancia, podemos disfrutar de nuevo del espectáculo, ya que el artista griego ha brindado en abierto la grabación, rodada en directo en el momento de su estreno. Ahora, tras una pantalla de ordenador tenemos la oportunidad de consumirlo tal y como se había previsto, visitable a conveniencia, como en una sesión continua, decidiendo el comienzo y final de la misma<sup>15</sup>, hipnotizados por la rutina de nuestros actos cotidianos, ejecutados por otros sobre una réplica de nuestro entorno más inmediato: el fragmento más personal del hogar, reproducido a escala natural sobre un teatro.

13 <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:135567> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]

14 Los encargados del diseño escenográfico fueron los arquitectos Sofía Dona y Dimitris Theodoropoulos. En la dirección web adjunta pueden apreciarse algunas imágenes del montaje, que supera en tamaño y complejidad lo que se ve en escena <https://sofiadona.com/post/68172873079/inside-set-design-athens-2011-conceived> [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2021]

15 Las seis horas de duración de la actuación podían verse integras o solo fragmentos, los espectadores podían elegir el asiento, salir y volver a entrar tantas veces como quisieran.



**Figura 10.** *Inside*. 2011, Dimitri Papaioannou [<https://www.monopoli.gr/2020/04/29/promotional-items/386827/deite-tria-erga-tou-koryfaiou-xorografou-dimitri-papaioannou-online/>].

## Referencias

Crispin, J. (1985). "La casa de Bernarda Alba en la visión mítica lorquiana", en Doménech; y otros. *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra; Teatro Español.

Forshaw, J. (1 de diciembre de 2019). Jules Massenet, Werther. *Nineteenth-Century Music Review*, 16, 3, pp. 479-481.

García Montero, L. (julio-agosto de 1986). "El teatro, la casa y Bernarda Alba" *Cuadernos. Hispanoamericanos*, 433-34, pp. 359-370.

Latour, A. (2003). *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: Croquis Editorial.

Monleón, J. (julio-agosto de 1986). "Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de La casa de Bernarda Alba". *Cuadernos. Hispanoamericanos*, 433-34, pp. 371-383.

Monteys, X. (2014). *La habitación: más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rodosthenous, G. (2015). *Theatre as voyeurism: The pleasures of watching*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Sánchez Trigueros, A. (1986). "Lorca en escena (una invitación al teatro)" en Cuevas, G. C. *El teatro de Lorca: Tragedia, drama y farsa*. Málaga: Publicación del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 179-198.

<http://luisabebiano.blogspot.com/p/stage-design-art-direction.html>

<https://cdn.mcu.es/espectaculo/espia-a-una-mujer-que-se-mata-a-partir-de-tio-vania-de-anton-chejov/>

<https://esdevlin.com/work/chimerica>

<https://logoliardos.com/bernarda-alba-45-anos-de-un-estreno-hispano-portugues>.

<https://www.teatrobellasartes.es/obra-de-teatro/la-vuelta-de-nora-casa-de-munecas-2/>

<https://www.klausgruenberg.de/werther.htm>

<https://www.monopoli.gr/2020/04/29/promotional-items/386827/deite-tria-erga-tou-koryfaiou-xorografou-dimitri-papaioannou-online/>

# The painting that occupied the void

## Pictorial expansion into physical space and its relevance in contemporary painting

### Keywords

Contemporary painting, Expanded painting, Post-painting, Installation, Space

### Abstract

Experimentation in painting from the 20th century to the present day has led to the emancipation of the idea of painting from its traditional bases. The pictorial-spatial innovation of El Lissitzky's "proun" spaces (1923) was a pioneering expansion of the field of painting. Thus, its continuous development will come up against the approaches of Rosalind Krauss in "Sculpture in the Expanded Field" (1978), which could be an excuse to go beyond the limits of the two-dimensionality of the canvas, to the point of speaking of post-painting in our most recent times.

This article presents a study of different cases, from the beginnings of modernity to the present day, analysing the milestones that have contributed to a successive self-determination detached from tradition and a transmigration of

pictorial languages to form links with physical space. We analyse different currents of thought, such as formalism, which inaugurated a theoretical framework for modern painting and enunciated an autonomy of painting that, from the broadening of meanings of postmodernity, could be enunciated as the conceptual basis that will sustain the freedom of contemporary hybridisation.

Artistic proposals such as those of Daniel Buren, James Turrell, Jessica Stockholder, Carlos Eduardo Cruz-Diez could be explained as the logical result of a painting that achieved its autonomy and ceased to be subjected to two-dimensionality in order to reincarnate itself in other disciplines such as installation.



# La pintura que ocupó el vacío

## La expansión pictórica al espacio físico y su vigencia entre la pintura contemporánea

**Juan Francisco Segura Crespo**

Universidad de Granada

### Palabras clave

Pintura contemporánea, Pintura expandida, Postpintura, Instalación, Espacio

### Resumen

La experimentación en la pintura desde el siglo XX hasta nuestra actualidad ha conducido a la emancipación de la idea de pintura de sus bases tradicionales. La innovación pictórico-espacial de los espacios "proun" de El Lissitzky (1923) supondrá una vanguardia de expansión para el campo de la pintura. Así, su continuo desarrollo hará toparse con los planteamientos de Rosalind Krauss en «La escultura en el campo expandido» (1978), pudiendo ser estos una excusa para desbordar los límites de la bidimensionalidad del lienzo, hasta hablar de postpintura en nuestra actualidad más reciente.

Este artículo presenta un estudio de diferentes casos, desde los inicios de la modernidad hasta nuestra actualidad, analizando los hitos que han logrado contribuir a una sucesiva

autodeterminación desvinculada de la tradición y una transmigración de los lenguajes pictóricos hasta formar nexos con espacio físico. Analizamos diferentes corrientes del pensamiento, como el formalismo, que inauguró un marco teórico para la pintura moderna y enunció una autonomía de la pintura que, desde la ampliación de significados de la postmodernidad, podría enunciarse como la base conceptual que sustentará la libertad de la hibridación contemporánea.

Propuestas artísticas como las de Daniel Buren, James Turrell, Jessica Stockholder, Carlos Eduardo Cruz-Diez serían explicadas como el resultado lógico de una pintura que consiguió su autonomía para dejar de ser sometida a la bidimensionalidad para reencarnarse en otras disciplinas como la instalación.

## Introducción. La emancipación de la tradición.

En 1839 el pintor Paul Delaroche enuncia, tras asistir a la presentación de la recién descubierta tecnología de la fotografía, la manida frase; “A partir de hoy ¡La pintura ha muerto!” (Debray, 1995, p. 225). Delaroche podría encontrarse sentado frente a su caballete, pintando un retrato cuyo mimetismo con la realidad sería puesto en cuestión al compararse con la capacidad de la nueva tecnología que acababa de surgir.

Desde ese momento, fueron muchos los autores que empezarían a cuestionar la pintura como medio fidedigno para captar la realidad y empezarían a poner el foco de esta práctica en otros elementos ajenos a la aprehensión del entorno.

Esta supuesta muerte significará realmente una liberación para la práctica de la pintura. Con la llegada de la fotografía, quedan así “obsoletas las convenciones miméticas que habían marcado a la pintura en toda su historia” (Fernández Fariña, 2009, p.28). Aquí comenzará el desarrollo y la investigación plástica y visual que llevaría, en primer lugar, a centrar la retórica en un discurso formal y posteriormente a un abandono total de los pilares tradicionales que sustentaban esta práctica, como la bidimensionalidad o el espacio de representación

Son las denominadas vanguardias históricas la punta de lanza en el camino hacia la emancipación de la tradición. Una vez se dejó atrás el interés por la representación fiel, los artistas comienzan un juego constante con los límites.

En el marco de los movimientos de vanguardia histórica, el suprematismo y constructivismo ruso son los que más lejos llegaron en cuanto a la deconstrucción de la tradición. Todos los artistas implicados en estos movimientos rechazaron aquellos conceptos relacionados tradicionalmente con las denominadas bellas artes. Artistas como Kasimir Malevich enunciaban su objetivo como: “dar la supremacía a los medios básicos del arte, el color y la forma sobre la mera representación del fenómeno del mundo visible” (F.Walther, 2005, p.162).

Supremacistas y constructivistas recurrieron a la geometría más elemental, en un primer lugar, como representación esencial y posteriormente como un motivo de alcance y expansión espacial.

En 1915, se expuso por primera vez lo que fue un hito en la emancipación de la tradición, la obra de Malevich Cuadro negro sobre fondo blanco. Sobre esta obra menciona el autor:

*Me he convertido en el 0 de la forma y me he rescatado del suicidio cenagal del arte académico. He destruido el anillo del horizonte y me he salido del círculo de objetos, el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza (Malevich, 1930, p. 34).*

La pintura que tienen lugar en esta obra es concepto, siendo precedente a otros tantos movimientos venideros. Definitivamente, se deja de pensar en el medio para pensar en la disciplina como concepto, arañar los límites y retorcer la tradición.

En 1921, Aleksandr Ródchenko inauguraba en la exposición titulada  $5 \times 5 = 25$ , las obras que se señalaron como cúspide del constructivismo analítico. Bajo el título Color rojo puro, Color azul puro y Color amarillo puro, estas obras motivaron la disertación “El último cuadro ha sido pintado”. Aquí el autor menciona al pensar sobre la pintura como “el suicidio del pintor” (Tarabukin, 1977, p. 34).

No obstante, este “suicidio” no es más que una nueva ventana que se abre para el arte, donde el hacer la pintura es sustituido por el pensar la pintura.

Pensar la pintura nos lleva a pensar, no solo el color, la forma o la materia, sino también el soporte que la sustenta y el espacio físico en el que se desarrolla. Sobre el espacio físico de la pintura, e influidos por el ideal de ambiente integrado que se impulsaba desde la escuela de Bauhaus, el suprematismo, de la mano de El lissitzky, Laslo Peri y Erich Buchholz buscará crear espacios en el que los espectadores de la pintura interaccionen con el lugar, de tal modo, que la pintura y el espacio sea capaz de ser atravesada y experimentada de forma activa.

Lissintzky creó los espacios Prounen (Fig. 1) entre los años 1919 y 1921. Aquí se ejecutaban las proyecciones axonométricas de diversos tipos de geometrías que modulaban el espacio de la sala, algunas en suspensión, otras superpuestas, con base y sin ella. Estos espacios fueron en su momento: “Modelos profundamente idiosincráticos para una nueva arquitectura, experimentos de un

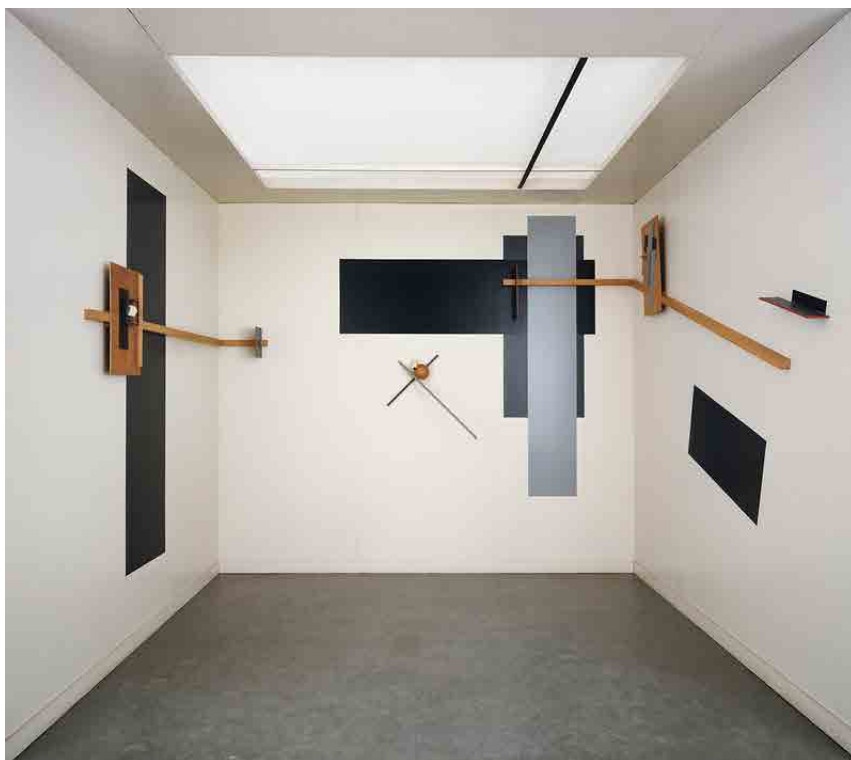


Figura 1. Reconstrucción del espacio *Prounen*. Web del vanabbemuseum.nl

diseño arquitectónico, hitos para la nueva búsqueda de ideas geométricas y espaciales. Una especie de preparación para futuras edificaciones" (Chan-Magomedov, 1990, p.41).

A pesar que el movimiento Suprematista pasaría pronto a considerarse parte de la disciplina arquitectónica, los Prounen y sucesivas obras como Prounenraum suscitarán preguntas e intereses plásticos para las generaciones de artistas venideros en su pensamiento sobre el espacio en relación a la pintura. Sin duda, los espacios Prounenraum son un punto de inflexión para la práctica pictórica, marcando un punto hacia la expansión que será desarrollada e investigada hasta nuestros días.

Hay que mencionar, además que, en el camino al desmantelamiento de la tradición de la pintura, el sucesivo pensar la pintura del constructivismo y otros movimientos de vanguardia, junto con las insurrecciones al espacio del suprematismo tomarán una consistencia teórica de la mano del pensamiento planteado por Rosalind Kraus.

En 1978, ya asimiladas las primeras vanguardias históricas además de tendencias tan relevantes como el Arte Conceptual, Minimalismo, Expresionismo Abstracto y el Pop, Rosalind Kraus publica el ensayo "La escultura en el campo expandido". En este ensayo la autora teoriza sobre la estética que jóvenes artistas del momento, andaban explorando y que cuya práctica iba directamente ligada al espacio. Kraus estudia obras de creadores tan consagrados en nuestros días como son Walter de María, Sol LeWitt o Robert Smithson (Fig. 2, 3 y 4)

El modelo que plantearía iría en contra del pensamiento formalista que durante muchos años se esforzó en establecer una teoría clasificadora atendiendo a la pureza de los medios expresivos. Mediante la negación de aquello que No es paisaje y lo que No es arquitectura, la autora demuestra como el espacio de acción de la escultura se habría ampliado, expandiendo así su encuentro con el espacio fuera del pedestal. La elasticidad del medio, como fue denominado por Kraus, conduce a una ampliación de las posibilidades expresivas y de discurso. Sin embargo:

*La influencia de las teorías de la modernidad le impidieron pensar en una pintura que fuera más allá de su propio medio, una pintura que supusiera los imperativos formales de su disciplina. No era posible reclamar para la categoría pintura las nuevas experiencias artísticas de finales de los años sesenta y setenta (Fariña, 2009, p.84).*



Figura 2. *The Broken Kilometer*. 1979. Web del Tate.org.uk



Figura 3. *Six Geometric Figures (+ Two) (Wall Drawings)*. 1980. Web del Tate.org.uk



Figura 4. *Ithaca Mirror Trail*. Ithaca, New York 1969. Web del Tate.org.uk

Más de lo que esta teoría supuso para “la pérdida del pedestal” (Maderuelo, 1994, p. 115) en la práctica de la pintura, no se pudo aplicar a los movimientos más radicales que se daban en la pintura, que fueron categorizados dentro de otras disciplinas.

Será en los años ochenta, ya asimilada la teoría de Kraus e instaurada la instalación artística como práctica en sí misma y a las puertas de la postmodernidad que torna líquido todo significado en el mundo globalizado (Bauman, 2000), cuando se reformula el concepto de campo expandido siendo aplicado a la pintura, de la mano del artista Daniel Buren y el Grupo MBPT.

### Desarrollo: Transmigración y autonomía en la postpintura expandida

Tras tendencias en la pintura de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX como la nueva abstracción geométrica o la pintura color field, la práctica de la pintura continuó desarrollándose hacia la simplificación formal y semántica, abandonando de manera paulatina lo simbólico y místico de la pintura monocroma para continuar pensando la pintura en sí misma.

Entre las pretensiones de estos artistas de los ochenta se encontraba la búsqueda de una autonomía del objeto artístico. Las obras, ahora sin alusiones transcendentales, empiezan a incorporar elementos extra pictóricos como una prolongación virtual de la composición en el espacio real, no contextual. Baste, como muestra:

*Las naturalezas muertas que decoraban las cocinas flamencas establecían un diálogo evidente con el espacio de exposición: se representaban a escala real para conseguir que la imagen penetrara en el espacio del espectador, de ese modo funcionaban como espejos, como una prolongación del espacio real (...) La pintura no era concebida como un objeto autónomo respecto al espacio que la contendría, era contextual (Stoichita, 2000, p. 13-19).*

Observamos de nuevo un abandono de la tradición al entender la relación con el espacio, donde no se actúa como ventana o puerta a otra realidad mediante la prolongación del campo visual del espectador, sino a una prolongación de la propia pintura y el espacio que la contiene que delimita la interacción en el espacio que ejecuta el espectador.

A esta práctica, se le ha denominado postpintura, después de la pintura, tendencia que se mantendrá y será explorada, cada vez en más profundidad, por los artistas desde los sesenta hasta nuestros días con reminiscencias directas a los antecedentes de vanguardia. La postpintura surge como un





Figura 5. Integrantes del grupo BMPT en el estudio. Web danielburen.com

“consecuencia lógica de los efectos globalizantes del conocimiento y la información” (Bauman, 2000) dándose una transformación de los conceptos, que se vuelven dúctiles y maleables, sucediéndose transvases y contagios multidisciplinares.

El artista Daniel Buren junto al Grupo BMPT, plantean las primeras insurrecciones a la pintura en pro de la expansión espacial, reformulando, durante los años ochenta, el concepto de campo expandido de Rosalind Krauss aplicado a la pintura. Como resultado; “la pintura desplaza el eje conceptual al entorno” (Hernando, 2007, p. 10).

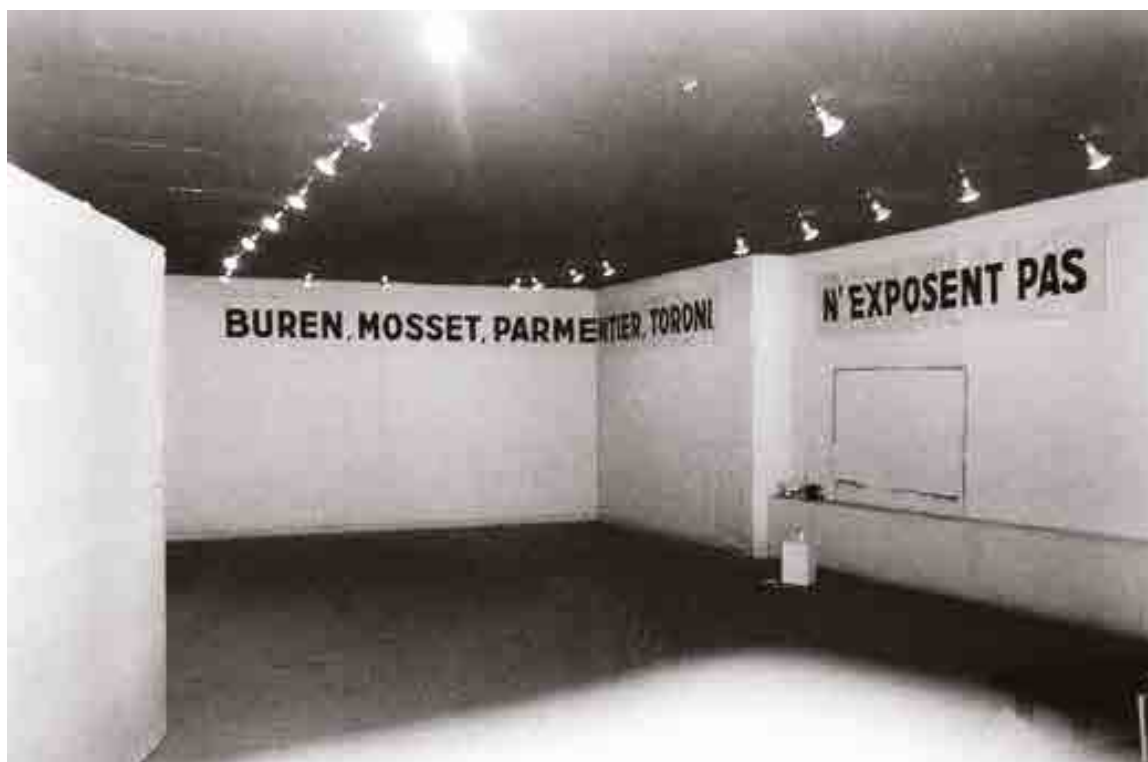
La pretensión sobre la que Daniel Buren junto a sus compañeros, Oliver Mosset, Parmentier y Toroni, en el Grupo BMPT, (Fig. 5) trabajaron fue la de restaurar la práctica teórica de la pintura desvinculando esta de todo lo decorativo o que formase parte del oficio del pintor, cuestionando y subvirtiéndola toda idea tradicional de pintura. “La teoría es la forma específica de la práctica” (Guash, 2000, p 193).

Como ejemplo de esta voluntad, podemos atender en lo sucedido en la exposición celebrada por el grupo en la XVIII Salon de la Jeune Peinture de 1967 (Fig. 6). La obra consistió en la instalación de diversas telas pintadas con abstracciones radicales de factura totalmente impersonal. Estas se distribuían por el espacio del salón configurando una continuidad de la pintura por el espacio. Al día siguiente, estas telas fueron sustituidas por un texto en el que decían; Buren, Mosset, Parmentier, Toroni; no exponen aquí.

En el folleto de la exposición figuraba el statement;

*Dado que pintar es un juego/ Dado que pintar es armonizar o desarmonizar colores/ Dado que pintar es aplicar (consciente o no) unas reglas de composición / Dado que pintar es colorar el gesto/ Dado que pintar es representar el exterior (o interpretarlo, o apropiárselo, o cuestionarlo o presentarlo) Dado que pintar es proponer un trampolín para la imaginación/ Dado que pintar sirve para cualquier cosa/ Dado que pintar es hacerlo en cuestión al esteticismo, de las flores, de las mujeres, del erotismo, del entorno cotidiano, del arte, del capricho, del psicoanálisis, de la Guerra de Vietnam. / Nosotros no somos pintores (Buren, 2000, p. 14).*

Lo acontecido en esta muestra no pudo ser más sintomático de la búsqueda de un pensamiento sobre pintura y arte, haciendo de la teoría sobre pintura la forma que desarrolla su práctica artística. Atendemos aquí a un énfasis en la autonomía de la práctica, así como a lo que David Barro llamará “pintura reencarnada” (Barro, 2015, p. 52) como los razonamientos que sustentan estas prácticas y



**Figura 6.** Resultado de la instalación celebrada en el XVIII Salon de la Jeune Peinture por el Grupo BMPT. Web danielburen.com

que nos permiten nombrarlas como pintura, una vez ha sido desvinculada completamente de lo que entendemos como pintura tradicionalmente.

Es por ello que la idea de autonomía en la práctica se consolida, desde la modernidad hasta nuestros días, como uno de los ejes transversales de las obras artísticas en la modernidad y la postmodernidad. El filósofo y crítico del arte Clement Greenberg recurriría a Kant y a la autonomía de la práctica para explicar las creaciones de vanguardia en la modernidad. Este discurso tendría muchos adeptos y discípulos, entre ellos Rosalind Kraus, generando una corriente de pensamiento formalista de las artes.

Greenberg y los formalistas, mantendría que el arte debería de ampararse en sus procesos y en sus medios, centrándose la práctica en sí misma, sin dejar lugar a la entrada de otros aspectos ajenos al ámbito de la creación plástica. Amparado por este pensamiento, la pintura solo podría ser pintura siguiendo la “pureza” de su práctica. El pensamiento formalista, viene a subrayar el pensar sobre la pintura y sus códigos como la propia teoría de la práctica de la pintura.

Exponía Greenberg;

*A través de sus propias operaciones y sus propias obras, las artes tuvieron que determinar los efectos que les pertenecen en exclusiva. Al hacerlo reducían sin duda su área de competencia, pero al mismo tiempo se aseguraban de una manera más sólida sus derechos sobre ese ámbito (Greenberg, 2006, p.113).*

Greenberg teorizó sobre una búsqueda de la especificidad de las disciplinas artísticas como el impulso fundamental del arte moderno. El autor Ortega y Gasset se acerca a estos planteamientos al hablar de “voluntad de estilo” en sus planteamientos sobre la “deshumanización del arte” (Ortega y Gasset, 1925).

*Este camino se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo (Ortega y Gasset, 1987, p. 67).*

Sin embargo, en la postmodernidad, el pensamiento formalista se torna líquido otorgando a la idea de autonomía del medio amplitud de significados y una libertad creadora que no busca una “pureza” de la práctica ni el estilo, sino la ampliación de toda posibilidad formal y creativa, atrayendo a sus

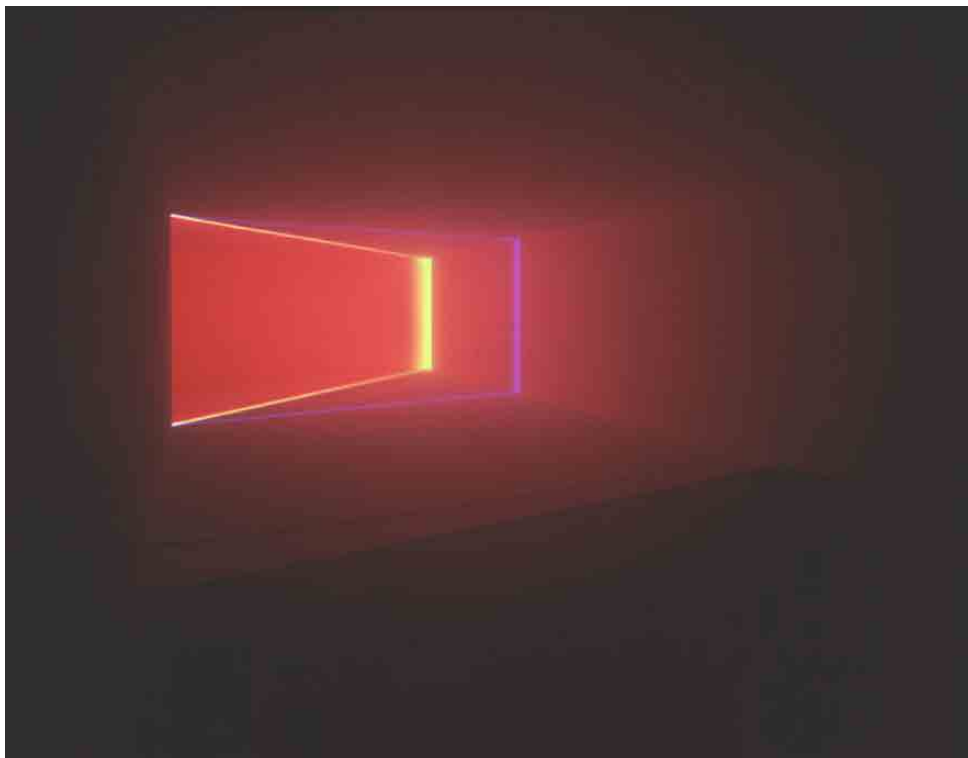


Figura 7. *Wedgework, Milk Run*. 1996. Web Jamesturrel.com

prácticas elementos que en un principio se considerarían ajenos para insertarlos como parte posible de sí misma.

La autonomía de la pintura, en nuestros días, se escapa tanto del formalismo propio del medio hasta el punto de poder afirmar que lo único inamovible de la práctica de la pintura actual es el propio termino pintura. Aquí el autor David Barro, al analizar la práctica de la pintura en los años 90 expone:

*Entre tanto, si la década se abría con un incierto futuro para la pintura, el siglo XXI vino a reafirmar su posición aplaudiendo no solo la pintura como idea sino las actitudes más tradicionales y reprobadas en los noventa, demostrando que el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición, aunque sea para volver a empezar. En los últimos diez años son más los artistas que se expresan desde la pintura misma, más allá de la importancia que lo pictórico tiene en la obra de artistas que se manifiestan a partir de otros soportes o herramientas, en eso que podríamos denominar pintura reencarnada y que será más característica de generaciones anteriores, como la de los años noventa (Barro, 2015, p. 57).*

## Conclusiones

Desde la aparición de la fotografía y la reinención de la pintura como un medio de pensamiento apartado de la finalidad utilitaria de la representación, la pintura se ha convertido en un terreno de experimentación constante. Las artes actuales son un terreno poroso donde las filtraciones de disciplina a disciplina son una dinámica constante.

Para el artista, la autonomía que se empezó a forjar con el pensamiento modernista, toma un sentido total a la hora de plantear su motivación y posibilidades creativas. Hablar de la autonomía de la pintura contemporáneas es afirmar que la propia disciplina tiene la capacidad de autogestionarse a sí misma (autodefinirse – autopersonearse) pudiendo establecer sus propias reglas para sí mismo y en su relación.

En este paradigma, la estructura rectangular del marco ha sido superada por muchos artistas cuyas contribuciones recogen el testigo del pensamiento sobre la expansión en pintura. Las prácticas de la Instalación y la pintura se aúnan en lo definido como postpintura para alcanzar la experiencia total de lo pictórico por parte del espectador.

Las obras de Daniel Buren, aparte de ser punta de lanza en el pensamiento sobre la expansión pictórica al espacio, toman gran relevancia por el método con el cual se consigue formar espacios



Figura 8. *Door Hinges*. 2015. Web [jessicastockholder.info](http://jessicastockholder.info)

donde lo pictórico centra la experiencia con la que vivimos el espacio. Mediante el empleo de módulos geométricos translúcidos, principalmente teñidos por colores primarios, consigue modelar entornos, sirviéndose del efecto que genera la proyección lumínica en el espacio de los rayos de luz que traspasan sus geometrías translúcidas.

Los efectos lumínicos se han convertido en el mejor aliado de los artistas para la expansión pictórica. El artista James Turrell, piensa la luz en sus obras como el material para construir el paisaje. El resultado, son grandes instalaciones donde, por medio de la iluminación natural o artificial de entornos se generan efectos pictóricos ambientales y envolventes. Las obras de James Turrell van dirigidas los sentimientos más primarios, que resurgen por medio del efecto y la estupefacción (Fig. 7).

Las instalaciones pictóricas de Jessica Stockholder recogen las cualidades pictóricas de los elementos extra pictóricos, de tal modo que al ordenarlos cromáticamente nace un efecto de orden y atracción hacia las formas con las que modula el espacio de la instalación (Fig. 8).

Las obras de Carlos Eduardo Cruz-Diez son instalaciones que nacen de la expansión pictórica del movimiento Op Art. El artista abandona el efecto óptico que producen los lienzos del Op Art para proyectar sus ilusiones ópticas en la totalidad envolvente del espacio. Siendo la geometría y el color los elementos modulares para la estupefacción de quien se adentra en sus pinturas.

En esta selección de artistas más destacados del panorama actual, se deja ver como el arte contemporáneo ha asimilado por completo la posibilidad creativa de la pintura fuera de la tradición, pudiendo hablar de pinturas a pesar de la ausencia de lienzo, marco o soporte, del material pintura o de la bidimensionalidad de la representación. La interacción con espacio y el espectador se convierten en dos aspectos fundamentales para la postpintura, aventurando sus pinturas a ocupar la plenitud del vacío espacial de la sala de exposición.

## Referencias

- Barro, D. (2015). "La pintura, lo pictórico y otra vez la pintura". En Fariña, A.F. (ed.). *Arte + Pintura*. Consejo de Cultura Gallega, pp. 51-62.
- Buman, S. (2000). *Liquid Modernity*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chan-Magomedov, S.O. (1990). *Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional y los Prounen. El Lissitzky, 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Fundación Caja de Pensiones.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Fariña, A.F. (2009). *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Ediciones Siruela.
- Guasch, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid: Alianza.
- Ingo, F.W. (2005). *El arte del Siglo XX*. Colonia: Taschen.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Malevich, K. (1920). *Suprematizm*. Vitebsk: UNOVIS.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, Artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Tarabukin, N. (1977) *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.





# Dwelling on the Hidden Face of the Mirror

## Keywords

Perception, Space intervention, Ephemeral spaces, Immersive installation, Archetype.

## Abstract

The hidden face of the mirror identifies an opening to other possible places where perceptive and relational principles operate. In these Meeting Places, a simple gaze becomes a complete experience. Any movement becomes significant and creates a microcosm of images that only make sense in that time and place.

Under these premises two selected works by Eugenia Balcells and Eulalia Valldosera are analysed, in which an ecosystem of perceptions that make us inhabit the intangible is configured. Both create a grammar of language in the installation that concerns different levels of consciousness and synthesize into a series of elements, the essential to establish a communicative act in which semantic differences are diluted. These artists do an introspection about their identity, both cultural and personal and reflect from their experience a search for the extraordinary. As a result, they create installations that embody the apprehension of habitable space through questions where the viewers recognize themselves.

Concepts such as the infinite movement, the ephemeral, the cyclical nature of the quotidian and the temporary sense of belonging to a home are analysed as a symbol. These concepts, which both artists contemplate, in addition to the use of audio-visual resources in installations where you can wander, update these works from the 90's. Nowadays we are witnessing a boom in immersive installations with more refined technological means, but they do not differ so much in the concepts proposed.

Nowadays, when it seems that the contours of the well-known trails are disfigured, it is comforting to recognize ourselves in other gazes, that somehow glimpse the universal in the concrete. This motivates us to unveil the set of archetypal coordinates where the meeting in that relational space behind the mirror occurs.

# Habitando la Cara Oculta del Espejo

**María Teresa Alonso Acebes**

Universidad Complutense de Madrid

## Palabras clave

Percepción, Intervención del espacio, Espacios efímeros, Instalación inmersiva, Arquetipo

## Resumen

La cara oculta del espejo identifica una apertura a otros lugares posibles donde operan principios perceptivos y relacionales. En estos Lugares de Encuentro, una simple mirada se transforma en una experiencia completa y cualquier movimiento se vuelve significativo, creando un microcosmos de imágenes que sólo cobran sentido en ese tiempo y en ese lugar.

Bajo estas premisas, se analizan dos obras escogidas de Eugenia Balcells y Eulalia Valldosera, que configuran un ecosistema de percepciones donde se habita lo intangible. Ambas crean una gramática del lenguaje en la instalación que atañe a distintos niveles de conciencia y sintetizan en una serie de elementos lo imprescindible, para establecer un acto comunicativo en el que se diluyen las diferencias semánticas. Estas artistas hacen una introspección sobre su identidad, tanto cultural como personal y reflejan, desde su experiencia, una búsqueda de lo extraordinario. Como resultado crean instalaciones que encarnan la aprehensión del espacio habitable, por medio de interrogantes en los que los espectadores nos reconocemos.

El movimiento infinito, lo efímero, la naturaleza cíclica de lo cotidiano y la provisionalidad de la pertenencia a un hogar como símbolo, son conceptos en los que ambas artistas confluyen. Estos, junto con el uso de recursos audiovisuales en instalaciones transitables, hacen que estas obras de los años 90 cobren vigencia actualmente cuando asistimos a un auge de las instalaciones inmersivas, con medios tecnológicos más depurados, pero que no difieren tanto en los conceptos planteados.

En un momento en el que parece que se desfiguran los contornos de los senderos conocidos, es reconfortante la sensación de reconocernos en otras miradas que, de alguna manera, vislumbran lo universal en lo concreto. Esto nos incita a desvelar el conjunto de coordenadas arquetípicas donde se produce el encuentro dentro de ese espacio relacional detrás del espejo.

## INTRODUCCIÓN

Cuando comencé a escribir este artículo, la *cara oculta del espejo* se refería a un lugar poético, un lugar que pertenece al pensamiento o al mundo de la imaginación, donde es susceptible la construcción de otras identidades propias, a modo del otro lado del espejo, en Alicia de Lewis Carroll. Sin embargo, en el proceso de realización de éste, me encontré con otra posibilidad: la cara oculta del espejo puede referirse a su mecanismo de reflexión, al azogue y a la superficie pulida, que hace posible el reflejo de la imagen. Ambas acepciones pertenecen al objeto y a la idea que tenemos del mismo y quizás esta dualidad en la existencia de este objeto es la clave del juego planteado en las instalaciones que se van a analizar.

Habitar la cara oculta del espejo muestra una forma de relacionarse sensorialmente con el espacio configurado por un tipo de instalaciones artísticas. En ellas se propone la apertura a otros lugares posibles donde operan diversas reglas físicas, ajenas al peso y las dimensiones corporales. En estos espacios construidos que denominaremos en adelante *Lugares de Encuentro* (Alonso, 2003), “una simple mirada pierde su fugacidad y se transforma en una experiencia completa. Cualquier acción que se desarrolla bajo esta realidad subjetiva pierde su inocencia y se vuelve significativa creando un pequeño microcosmos instantáneo de imágenes que sólo cobran sentido en ese tiempo y en ese lugar”.

Así reconocemos como *Lugares de Encuentro* una tipología de espacios en los que la percepción trasciende lo sensorial. Estos lugares, conjuradores del pensamiento, se convierten, mediante mecanismos de tipo relacional, en generadores de procesos cognitivos y de memorias compartidas. En las instalaciones seleccionadas de Eugenia Balcells y Eulalia Valldossera se produce una sensación de reconocimiento de los elementos desencadenantes de este tipo de relación con el espacio. Esto conduce a pensar que, aunque en el momento de producirse estas obras las artistas pertenecían a diferentes ámbitos geográficos y generacionales estaban explorando algún sendero común. Estas artistas configuran en sus instalaciones transitables estancias donde se vislumbra lo universal en lo concreto e invitan a sumergirnos de lleno en ellas, para intentar desvelar el conjunto de coordenadas donde se produce este reconocimiento

Eulalia Valldossera realiza en 1999 una serie de obras bajo el título *Provisional Living*, de la que analizaremos más en concreto *Provisional Home*, que se presentó en la exposición *Eulalia Valldosera: obras 1990-2000* (2001) organizada conjuntamente por la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona y el Centro Witt de With en Rotterdam, donde se expuso en el año 2000. Eugenia Balcells produce en 1993 la obra *En Tránsito*, que se pudo ver en la exposición dedicada a su obra por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), titulada *Sincronías* (1995). Estas obras, producidas en torno a vivencias muy particulares y con diferentes motivaciones llegan desde soluciones plásticas diversas a converger en unos nodos comunes donde se cuestiona aquello que nos une y que nos diferencia y, en definitiva, en qué elementos nos reconocemos y nos miramos para establecer una comunicación en la que cobra sentido, cual artilugio de traducción, todas las particularidades culturales. Las artistas crean una gramática del lenguaje en la instalación que atañe a distintos niveles de conciencia. Analizamos conceptos compartidos como el movimiento infinito, la provisionalidad de las situaciones vitales y la naturaleza cíclica de nuestros actos más cotidianos junto a la ausencia de un hogar estable en el que reconocerse. Estos elementos, además de la inclusión de recursos audiovisuales como parte de la obra, intervienen un espacio transitable por el que el visitante circula y sitúan estas obras en un plano de absoluta vigencia.



**Figura 1 y 2.** Dos vistas de la instalación *Provisional Home* (1999) de Eulalia Valdossera. Diversos muebles viejos y objetos domésticos; siete espejos de mano con motor giratorio acoplados a los muebles con un sistema articulado; seis proyectores de diapositivas que reproducen las imágenes de los muebles de la sala. Espacio de 7 x 14 x 3,5 m., proporciones variables. Colección Van Uytfhange, Bélgica. Fuente: Archivo personal de artista. Valdossera (2010)

## DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

### *Provisional Home*. Eulalia Valdossera

La obra *Provisional Home* (Fig. 1 y 2) pertenece a una trilogía de obras titulada *Provisional Living* creadas en 1999. En esta instalación se muestran una serie de muebles viejos, objetos pasados de moda y enseres domésticos, en algunos casos volcados o con aspecto desvencijado, esparcidos de manera aparentemente caótica. Estos objetos llevan acoplado un espejo de mano con un pequeño motor giratorio de movimiento continuo. La instalación incluye varios proyectores dirigidos hacia cada uno de los espejos. Estos proyectan imágenes de los mismos muebles que ocupan la sala. Las proyecciones al incidir sobre los espejos hacen que las imágenes giren proyectándose en las paredes, el techo y el suelo de la sala envolviendo a los espectadores. La duración total del giro de los espejos es en torno a un minuto. En ese momento todas las proyecciones se posicionan en una zona de la instalación configurando una imagen que puede parecerse a una casa convencional. Este evento es muy fugaz y enseguida vuelven a circular las imágenes de los enseres en un movimiento sin fin. Nuestra atención se ve atrapada en la expectación, casi infantil, de capturar el instante en el que las imágenes vuelvan a ordenarse en esa ilusión de un paisaje doméstico que remite a algún recuerdo familiar.

La percepción tridimensional de la obra requiere una atención y un recorrido minucioso pues los elementos no están colocados en la forma que se suele esperar en una estancia doméstica, ni siquiera en su posición correcta. Las imágenes de los enseres domésticos que sobrevuelan la sala en torno al visitante de la instalación contradicen de algún modo la percepción en sí de los objetos. Es este aspecto lo que provoca que el observador realice una segunda mirada para comprobar que las imágenes proyectadas realmente corresponden a los muebles presentes como si fuera un juego de buscar diferencias. Esta segunda mirada, buscando descifrar un pequeño enigma, es la que permite establecer un diálogo entre la percepción sensorial a tiempo real y la memoria del espectador que empieza a relacionar aquello que está experimentando con algún episodio personal que se ha visto activado. La mirada activa del espectador es clave en esta obra, una mirada no inocente, cargada de historia personal y memoria colectiva. El recorrido de la instalación requiere una participación consciente del espectador que re-crea la obra durante un proceso que comienza en el momento en que entra en el juego sensorial que la artista le está planteando. El hecho de introducirse en el espacio siempre provoca un entendimiento intuitivo y visceral, del que no te puedes abstraer, que te engloba y lo sientes y que no se puede interpretar sólo conceptualmente.



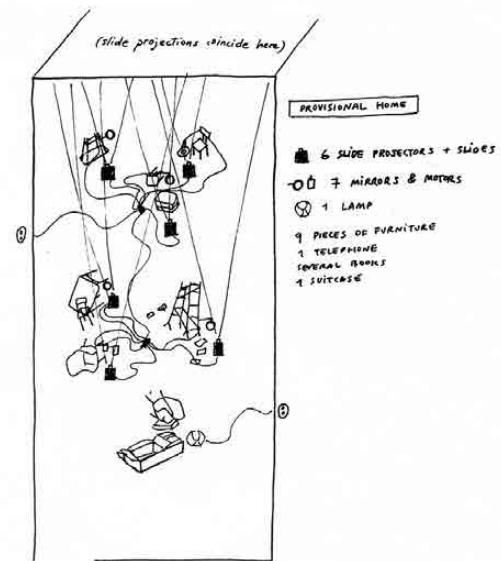


Figura 3. Dibujo de la instalación. Fuente: Archivo personal de artista. Valdosserra (2010).

Así lo expresaba Juhani Pallasma (2006), “cualquier lugar real puede ser recordado en parte porque es algo único y en parte porque afecta a nuestro cuerpo y es capaz de generar suficientes asociaciones para poder ser incorporado a nuestro universo personal”. Es este el aspecto en el que incide especialmente la artista: el pulso entre las sensaciones que experimentamos físicamente en nuestro recorrido y la activación de nuestro conocimiento y de las relaciones cognitivas que se establecen.

La instalación de Eulalia Valdosserra trata de las reglas de comunicación y entendimiento de una obra de arte. La artista nos embarca en una experiencia sensorial. Su propuesta busca que el espectador experimente la obra en su abstracción y que se sitúe en el mismo vórtice de la creación de la pieza, al mostrar de forma evidente todo su aparataje. Supone una invitación a vivir la obra, a sentirla suya y a enfrentarse a su propia intromisión como personaje activo de la trama.

Cuando se visita una sala de arte, es frecuente asumir un papel de receptor de las conclusiones transmitidas por los creadores, que se nos muestran en forma de obras artísticas. El público suele plantear preguntas acerca un significado único que completa el sentido de la obra: ¿Y esto que quiere decir? El significado de este tipo de obras de arte no es unívoco, son un conjunto de conceptos que plantean un enigma abierto en el que caben infinitas lecturas, tantos como visitantes en las mismas.

Al mostrar imágenes, que aparentemente duplican los objetos presentes en la sala, se produce una lectura lúdica de la obra donde las respuestas se muestran accesibles. El espectador entra fácilmente en ese juego de resolver en qué momento las imágenes se ordenan en su posición correcta, con cuál de los enseres coincide, de donde proceden las imágenes y cómo se produce el movimiento, que proyecta esas imágenes por toda la sala. Son esos pequeños enigmas y es en ese recorrido en torno a los objetos y de ida y vuelta del mueble a su proyección, de la interferencia de la propia sombra incluida en el espacio explorado dónde se aprehende la obra y sus referencias no visibles, que son precisamente la aportación del propio participante en la misma.



**Figura 4.** Vista en detalle de una parte de la instalación *Provisional Home* (1999). Fuente: Archivo personal de artista. Valdosserra (2010).

### **En Tránsito. Eugenia Balcells**

La obra *En Tránsito* (Fig. 6) nos invita a recorrer un largo pasillo configurado por una estructura de perfil metálico sobre la que se han montado una serie de espejos que reflejan proyecciones que aparecen en unas pantallas de retroproyección estratégicamente colocadas en cinco puntos del sinuoso recorrido.

El diseño de la estructura sigue un trazado modular compuesto por triángulos equiláteros organizados en simetría radial, de manera que se configura una malla de base hexagonal. Superficies de espejo se alternan con pantallas de proyección cerrando el perímetro exterior de estos hexágonos y en el lado opuesto se sitúan dos espejos en un ángulo de 60 grados describiendo un triángulo equilátero con un vértice en el mismo centro del hexágono. Este trazado marca un recorrido en zigzag. Este diseño geométrico está pensado para que las imágenes de las proyecciones se multipliquen, generando una sensación de laberinto infinito, compuesto por cartas de barajas procedentes de diversas culturas. Las estructuras en torno a los radios del círculo son muy frecuentes en las obras de Eugenia Balcells, según expresa la propia artista en una conversación con Assumpta Bassas (Balcells, 2001, p126): “El espejo central [reune] todas las imágenes representando el eje de la danza. Este centro donde todos estos personajes se reúnen, junto con el círculo, es la representación del Yo (Selbst).”

Deducimos de la descripción de Eugenia Balcells que el diseño de esta instalación, que precisamente estaba colocada a la entrada de la exposición *Sincronías* en el MNCARS, está pensado para obligar al espectador a realizar un recorrido cuidadoso a través de los tres hexágonos. En su recorrido siempre circula bordeando el centro del círculo, en el que se inscribe la estructura hexagonal, pues está ocupado por un triángulo formado por espejos, donde se reflejan las imágenes proyectadas junto con nuestra propia imagen proyectada y esto obliga a tomar una distancia suficiente, para poder verlas correctamente. Sólo el cuarto hexágono se muestra completo y en su mismo centro nos situamos a contemplar nuestra imagen. En ese momento tomamos conciencia de las numerosas posibilidades de interacción con los encuentros que el azar pone a nuestra disposición, en una imagen simbólica del camino de la vida. Los naipes simbolizan al juego y al azar, pero también nos muestran arquetipos humanos que podemos elegir según la mano de cartas que te toca en cada momento.

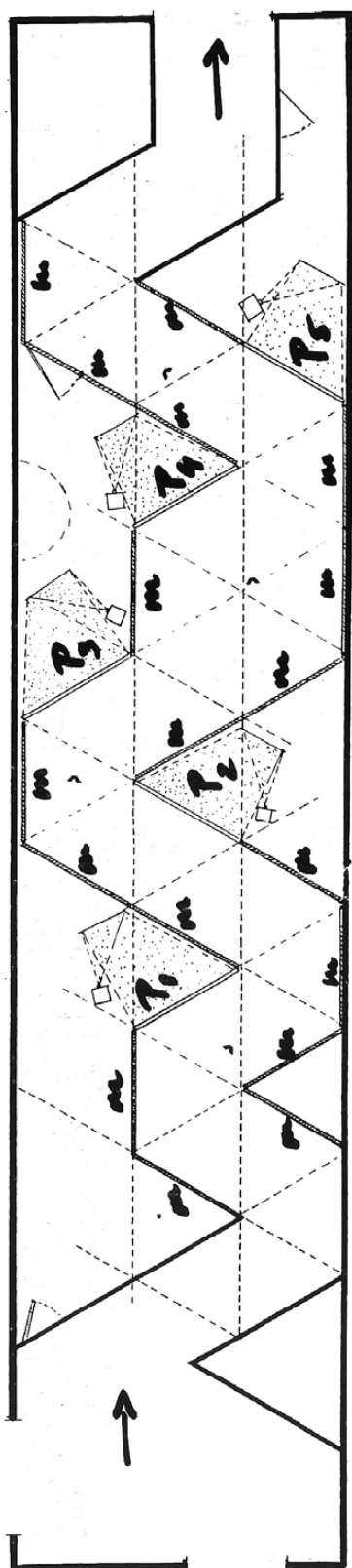
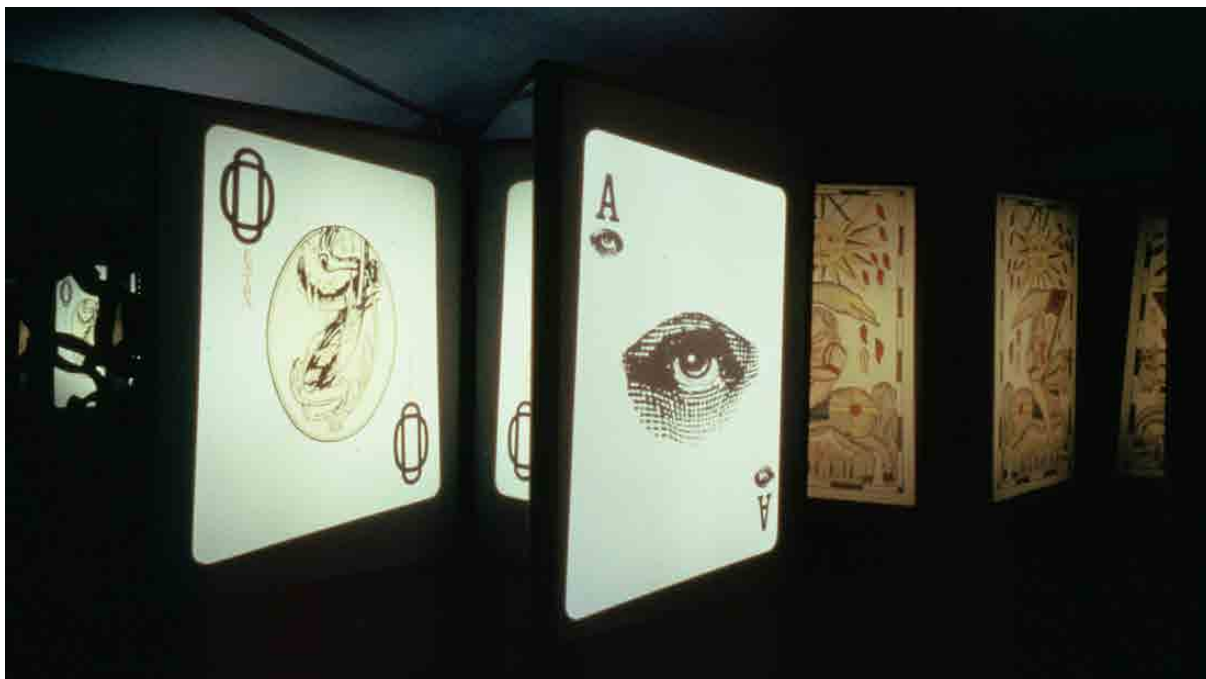


Figura 7. Vista general de la obra *En Tránsito* (1993) de Eugenia Balcells. Laberinto de espejos y proyecciones de diapositivas de cartas. 15 espejos de 215 x 160 cm. y 5 espejos de 215 x 80 cm.; 5 pantallas de retroproyección de 215 x 160 cm.; 10 proyectores de diapositivas, 810 imágenes de proyección continua en fundidos lentos. Fuente: Archivo de la artista. © Eugènia Balcells y Eugènia Balcells Foundation.

Figura 6. Dibujo de la instalación. Fuente: Archivo de la artista. © Eugènia Balcells y Eugènia Balcells Foundation.



**Figura 8.** Vista en detalle de la obra *En Tránsito* (1993) Fuente: Archivo de la artista. © Eugènia Balcells y Eugènia Balcells Foundation.

### ¿Dónde están los puntos de encuentro?

Leyendo las descripciones de las instalaciones se podría pensar que estamos hablando de dos creadoras que se sitúan en dos polos opuestos en su factura plástica. Tenemos por un lado una instalación que define un espacio perfectamente acotado, con una estructura de base geométrica y con un recorrido predefinido en Eugenia Balcells y, por el otro, una disposición de elementos que varía en función de la sala en la que se ubica, sin limitación ni indicaciones para su exploración y en un orden que podríamos definir como orgánico en Valdossera. ¿En qué encrucijada situamos estas dos propuestas entonces?

Hay dos similitudes evidentes: la utilización de imágenes fijas proyectadas, como un material más en la obra y la idea de un flujo continuo de imágenes animadas de forma mecánica que se repiten en un ciclo infinito, como una alegoría del ciclo vital.

No podemos obviar su alma arquitectónica. Las dos instalaciones deciden posicionar al espectador en un diálogo corporal con un espacio construido con el que toma conciencia de su percepción. El espacio y la imagen envuelven al espectador y le convierten en parte integrante de la obra. Las proyecciones de los objetos pertenecientes a la instalación proyectan también las sombras de las personas presentes, envolviendo así al visitante y haciéndole parte integrante de la intervención en el caso de *Provisional Home* de Valdossera. Este juego envolvente opera de manera similar en la instalación de Balcells, aunque en este caso, es la imagen reflejada la que se incorpora al laberinto de naipes multiplicados. Así la obra se convierte en una representación dinámica y cambiante del espacio, en función de las características individuales del espectador y de su forma particular de interactuar con ella. Las obras analizadas son espacios conceptuales que no están pensados para su habitabilidad, están exentos de la funcionalidad obligatoria de toda arquitectura. Las autoras juegan con el espacio constructivo y nos invitan a recorrer desde una metáfora del laberinto (Balcells), hasta un hogar metafóricamente despedazado, que sólo expone una fugaz imagen del orden de cosas idealizado en el constructo social (Valdossera). Son lugares destinados a la contemplación e inductores de la reflexión.

El tiempo en estos lugares también parece tener reglas propias. En ambas instalaciones es esencial el elemento temporal. No son obras que se aprehenden en un golpe de vista. Son espacios para la evocación que nos atraen por su naturaleza estética, pero a su vez nos producen una extrañeza, una incomodidad que pone en alerta nuestros sentidos para averiguar cuál es la forma de comportarnos o de reaccionar ante lo que se nos plantea.

En ambos casos las artistas utilizan materiales o referencias cotidianas: muebles y enseres domésticos comunes y cartas de juego. Son elementos que están al alcance de cualquiera y cuya misión es servir de vehículo a una experiencia artística que te incluye como protagonista. Crean sus instalaciones con un código abierto, para invitarnos a realizar nuestra propia introspección. La pretensión de las creadoras es albergar una emoción que está por definir, un motivo para habitar fugazmente estas obras que exponen algunas trazas, algunos fragmentos de ese “lugar de pertenencia” que compartimos en la memoria.

Balcells y Valldossera llegan a crear una gramática del lenguaje en sus obras que atañen a distintos niveles de conciencia. Se valen para ello de objetos comunes (muebles viejos y naipes), aparentemente anodinos, que se muestran abiertos en su ausencia de significación. Pero al ubicar estos objetos en una composición visual cuidadosamente diseñada, se revelan con una potencialidad evocadora sorprendente. Las artistas utilizan estrategias de composición visual y herramientas derivadas de su reflexión acerca de la percepción para elaborar un complejo contexto. Este entorno ambiguo e inabarcable, por mostrarse en un proceso de cambio infinito, nos aboca a una interacción consciente donde nos cuestionamos los conceptos más arraigados de nuestro comportamiento social.

El espectador se encuentra con un dispositivo evocador que se nos ofrece sin manual de instrucciones, pero al que accedemos de manera intuitiva. Tras una breve exploración se establece un diálogo interior, gracias a los elementos presentes que sirven como mecanismos activadores de esta interacción. Podríamos definir los espacios diseñados por las autoras como lugares híbridos, que nos ofrecen un marco arquitectónico, más acotado en el caso de Balcells y más permeable y configurable en sus límites el de Valldossera, pero cuya característica principal es la mutabilidad en función de las relaciones perceptuales del usuario.

Para la elaboración de estos lugares híbridos o lo que hemos denominado *Lugares de Encuentro* se valen de tres elementos esenciales:

- Objetos comunes como elementos morfológicos que encarnan la destilación de una experiencia que ha inspirado la obra.
- La situación estratégica de objetos e imágenes con una carga de tangibilidad que los convierten en metáforas visuales.
- La participación del espectador en el recorrido de la obra, durante el cual relaciona imágenes que remiten a arquetipos conocidos en su propia experiencia, y que despiertan así una serie de recuerdos visuales propios.

## CONCLUSIÓN

La interiorización de la fluidez, del movimiento infinito, de lo efímero de la existencia y de la naturaleza cíclica de lo que acontece, son conceptos presentes en estas instalaciones. Estos, junto con el uso de recursos audiovisuales en instalaciones transitables, hacen que estas obras de los años 90 cobren vigencia actualmente cuando asistimos a un auge de las instalaciones inmersivas, con medios tecnológicos más depurados, pero que participan de estos mismos conceptos. Ambas artistas se declaran abiertamente alejadas del rol de artista como el único que tiene la clave para revelar una naturaleza casi mágica del objeto artístico. Valldossera y Balcells nos están exponiendo la estructura interna de la obra y nos hacen partícipes de su proceso de creación artística y de su particular utilización las herramientas de comunicación para que nosotros elaboremos nuestro propio itinerario. Se convierten así en facilitadoras de una experiencia para crear nuestro propio lugar. Es por esta razón que los espacios que nos ofrecen no muestran una estructura pensada para su disfrute en una orientación determinada ni con un objetivo unívoco de significado. Sus instalaciones tienen un amplio grado de apertura, de libertad visual, de recorrido y de significado para poder establecer un diálogo individual y personalizado con el espacio, que les permite alejarse de la idea del objeto artístico fetichista.



## Agradecimientos

Me gustaría agradecer a Eulalia Valdosserra, que me ha dado la oportunidad de entender de primera mano su obra a través de una interesante conversación y me ha proporcionado los materiales de su archivo personal para la elaboración de este artículo. Quiero expresar mi agradecimiento así mismo a la fundación Eugenia Balcells, por su colaboración e interés a la hora de proporcionarme información para escribir este artículo y por enviarme las fotografías de la instalación y material gráfico sobre su obra.

## Referencias

Alonso, M. (2003). *Generación 2003 : Premios y becas de arte Caja Madrid*. [Exposición] Madrid: Caja Madrid, Obra Social.

Balcells, E. (2001). "Atravesando lenguajes: sobre «el placer de ser cuerpo»". *Duoda*, 20 [https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62564].

Balcells, E.; Balcells, M.; Berger, J.; Bosch, E.; Bruno, G.; Christie, J.; Gupta, S.; Hoffmann, R.; Llorente, M.; Njami, S. (2012). *Eugènia Balcells : años luz = light years*. [Exposición] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

Balcells, E.; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1995). *Eugènia Balcells: sincronías*. [Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6 de junio al 7 de agosto 1995] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Balcells, E. (1995). *En Tránsito. Instalación*. [Fotografías] Recuperado de: Ceditas por Eugenia Balcells Foundation para este artículo.

Pallasmaa, J. (2005). *Los ojos en la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Valdosera, E. (2000). *Eulalia Valdosserra : obres 1990-2000*. [Exposición] Fundació Antoni Tàpies; Witt de With.

Valdosera, E. (2000). *Provisional Home #1*. [Fotografías] Recuperado de: Ceditas por Eugenia Balcells Foundation para este artículo.

Zambrano, M. (2019). *Claros del bosque*. Madrid: Alianza.

# (Re)considering corners

## Thinking chair

### Keywords

Artistic installation, Educational architecture, Art, Theater space, Innovation

### Abstract

In traditional school environments, the so-called thinking chair is the destination of those students who do not follow the rules and are invited to think over their disruptive behaviour in the classroom. However, why not to link the opportunity to think in that location to motivation and creativity, instead of punishment? why not to redesign it and turn it into an artistic element which improves the experience and invites to creativity?

The purpose of this paper is to develop a research that supports the capacity of art and performance to reconsider this thinking chair and the environment where it is located -the corner- in a structural, functional and spatial way, and, at the same time, relates to the performances developed by the performer Esther Ferrer, who aims to give

students freedom for exploring and becoming real creators (Castro, 2017).

The artistic intervention on the thinking chair offers an opportunity to transmit emotions and, in turn, research about the chair and the emptiness created in relation to other elements: repetition and random as generators of artistic productions, in line with Ferrer's suggestions. Thus, this paper intends to become an experimentation field that unifies the artistic practice with the necessary teaching innovation.

# **(Re)pensando rincones**

## **La silla de pensar**

**Helia de San Nicolás Juárez**

**Teresa Colomina Molina**

**David López Ruiz**

Universidad de Murcia

### **Palabras clave**

Instalación artística, Arquitectura educativa, Arte, Espacio teatral, Innovación

### **Resumen**

En los entornos escolares tradicionales, la llamada silla de pensar es el destino de aquellos estudiantes que no siguen las normas y son invitados a reflexionar como consecuencia de su conducta disruptiva en el aula. Sin embargo, ¿por qué no vincular la oportunidad para meditar en ese espacio a la motivación y la creatividad, y no a un castigo? ¿por qué no rediseñarla y hacer de ella un elemento artístico que mejore su experiencia e invite a la creatividad?

El objetivo de esta comunicación es desarrollar una investigación que defienda la capacidad del arte y la performance para replantear la silla de pensar, así como el entorno donde esta se ubica -el rincón-, de un modo estructural, funcional y espacial. y, a la vez, la relacionen con

instalaciones realizados por la performista Esther Ferrer, quien opta por dar libertad al alumno para explorar y convertirse en un verdadero creador (Castro, 2017).

La intervención artística sobre el elemento silla de pensar supone una oportunidad para transmitir emociones y, a la vez, investigar tanto sobre ella como sobre el vacío que se crea en relación a otros elementos: la repetición y el azar como generadores de la producción artística, en línea con lo propuesto por Ferrer. Este proyecto pretende, pues, ser un campo de experimentación que unifique la práctica artística con la necesaria innovación docente.

## ANTECEDENTES: EL RINCÓN DE PENSAR TRADICIONAL EN EL AULA

En los entornos escolares tradicionales, la llamada “silla de pensar” es el destino de aquellos estudiantes que no siguen las normas y, como consecuencia, son invitados a reflexionar sobre su conducta disruptiva en el aula en un rincón de la misma, destinado a tal función. Con este propósito, el llamado “rincón de pensar” ha ocupado desde hace décadas un lugar destacado en el interior de las aulas de enseñanza infantil en nuestro país.

Por lo general, cuando un alumno es enviado al rincón de pensar lo hace como resultado de un comportamiento incívico hacia sus compañeros, por falta de constancia en su trabajo diario o por desconsideración o desobediencia ante las indicaciones del profesor (entre otras causas).

Por tanto, el principal objetivo de este rincón no es el castigo sino –según aclara el propio maestro en el aula a los estudiantes- dar la oportunidad al alumno de que reflexione sobre lo ocurrido y sobre su comportamiento mientras, desde dicho rincón, el alumno es testigo del transcurrir del resto de las actividades de la clase sin poder formar parte activa de ellas. En otras palabras, el alumno está presente pero no es partícipe de las mismas. Así, sentado en el “rincón de pensar”, el alumno es testigo del devenir de la jornada lectiva aunque sin poder participar, relegado a la escuadra y obligado a reflexionar sobre su comportamiento.

Sin embargo, un lugar destinado a fomentar la reflexión como consecuencia de una equivocación –el error- no parece la mejor forma de transmitir la oportunidad que supone para cualquier persona -y para un alumno en particular- el propio acto de pensar, que bien debería entenderse como premio a un buen comportamiento aunque no siempre lo concebimos de esta forma. Quizá, todos deberíamos ser invitados a reflexionar como premio a nuestra buena conducta y no como castigo como consecuencia de nuestros errores.

## EL RINCÓN DE PENSAR COMO ESPACIO DE OPORTUNIDAD

La presente comunicación nace con una clara y prometedora propuesta: ¿por qué no vincular la reflexión ligada a ese espacio a la motivación y la creatividad? ¿por qué no ligar el uso de la silla de pensar a la oportunidad y a la experiencia positiva y no a un castigo como tradicionalmente se ha venido haciendo? El cambio de funcionalidad de este rincón podría revertir de forma significativa la experiencia del alumno y el profesor en el aula, ya que se crearía un nuevo espacio para la oportunidad y la creación.

Tradicionalmente en el rincón de pensar se dispone una silla, una pieza de mobiliario adaptada al tamaño del alumno y en la que este se sienta para observar el discurrir de las actividades de clase sin poder participar en ellas.

Centrando nuestra atención en el elemento silla en sí mismo, si lo entendemos como una suerte de molde de quien se sienta en él, -pues la anatomía del sedente trata de acoplarse con más o menos éxito a la estructura física de la silla-, ¿por qué no rediseñarla y hacer de ella un elemento artístico que mejore la experiencia de la persona que en ella se sienta y, además, la invite a participar en un ejercicio de creatividad y creación artística?

### La oportunidad para la creación artística

Desde la riqueza propia de la mirada multidisciplinar -desde un punto de vista educativo, teatral y arquitectónico- surge la propuesta de una investigación que analice y a la vez que defienda, la capacidad del arte y la performance para replantear la silla de pensar como objeto, así como el entorno próximo en el que esta se ubica -el rincón-. La revisión de este contexto cercano se desarrolla desde un punto de vista estructural, funcional y espacial y en relación a los modelos más representativos de instalaciones realizados por la performista Esther Ferrer, quien opta por dar libertad al alumno para explorar y convertirse en un verdadero creador (Castro, 2017):

*Yo no le decía nunca al niño “está bien” o “está mal”, “este cuadro está terminado” o “no está terminado”; consiste en hacerle hablar, que razone y que conceptualice lo que está haciendo, y es él mismo el que dice “ya está terminado” o “no está terminado”. (...) Se trataba fundamentalmente de desarrollar la capacidad del niño para crear y sobre todo para pensar lo que hace y ser consciente de lo que hace.*



Figura 1. Serie *Sillas Suspendidas* (1980). Fuente: Archivo Esther Ferrer.

En sintonía con lo defendido por Ferrer, el pedagogo Célestin Freinet y el pedagogo teatral Jacques Lecoq defienden un método basado en la absoluta libertad creativa y en la capacidad del niño para crear, razonar y conceptualizar sus propias producciones artísticas en donde fluye con riqueza el lenguaje artístico que se necesita para expresar aquello que no puede expresarse con palabras (Lecoq, 2004; Santaella y Martínez, 2017).

La intervención artística sobre el elemento silla de pensar supone una oportunidad para transmitir emociones y, a la vez, investigar tanto sobre ella como sobre el vacío que se crea en relación a otros elementos: la repetición y el azar como generadores de la producción artística, en línea con lo propuesto por Ferrer. Esta comunicación pretende, pues, ser un campo de experimentación que unifique la práctica artística con la necesaria innovación docente (Raventós-Pons, 2011).

## LA SILLA EN LA PERFORMANCE DE ESTHER FERRER

La silla es un elemento recurrente en la producción artística de la performista Esther Ferrer (San Sebastián, 1937). De hecho, la artista se ha servido de esta pieza de mobiliario en numerosas ocasiones, fascinada por la capacidad expresiva de este objeto ordinario, proponiendo un campo de experimentación artística de gran riqueza, reflexionando sobre ella, su funcionalidad, su estructura y haciendo uso de su configuración y seriación para múltiples y varias performances (Fig. 1). “La silla, con su sola presencia puede modificar el espacio de una habitación. Me fascina, es un elemento antropomórfico” Sillas, hilos y espectadores en busca de espacio, llegaría a reconocer Ferrer en una entrevista.

Y es que la ligereza y versatilidad de la silla, su disposición a ser modificada, suspendida o incluso fragmentada han supuesto para Ferrer un fantástico campo de oportunidad para la expresión artística y la reivindicación más vanguardista.

*Las sillas siempre me han interesado. Son objetos cotidianos, anodinos, pero que con su sola presencia pueden modificar el espacio de una habitación. Asegura que su cualidad de elemento “antropomórfico, no sé si algún animal se sienta”, así como su estructura y su capacidad para seguir produciendo modelos nuevos “es algo que me fascina (Sillas, hilos y espectadores en busca de espacio).*

En la presente comunicación se han seleccionado cuatro casos de estudio que se corresponden con performances de Ferrer que hacen uso de la silla como elemento generador de emociones y reivindicaciones de diversa índole. El análisis pormenorizado de cada uno de ellos servirá para establecer vínculos artísticos y didácticos con la silla de pensar en las aulas de educación infantil, estableciendo lazos entre la didáctica y el arte, entre la performance y la reflexión como espacio de oportunidad (Villaverde, 2016).





Figura 2. Silla Zaj. Fuente: Archivo Esther Ferrer.

### Caso de estudio 1: *Silla Zaj*, 1974

El grupo Zaj fue fundado en 1964 por el músico Ramón Barce, el artista Juan Hidalgo y el italiano Walter Marchetti, incorporándose Esther Ferrer al mismo en 1967. En la década de los sesenta, el Grupo Zaj se situaba a la vanguardia de la experimentación internacional artística neodadaísta a través de la realización de numerosos conciertos, performances, instalaciones y publicaciones relacionadas. Sin embargo, su reconocimiento en España llegaría décadas más tarde, particularmente en 1996, gracias a una exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

La *Silla Zaj* es una performance que invita al espectador a sentarse en ella y permanecer allí para siempre o, más específicamente, “hasta que la muerte los separe” (Fig. 2). En esta suerte de matrimonio artístico, el espectador y el elemento silla, se enfrentan a la adquisición de un compromiso en el tiempo imposible de cumplir y, sin embargo, esta limitación no evita una proposición tan singular como inesperada.

Cuando nos sentamos en una silla lo hacemos siempre por un tiempo limitado. Ya sea por unos minutos o por varias horas, la configuración física de la silla no nos permite permanecer en ella mucho más tiempo por cuestiones físicas y funcionales. Cuando Ferrer propone esta performance lo hace consciente de estar proponiendo un reto imposible de cumplir al espectador, dando vida nueva a un elemento sencillo y cotidiano: la silla.

La *Silla Zaj* adquiere ciertas cualidades antropomórficas a pesar de no variar su configuración estructural, ya que al lanzar la propuesta al espectador lo invita a participar de una experiencia reservada a las personas y que requiere de un compromiso previo. La silla interactúa, por tanto, como un humano dispuesto a cumplir su parte del trato, cuestionando y desafiando al espectador a hacer lo propio.

Cuando un alumno es enviado a la silla de pensar en el aula, lo hace consciente de que estará sentado en ella por un tiempo limitado al horario escolar y a la sensatez y buen criterio del docente. La idea de establecer un compromiso entre el alumno y el objeto es, sin duda, la enseñanza que puede extraerse de esta performance de Ferrer y ser trasladada al aula. Si entendemos la silla como un ente con el que interactuar y no como un mero objeto inerte, la relación del alumno con esta puede estar basada en el compromiso de que el tiempo que ambos compartan será consensuado por ambas partes y que ambos pondrán de su parte en la experiencia artística, como agentes activos invitados a participar de una acción artística previamente diseñada con fines didácticos, culturales y sociales.



Figura 3. Ferrer en la instalación *Canon para siete sillas* (1990). Fuente: Archivo Esther Ferrer.

### Caso de estudio 2: *Canon para siete sillas*, 1990

*Canon para siete sillas* es una performance organizada en cinco movimientos compuestos, a su vez, por varias secuencias cada uno. Cada uno de estos cinco movimientos son tratados como una suerte de partituras musicales que deben seguirse para poder ejecutar la propuesta performativa de Ferrer. Así, el espectador es invitado a cruzar un espacio en el que previamente están dispuestas las siete sillas - iguales, modulares- siguiendo las coreografías que se indican, según el orden, ritmo y trayectoria ligados a cada una de ellas.

La performance de Ferrer supone la introducción de la acción dinámica ligada al objeto silla, además de la posibilidad de ligar su uso a una melodía siguiendo una propuesta de ritmos y melodías.

La posibilidad de introducir el componente coreográfico en el aula de infantil podría incorporar el componente lúdico al rincón donde se ubica la silla de pensar, animando a la aproximación del alumno a ella desde todo su contorno y entendiéndose con un elemento preparado para ser recorrido y percibido a 360° y no pegado a la pared.

Por otra parte, esta instalación también propone la multiplicación del objeto silla en un juego en el que su seriación puede crear recorridos sinuosos o lineales, la creación de espacios intersticiales que recorrer entre ellas, la disposición de las sillas a intervalos cadenciosos o descompensados, creando melodías visuales de gran dinamismo. Dar al alumno la posibilidad de que este pueda crear coreografías con la silla(s) de pensar supone invitarlo a conocer su entorno próximo - el aula-, a proponer recorridos y ritmos en su espacio físico vital durante la jornada escolar, a colonizarlo e invitar al resto de alumnos a recorrerlo de formas tan propositivas como creativas y sugerentes. Esta libertad de ocupación desarrollará en el alumno habilidades espaciales que fomentarán la reflexión sobre el espacio vital y el espacio comunitario, sobre el espacio íntimo y el compartido, sobre la iniciativa y la cooperación en el aula, mejorando sin duda su conducta y fortaleciendo los lazos afectivos con sus compañeros.



Figura 4. Maqueta de la serie *Sillas Suspendidas* (década de los 80). Fuente: Archivo Esther Ferrer.

### Caso de estudio 3: Serie *Sillas suspendidas*, 2000

Dentro de la serie *Sillas Suspendidas* de Ferrer (Fig. 4), destaca una actuación que se materializa en un espacio pintado de negro en el que destaca una silla blanca suspendida en el aire y sujeta gracias a haces de hilos también blancos que consiguen dotar a la silla de ingravidez en un estado de silencioso equilibrio. Los hilos blancos se tensan hacia las paredes con una precisión y exquisitez geométrica que dibuja parábolas a ambos extremos de la silla suspendida. Bajo ella, solo la proyección en planta de la silla de madera ingrávida, una silueta en sombra de contornos desdibujados que atestigua sobre el suelo de la sala la presencia superior del objeto colgante.

La instalación configura una escena tan silenciosa como el cuerpo desnudo y vacío de la silla suspendida, entera y limpia, sin ornamento ni corrupción; una integridad física que parece desdibujarse a través de los hilos que nacen de ella y la sujetan en el aire ganándole la batalla a las leyes de la física (Fig. 5).

La posibilidad de que la silla de pensar propia de las aulas de infantil pudiera abandonar la gravedad terrestre y elevarse en el interior del aula sugiera una oportunidad maravillosa: el disfrute de un punto de vista distinto de la misma, de su configuración y de los sujetos y objetos que la conforman.

La ingravidez no solo supondría la introducción del componente artístico en la actividad docente, sino que, a la vez, incorporaría la imaginación y la creatividad en los alumnos mediante la trasgresión de la realidad cotidiana en un acto de fantasía e ingenio.

Otros aspectos de la comunicación visual serían igualmente trabajados en etapas tempranas de la educación de los infantes, aproximándose a aspectos básicos de la alfabetidad visual como el punto, la línea y el plano o el contraste y el equilibrio visual, entre otros.

Sin duda, un lugar destinado a la reflexión debería ser un lugar diverso y singular cuando el resultado que se desea obtener es el crecimiento personal y social, la conciencia de grupo, la cooperación y la convivencia. En este sentido, la performance propuesta por Ferrer sería la oportunidad ideal para darle un nuevo sentido al rincón de pensar y transformarlo, por fin, en un espacio atractivo para el alumnado, un lugar en el que dejar volar su imaginación y fomentar su creación artística, desarrollando su potencial innato en un espacio en el que los límites físicos han sido eliminados, un lugar dispuesto a ser configurado por la propia imaginación del niño.



Figura 5. Serie *Sillas Suspendidas* (2000-2018). Fuente: Archivo Esther Ferrer

#### Caso de estudio 4: *Entre líneas y cosas*, 2016

*Entre Líneas y Cosas* es una performance de Esther Ferrer formada por un conjunto de sillas alineadas y dispuestas una detrás de la otra que mantienen su formación mientras se van describiendo un recorrido que incluye un cambio de nivel de las sillas -cambian de piso- y cuyo recorrido finaliza con un gesto sinuoso que rodea una figura femenina que se sienta sobre una silla dispuesta, a la vez, sobre una mesa. La mujer sostiene un cartel en sus manos con un mensaje reivindicativo y que llama a la acción: “109 sillas vacías, una por cada mujer víctima de la violencia de género en España en el año 2015”.

Esta performance, como la anterior, suponen la ocupación del espacio a través de la disposición de varios elementos silla, aunque, en esta ocasión, con un claro objetivo reivindicativo. La reflexión debe conducir a conclusiones útiles que aporten soluciones a una necesidad, un problema o una cuestión inicial. La posibilidad de que el alumno realice un recorrido íntimo y personal en el aula y que eventualmente pueda compartir su reflexión personal con sus compañeros resulta prometedora. Se trata de un viaje introspectivo formado por distintas etapas reflexivas materializadas en sillas en el interior del espacio educativo compartido, una odisea que finalmente concluye en una etapa final que emite un mensaje que será comunicado al grupo social en el que el alumno desarrolla su vida diaria y, por tanto, compartido con sus compañeros. Este tipo de experiencias no solo fomentan la participación y la empatía con iguales, sino que, además, desarrollan habilidades sociales y personales que contribuyen significativamente al crecimiento personal de los alumnos.



## CONCLUSIONES

La producción artística de Esther Ferrer supone un territorio inexplorado en lo que se refiere a su aplicación en las aulas. Los procesos proyectados y seguidos por la artista bien pudieran ser trasladados a la educación de las edades más tempranas por su contribución al desarrollo personal, social, artístico y creativo de los alumnos.

La experimentación de Ferrer con las sillas a lo largo de su carrera ha ido evolucionando conforme a su crecimiento personal y artístico. La performista ha sabido hacer uso de un objeto tan ordinario y fascinante como protagonista de sus obras, un singular agente catalizador de recorridos, experiencias, inquietudes y reivindicaciones.

El carácter cotidiano de este objeto -la silla- hace que esté presente en las aulas escolares y que, por tanto, pueda utilizarse para trasladar la experiencia artística de Ferrer a la actividad docente en un ejercicio de creatividad e innovación. En especial, la denominada silla de pensar es un objeto ligado a la necesaria reflexión del alumno tras una conducta disruptiva pero el castigo, el estatismo, la pasividad y el aislamiento no son buenos aliados del verdadero ejercicio reflexivo de éxito. Para obtenerlo, es necesario introducir la creatividad, la actividad, el componente lúdico, la iniciativa, el compañerismo, la cooperación y la experiencia artística, haciendo partícipe, a la vez, a la totalidad del alumnado. Solo así es posible garantizar el éxito. El arte al servicio de la educación. La performance como innovadora acción docente.

## Referencias

- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba (2ª ed.).
- Castro, E. (2017). "Esther Ferrer: «Me importa un rábano que sea o que no sea arte»". *Revista Artishock de Arte Contemporáneo* [Entrevista en línea, recuperado de <https://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/>].
- Raventós-Pons, E. (2011). "El cuerpo en performance: Algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa". *Letras femeninas*, 37(1), pp. 15-30.
- Santaella, E.; Martínez, N. (2017). "La pedagogía Freinet como alternativa al método tradicional de la enseñanza de las ciencias". *Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 21(4), pp. 359-379.
- Segovia, M. (2018). "Esther Ferrer. La artista que dibuja el aire. Sillas, hilos y espectadores en busca de espacio" [Recuperado de: <https://elindependiente.com/>].
- Villaverde, M.D. (2016). "Silencios, sonidos. Ausencias, presencias: metáfora y símbolo en el arte contemporáneo". *Tiempo y sociedad*, 25, pp. 71-86.

# Get Real!

## Palavras-chave

Realidade, Espaço público, Intervenção efémera, Participação, Sentido crítico

## Resumo

As intervenções no espaço público estão na moda. Mas por que as fazemos? Quais são os nossos objetivos, critérios ou propósito?

A realidade é suficientemente interessante como é, e é sobre isso que trabalhamos: sobre dar destaque à realidade. A nossa investigação centra-se em intervenções públicas que promovam pensamento crítico sobre o mundo e que reforcem um sentido colectivo de responsabilidade sobre a nossa própria realidade. Estas intervenções visam aprofundar um sentido de empatia e um tipo de relação mais justa e equitativa entre nós e o mundo.

Ao tornar os processos de realidade inteligíveis como são - sem uma concepção predefinida do que é "certo" ou "errado" - permite-se que todos

tenham a oportunidade de se reposicionarem numa realidade que é tão conhecida que se tornou banal, ou tão oculta que dificilmente a reconhecemos. As instalações que enfatizam a realidade permitem a criação de uma consciência em que o que quer que se opte por fazer - ou não fazer - é uma escolha, e não o resultado de uma falta de envolvimento, pensamento ou sensibilidade.

O nosso trabalho é sobre as intervenções públicas como um meio para atingir um fim, e não como um fim em si mesmo: é sobre uma estratégia de abordagem, mais do que um resultado pré-determinado ou vendável.

# Get Real!

## ORA Collective (Orlando Gilberto-Castro y Tiago Ascensão)

Artistic Practice ([oracollective.weebly.com](http://oracollective.weebly.com))

### Keywords

Reality, Public space, Ephemeral intervention, Participation, Critical sense

### Abstract

Public Space interventions are really in. But why are we doing it? What are our goals, criteria or purpose?

Reality is interesting enough as it is and it's about that we work: bringing reality back to the spotlight. Our research is focused on public interventions that promote critical thinking about the world, that enhance a collective sense of responsibility about our own reality. These interventions aim to develop a deeper sense of empathy and a fairer and more equitable kind of relation between us and the world.

By making reality's processes intelligible as they are – with no predefined conception of what's "right" and "wrong" about them – everyone gets a chance to reposition themselves in a reality that

is either so well-known it became numb, or so stealth they hardly acknowledge it. Installations that emphasize reality allow the public to create an awareness in which whatever they choose to do – or not to do – is an actual choice, not the result of a lack of engagement, thought, or feeling.

Our work is about public intervention as a means to an end, not the end itself: it's about an approach strategy, rather than a predetermined, saleable result.

## Back to basics

There is no escaping reality. Reality's processes include its built environment, its users and the complex and changing dynamics they establish, allow, inhibit or enhance. Both space and perception are at work when reality assumes a specific form and content, and they both shape each other indelibly. Any intervention, whatever its context and goals might be, will inevitably impact this necessary - yet changeable and unstable - balance.

The work of ORA Collective aims to intervene on these dynamics by bringing them to the fore: interventions and installations are meant to make these processes intelligible and to encourage a more conscious and responsible relationship between everyday spaces and their users. As part of this complex system, people's presence, perception and action should be consequent in space: there is a shared responsibility on how reality shifts and progresses that needs to be addressed. The fleeting presence of our interventions intends to raise questions about what was already there before we arrived and will still be there long after it's left. We believe this to be a potentially useful trigger for long-term dynamics, that require a deeper, more sensitive and more complex understanding of how our perceptions on reality shape our actions and how those, in turn, shape reality. The goal is to nurture a repositioning on the way we perceive - and act on - our everyday spaces and processes.

## Framework strategy

Any new object we choose to introduce on a given space arises as a mechanism for enhancing the user's perception and sense of responsibility towards their pieces of reality, as a tool for actually seeing, apprehending and understanding both reality and their role in it. Instead of prescribing a specific dynamic or relationship, we raise questions: the intervention will soon be gone, so its lifespan is directed at raising awareness on what a space can offer and on diverse ways of looking at it and interacting with it; this way, its actual users - the ones who relate to it on a daily basis - can decide for themselves how they want this relationship to operate. Maybe they'll find new possibilities and maybe they'll appreciate the way things are already; in any case, we believe, this acknowledgement is crucial for a responsible course of action to take place, whatever it may be.

The questioning, reflection and critical sense potentially developed within this kind of encounters with reality allow for longer processes than the ones we could ever achieve with an ephemeral work, whose impact, by its own nature and definition, is meant to be as quick as it is effective. More than activating a place during a set period of time, we aim for a day-to-day, microscale and low stakes activation by the general public - an open source train of thought and action to be improved and perfected by everyone, everywhere. Less impacting object-wise, these interventions are meant for a higher perception-wise effect, as they enable us to see a space as if for the first time, with all its problems and all its wonders: it's not about crafting a beautiful memory of how this place was while it hosted an installation, but about the subtle, long-term effects the installation may have provided to the everyday users of said place.

## Embodiment

In order to achieve that, ORA Collective uses common materials or site-specific elements and features that shift the perception of the space, without changing its material and functional forms. Always understood as a tool, be it material (metal props, sandbags...) or immaterial (different lighting, touching, colouring...), the added elements will necessarily allow for the regular use of the space, without forcefully imposing its presence. However, they will provide a stimulus, a small but expressive change in what an everyday user might expect to encounter. These elements have no special value on their own account, they're familiar in themselves; it's their use that might be unexpected and draw attention to what is actually the same as always: their goal is to simply shed a different light on the everyday features reality offers.

## Outcomes

As if reading a work of fiction, the intervention will hopefully trigger a suspension of disbelief: admitting the possibility of reality being different than expected, one might give it a chance to present itself as it is, regardless of what one may have decided it was in advance. This device creates an opportunity for a new understanding and a renewed relationship with our everyday locations. Some of these changes might be fleeting - noticing a specific detail for the first time, remembering it was there all along - and some might be long-lasting - getting to know a place more deeply, understanding the



Figura 1. *Metal prop*, by ORA Collective, 2014, Torres Vedras, Portugal. ORA Collective.

mechanism involved and keeping it at hand for other occasions. While the big goal is to provide extra tools for relating with the built environment - and, by extension, with reality as a whole -, even the most ephemeral impact is useful as a kind of personal perceptive training. It's a skill: learning to face reality with less preconceptions, understanding what it is (in spite of what we want it to be) and, in the long run, adjusting our own actions to better intervene in our surroundings, be them physical, conceptual, social or political.

There is no immediate objective way to measure these results: it's a conviction, a matter of principle. It's a contribution, a possibility, regardless of its predictable success. It's a risk we're always willing to take.

### Realities highlighted

ESCORA [metal prop] is an installation done in collaboration with Marta Pereira, in Torres Vedras (Portugal) in 2014. Taking the metal prop from its utilitarian features to an interventive approach while keeping its firmness and strength nature, this work takes shape in the covering of a street – the metal prop gives up its unitary value and works as a continuous structure. (Fig. 1) Its artistic-architectonic approach offered a differentiated crossing experience and drew attention to the street's maintenance needs, forebringing a neglected street and the poor conditions of its buildings. It proposed a playful moment, flowing through the different tensions and rhythms added to the sky and the floor, through the props themselves and the shadows they cast, while pointing out the building conditions and its inhabitants' needs. (Fig. 2) Through this active way of looking, people – as individuals and as a whole – become an actual part of space, their presence becomes consequent. (Fig. 3)





Figura 2. *Metal prop*, by ORA Collective, 2014, Torres Vedras, Portugal. ORA Collective.



Figura 3. *Metal prop*, by ORA Collective, 2014, Torres Vedras, Portugal. ORA Collective.





Figura 4. *Sandbag*, by ORA Collective, 2017, Wrocław, Poland. ORA Collective.

WOREK Z PIASKIEM [sandbag] is the result of a workshop Ora Collective tutored in Wrocław (Poland) in 2017, with a group of locals. Through a detailed analysis of the space - a semi-public courtyard within a city block - and its dynamics, uses and users, several interest points were found. These were both physical features and potential uses of the courtyard, which were then highlighted through multiple micro installations using only sandbags - a modular, resistant and neutral material. (Fig. 4) From each installation, at least two others were visible, creating a net strategy within the whole space (Fig. 5). Though they stood out from the environment, these objects were not its focal point: they were not made to be seen, but to make see. The developed settings allowed to explore matters of limit, layout, pre-existence, route, trench, bridge, as well as to make intelligible the concepts of space regulation and spontaneous usage (Fig. 6). On the other hand, sandbags relate to emergency states - like floods - and a certain feeling of working together towards a common goal, a collaborative spirit suitable in the context of this collective space. That was the point: to add to the courtyard some element which could be easily rearranged by the blocks' inhabitants, encouraging them to use it in new setups to better fit their own perception of the courtyard.



Figura 5. *Sandbag*, by ORA Collective, 2017, Wrocław, Poland. ORA Collective.



Figura 6. *Sandbag*, by ORA Collective, 2017, Wrocław, Poland. ORA Collective.





Figura 7. +PATI, by ORA Collective, 2020. ORA Collective.

+PATI is a proposal for A Cel Obert, in Tortosa (Spain), done in 2020. It proposes an empirical and experiential approach to Palau Despuig: to experience it through touch and to explore how the tactile and kinaesthetic relation with the material reality of the built environment can enhance its perception as a whole (Fig. 7). Visiting it barefoot is the trigger: by having no buffer to direct contact on doing the usual thing – walking into the space – its physical existence is highlighted. The installation takes shape in a wooden cabinet at the entrance of the courtyard, facing the street. It embodies both practical and symbolic relationships between the passersby, the Palau, and the ones enjoying the courtyard as this common and utilitarian object is presented as somehow worthy of artistic value and perceived as something more – the same principle applied to the courtyard itself (Fig. 8).

In this work, the common, but powerful and generally overlooked, act of touching provides an entirely new experience. Feeling the textures and temperatures with our own body will allow for both a literal and a conceptual repositioning in the way we relate to space.

### **A dynamics proposal**

Every space and every fraction of reality within it needs a specific approach, which must tend to its particular features, making them intelligible and allowing them to intersect the users' perception and imaginary. The specific solutions adopted should strive to this goal, resorting to the elements that better achieve it, be them new objects, lighting, rearranging pre-existences or even a reassessment of the proposed programme.

It's not about us, it's not about art.

It's about reality, really.





Figura 8. +PATI, by ORA Collective, 2020. ORA Collective.

## Referencias

- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. UK: Penguin Books.
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and Writings*. USA: Wesleyan University Press.
- Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance*. Portugal: Orfeu Negro.
- Graham, D.; Conover, R. (1999). *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*. Cambridge: MIT Press.
- Hall, E. (1986). *A Dimensão Oculta*. Portugal: Relógio D'Água.
- Levin, T. Y.; Frohne, U.; Weibel, P. (eds.) (2002). *CTRL [SPACE]: Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media.
- Mars, R.; Kohlstedt, K. (2020). *The 99% invisible city*. UK: Hoder & Stoughton.
- Mill, J. (2005). *On Liberty*. USA: Cosimo Inc.
- Santos, B. (2020). *O Fim do Império Cognitivo*. Portugal: Edições Almedina.
- Urbanas, R. (2018). *Usted Está Aquí*. Spain: Ediciones Asimetricas with MUSAC.

# Installation as crossing

## The performative potential of architecture applied to exhibition practice

### Keywords

Performance Architecture, Embodied, Atmosphere, Crossing, Inhabit

### Abstract

Making tactile experience of the world configures us as bodily individuals in motion, located and constantly reformed in touching one's self with the sensitive. Similarly, the space is modified by our presence and our approach to it. The material, spatial and interaction qualities of architecture can only be understood if we assume it as a corporeity involved in space, extended outside of itself.

This work examines how much the generative potentials of reverberation, absorption and spatial restitution inherent in architecture, if applied to the architectural configuration methods of the installation, can lead to an embodied approach to exhibition practice and its experience.

In particular, the focus will be on the mutual exchange between space and person and how it allows to re-read architectural practice according to performative and active profiles and re-evaluate its dynamic relational potential underlying the experience of confrontation with the object, insisting on the diaphragms of such crossings.

The plots of space as occupation, of insertion to dress or expropriate it, the distinction between walking and possession, oscillate between the dichotomies of nudity and covering, of passage and appropriation of an architecture of bodies, alive and active, whose splits are an interesting matter to clash with.

# Installazione come attraversamento

## Le potenzialità performative dell'architettura applicate alla pratica espositiva

**Valentina Rizzi**

Università IUAV di Venezia

### Palabras clave

Performance Architecture, Incarnato, Atmosfera, Attraversamento, Abitare

### Resumen

Fare esperienza tattile del mondo ci configura come individui corporei in movimento, situati e costantemente riformati nel toccarsi del proprio sé con il sensibile. Allo stesso modo, lo spazio che ci circonda viene modificato dalla nostra presenza e dal nostro approccio ad esso. Le qualità materiche, spaziali e di interazione dell'architettura possono essere capite solo se la si assume come corporeità implicata nello spazio, estesa al di fuori di sé.

Il presente lavoro mira a rilevare quanto le potenzialità generative di riverbero, assorbimento e restituzione spaziale insite nell'architettura possano, se applicate alle modalità di configurazione architettonica dell'installazione, condurre ad un approccio incarnato alla pratica espositiva e alla sua esperienza.

In particolare, si porrà l'attenzione su come il reciproco scambio tra spazio e persona consenta di rileggere secondo profili performativi e attivi la pratica architettonica e rivalutarne le potenzialità relazionali dinamiche sottese all'esperienza di confronto con l'oggetto, insistendo sui diaframmi di tali attraversamenti.

Le trame relative allo spazio come occupazione, all'inserirsi in esso per vestirsene o espropriarlo, alla distinzione tra percorrenza e possesso, oscillano tra le dicotomie di nudità e rivestimento, di passaggio e appropriazione di un'architettura di corpi, viva e attiva, con le cui scissioni si avverte l'urgenza di scontrarsi.

## Corpo estratto e porzioni spaziali: verso l'abitare performativo

La concezione di installazione come attraversamento muove dalla consapevolezza dello spazio come costruirsi relazionale che coinvolge attivamente i corpi che lo frequentano in una dinamica reciprocamente informativa. Corpo e spazio condividono delle potenzialità generatrici, materiali e psichiche, che impattano sulla costituzione dell'uno sull'altro, per condizionamenti di forma ed essenza.

Infatti, lo spazio non si dà all'individuo quale parentesi compatta e risolta, bensì come complessità che, in virtù del necessario rapporto con la persona, è sempre uno spazio-abitato, vivificato da corpi in movimento che gli conferiscono una carica identitaria distintiva. Allo stesso modo, il corpo subisce le influenze dello spazio con cui si relaziona, è modellato da esso e protagonista di uno scambio su più livelli.

Si tratta di una relazione paritaria che si configura come *inter-esse* (essere-tra), ovvero un relazionarsi coimplicante di agente e *usato*; l'*uso*, in quanto esperienza tattile, determina l'essenza dei due poli che, in origine autonomi, si riformulano entro la relazione (Virno, P. 2015, p. 155).

Heidegger, in *L'arte e lo spazio*, pone in relazione scultura e spazio come esistenze corporee complementari: il corpo scolpito incorpora sempre qualcos'altro poiché deriva da un processo di esclusioni e inclusioni che scaglionano una pluralità di spazi e che, nel manifestarsi del progetto fisico, assume i contorni di un fare attivo, il *fare-spazio*.

*Il fare-spazio porta il libero, l'aperto per un insediarsi e un abitare umano. [...]*

*Fare-spazio conferisce la località che appresta di volta in volta un abitare. Gli spazi profani sono in ogni caso tali in quanto riferiti a spazi sacri che stanno sullo sfondo.*

*Fare-spazio è libera donazione di luoghi.*

*Nel fare-spazio parla e si cela al tempo stesso un accadere* (Heidegger, 1969, pp. 25-27.).

L'intervento su una spazialità, dunque, implica necessariamente la creazione di nuove località e spazi in senso materiale, derivati dagli scarti e dalle trattenute operate. Per questo Heidegger parla del luogo come del custode di una *contrada*, di una vastità corporea di volumi, che "raccolge le cose nel loro reciproco con-appartenere ad essa" (Virno, 2015, p. 29).

In epoca contemporanea, il dialogo tra queste dimensioni è stato spesso messo in discussione, privilegiando una prospettiva di scissione tra soggetto e oggetto determinata dalla frattura tra qualità percettive e passionali del progetto, che lega le prime alle proprietà progettuali del lavoro, e le altre esclusivamente al soggetto dell'esperienza. A tal proposito, Anna Barbara riconduce l'uomo contemporaneo al tipo del *ruminante*, una figura, cioè, che lega la percezione ad una sorta di download esterno, e l'emozione ad un processo intestino e personale (Barbara, 2011, p. 8). Barbara, infatti, rileva una doppia dimensione degli spazi sensoriali: una estroversa e una individuale, che sollecita moti fisiologici della persona in quanto profondamente legata al corpo in senso biologico, genetico e umorale (Barbara, 2011, p. 16).

Tale riflessione muove certamente anche dall'avanzamento delle innovazioni tecnologiche e dalle potenzialità di accrescimento sensoriale ed esperienziale che tendono a mescolare onirico e reale in una sovrapposizione spesso virtuale e lontana. Tuttavia, i territori del progetto che coinvolgono i sensi come veicolo e destinatario primario delle proprie sollecitazioni, hanno a che fare con una percezione estesa, di cui il corpo non è solo testimone ma costruttore attivo, cassa e riverbero che assorbe e restituisce l'attenzione per un *senso atmosferico* che coinvolge equamente razionale e viscerale (Pallasmaa, 2012, pp. 237-51).

Nelle possibilità di considerare dunque gli esiti e i processi legati alle diverse aree del progetto quali mente incarnata e insieme corpo psichico, si pone la questione relativa a come configurare ipotesi installative che comprendano e amplifichino entrambi i caratteri fin dalla progettazione, ricercando la carica di qualità atmosferiche.



Figura 1. A. Schweder, W Shelley, *ReActor House*, Art Omi, Ghent, NY, 2016 [<https://www.thisiscolossal.com/2018/09/reactor/>].

Quanto e come tali consapevolezza coinvolgano le progettualità delle pratiche installative e le considerazioni spaziali ad esse connesse, è possibile valutarlo studiando una modalità di approccio al lavoro che restituisca la compresenza di corporeo e sensoriale nel loro legame di determinazione reciproca tanto quanto nel loro statuto di poli mutevoli in transito.

Per valutare le forme di partecipazione tra persona e spazialità progettuale, la temporalità e l'occorrenza assumono un ruolo centrale.

Ogni volta che la persona *passa* all'interno di uno spazio e si relaziona con un'installazione, la loro interazione genera una narrazione, un filone temporale che segna il dispiegarsi del sé in quel dato frangente e che fissa il modo d'essere del soggetto e dello spazio in relazione l'uno all'altro in un preciso momento. Nel suo rapporto con l'opera e con il fare progettuale, il fruitore agisce direttamente sulle forme esterne sue e dell'oggetto, creando egli stesso dei flussi temporali che originano dalla sua azione "con" e "intorno" allo spazio. In questo senso, i due dialogano, si includono l'un l'altro *abitandosi* grazie all'azione performativa che reciprocamente attuano.

In questo senso si apre il tema dell'abitare come azione e fare fisico che carica di vita le cose, in un processo bidirezionale di condizionamento e impressione reciproca tra abitante e abitato, che implica l'abitare come pratica transitoria e mutevole, come moto rapido e circoscritto e, dunque, pratica di percorrenza. L'inserirsi di un corpo nello spazio determina il caricarsi di quest'ultimo di una traccia solcata dalla persona legata alla materia fisica e psichica, in un reciproco imprimersi (Bianchetti, 2020, p. 93). Si stabilisce un rapporto di simbiosi riconducibile a quello che Pallasmaa individua tra movimento e sviluppo architettonico, un'influenza predicativa nella concreazione di movimento e spazio in qualità di vissuti (Pallasmaa, 2007 p. 81).

Pertanto, valutare una prospettiva di attraversamento reciproco tra corpo del progetto e corpo della persona include un'azione di percorrenza del lavoro e del Sé che fa strabordare interno ed esterno, che rende persona e oggetto equivalenti e complementari, corpi in unità che si percorrono e si determinano performandosi.





Figura 2. m2ft architects, *Domestic boundaries 2.0*, Madrid, 2019 [https://futurearchitectureplatform.org/projects/57b3dc1b-3866-4778-b436-50edbeaad65/].

## Performance architecture e prodursi installativo

Per comprendere con quali modalità si possa parlare di performare reciproco di spazio e corpo, occorre considerare che, assumendo la complementarità ed equivalenza di corpo dell'opera e corpo della persona, questi possano essere dotati entrambi di qualità performative intrinseche. A tal proposito, si fa necessario approfondire una classificazione recentemente tematizzata da Alex Schweder e Ward Shelley relativa alla *Performance Architecture*. In occasione dell'evento *Shared Space* per il lancio del Viral Institute of Performance Architecture (VIPA) di Praga del giugno 2015, la disciplina viene definita così da Schweder:

*Performance Architecture is an emerging idea whose boundaries we don't yet know. It describes the expansion of the architectural discipline towards elements, practices and the theory of performance. Following on from performance art, performance architecture incorporates the human body dynamically, actively and organically in the production of space and uses the human body as the principal tool for designing. Within this practice, architecture becomes a process, an improvisation that can be recorded in space and time, like a dancing 'score' (Anastasiadi, Kylika, Schweder, 2015).<sup>1</sup>*

Si fa riferimento, quindi, ad un territorio molto aperto in cui improvvisazione e processo entrano in un dialogo performativo, danzato. La sua configurazione come pratica di dialogo tra diverse discipline del progetto mantiene l'obiettivo di vagliare le modalità di un vivere e di una produzione artistica che sia performativa in virtù dell'architettura che si frequenta, grazie a soluzioni che portano all'estremo le possibilità di un volume architettonico attivo e mobile, sicuro ma che conservi una sua precarietà. È esemplificativo di questa visione il progetto della *ReActor House*, installazione a cui Schweder e Shelley lavorano nel 2016 (Fig. 1). La casa è una sfida alla precarietà e all'equilibrio nella sua forma più complessa: costruita su un pilastro di 4,5 metri, unico punto di contatto con il suolo, l'abitazione è in grado di ruotare su di sé a 360°. Il movimento di questo rettangolo vetrato è determinato dal movimento dei corpi al suo interno che decidono l'equilibrio della struttura. Il ruolo dei corpi nel funzionamento dell'edificio rende la casa e l'abitante un'unità i cui due poli si determinano e performano vicendevolmente. Questo intervento racchiude tutte le qualità e le caratteristiche di un'architettura

<sup>1</sup> La Performance Architecture è un'idea emergente di cui ancora non conosciamo i confini. Descrive l'espansione della disciplina architettonica verso elementi, pratiche e teoria della performance. Derivata dalla performance art, la performance architecture incorpora il corpo umano in modo dinamico, attivo e organico nella produzione dello spazio e utilizza il corpo umano come strumento principale per la progettazione. All'interno di questa pratica, l'architettura diventa un processo, un'improvvisazione che può essere registrata nello spazio e nel tempo, come una "partitura" danzante".



Figura 3. Andrés Jaque Architects, *Sweet Parliament Home*, Gwangju Design Biennale, 2011 [<https://officeforpoliticalinnovation.com/exhibition/sweet-parliament-home-exhibition/>].

pensata per performare nel senso più esteso del termine. Infatti, la performatività di tali spazi è legata sia al progetto sia alla caratteristica, essendo architetture, di essere percorse e abitate da corpi che, nel loro interagire, fanno esperienza di una correlazione unica e diversa ogni volta, inserita in una finestra di tempo per sua natura irripetibile.

Con *Performance Architecture* ci si riferisce ad operazioni sia per il vivere che espositive. Si tratta di una modalità di valutazione del progetto che potrebbe spingere a concepire già in fase ideativa delle strutture che funzionino come architetture performative, corporee e variabili, che possono condurre ad episodi installativi potenziati da tali caratteristiche e che possano agilmente porsi in un territorio ibrido, che destruttura le forme dell'abitare. Per comprendere come la performance e l'abitare entrino in dialogo, occorre prendere in considerazione la moderna rimodellazione dei sistemi abitativi rispetto alla suddivisione di ambienti e funzioni. Lo slittamento di tale sensibilità all'ambito del progetto è ben delineato da *Domestic Boundaries*, volume edito da m<sup>2</sup>ft architects nel 2018, che indaga le modalità con cui l'architettura risponde al riallineamento in atto rispetto alla strutturazione degli ambienti domestici. Legato all'installazione *Domestic boundaries 2.0* (Fig.2), il volume si occupa delle figure dello spazio abitativo nei limiti e nelle aperture che derivano dalla sua relazione con la città ibrida contemporanea. Si mostra, nel contesto attuale, sempre più labile la linea di demarcazione tra privato e pubblico, domestico e urbano poiché, vicendevolmente, hanno assorbito l'uno alcune prerogative dell'altro, sottraendosi reciprocamente specificità. La dissoluzione dei confini domestici causata dall'evoluzione tecnologica e dai cambiamenti sociopolitici ha prodotto un assorbimento delle funzioni della casa – intesa come rifugio – nel contesto urbano. Si è configurato dunque uno spazio ibrido che ha consentito di espandere di conseguenza anche i limiti e l'esistenza delle funzioni dell'abitare, ridefinendo i confini spaziali, temporali e fisici del nostro essere nel mondo. L'ibridazione che ha coinvolto e coinvolge la funzione spaziale conduce ad una possibile apertura dell'oggetto installativo, che può porsi a metà tra organismo architettonico d'uso, opera d'arte e spazio simbolico e può diventare, pertanto, spazio politico.

Ne è un esempio il progetto di Andrés Jaque Architects per la Biennale Design 2011 di Gwangju, *Sweet Parliament Home*, che osserva il tema della domesticità guardando alla città di Seoul, comprendendone la natura spazializzata oltre la casa (Fig. 3). L'installazione riunisce entro un guscio semichiuso quattro aree diverse, aprendo la comunicazione e l'attraversamento di un abitare comunicativo che mette in relazione i cardini della città: per questo la casa non è intesa come entità spazialmente fissa, unitaria e coerente, è piuttosto un'assonanza di frammenti in continua evoluzione (Andrés Jaque Architects, 2011, <https://vimeo.com/28586784>). Questo intervento ripensa l'abitazione come luogo di incontro in spazi parlamentari, in cui la familiarità comprende la diversità e il confronto. Con una visione opposta

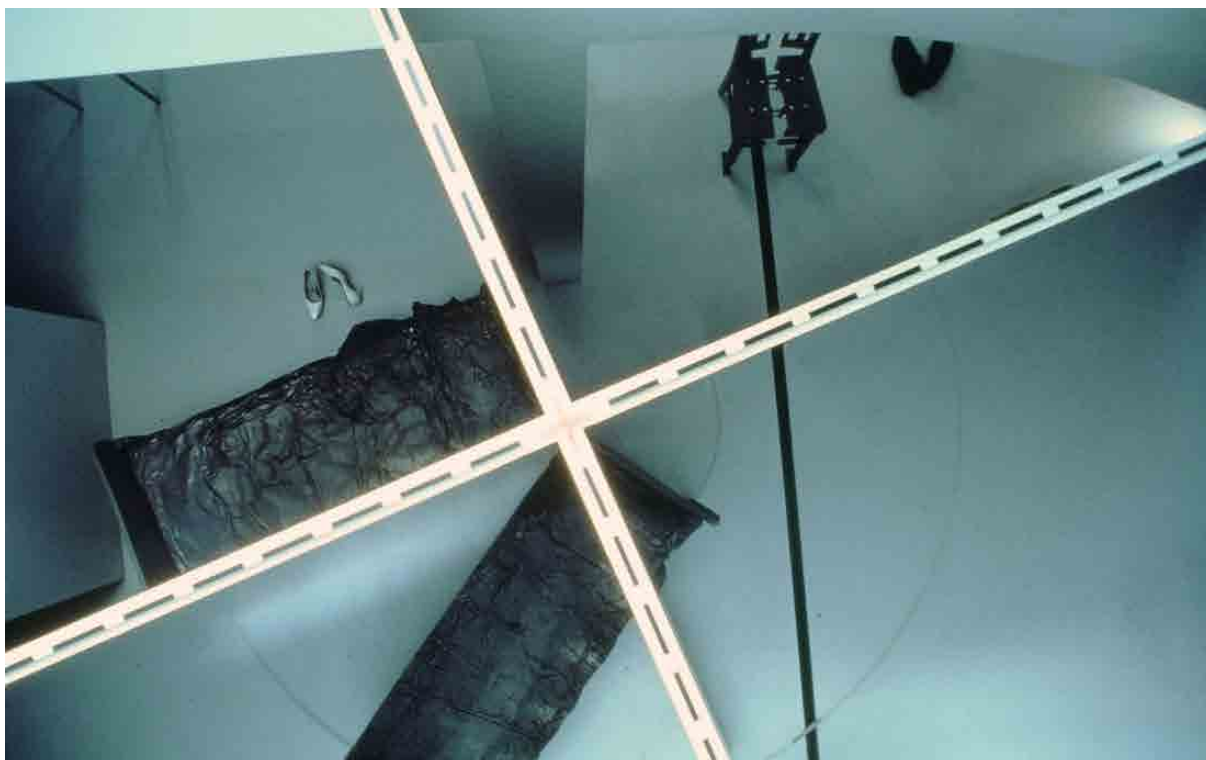


Figura 4. Diller Scofidio + Renfro, *withDrawing Room*, Capp Street Projects, San Francisco, 1987 [<https://dsrny.com/project/withdrawing-room/>].

all'urbanistica delle gerarchie scalari, è questo un esempio di attraversamento e fruizione installativa che riscrive i confini come possibilità domestiche e consente di incorporare e trasmettere un senso di collettività attraverso uno spazio insieme materiale e ideale (Andrés Jaque Architects, 2011, <https://officeforpoliticalinnovation.com/exhibition/sweet-parliament-home-exhibition/>).

Nelle configurazioni per l'attraversamento, operazioni come queste sono indicative di una attenzione al processo installativo come percorribile e in evoluzione, che si costruisce nel passaggio del fruitore e nel suo relazionarsi con il lavoro. Anche la pratica dello studio Diller Scofidio + Renfro riserva un'attitudine performativa, chirurgica, alle produzioni tanto architettoniche quanto artistiche, trattandole come corpi veri e propri. Si pensi ad esempio al *withDrawing room* del 1986 (Fig. 4), installazione che propone la messa in crisi dei codici di privacy in cui il residente deve collocarsi e tematizzare le inquietudini derivanti da essi. Ricordata anche con il sottotitolo di *body/antibody*, l'operazione vuole rilevare le interazioni tra "the skin of the house" e "the skin of the irriducibile domestic unit", (Dimendberg, 2013, p. 43) ovvero il conflitto tra l'abitazione unifamiliare come spazio delimitato e lo spazio di vita quotidiana culturalmente definito. Queste producono i "domestic fields", spaccati che ribaltano le prerogative di vivibilità dello spazio domestico sezionandolo e fratturandolo, configurando un ambiente straniante e ambiguo tagliato in quattro spicchi. I muri si intersecano proprio sul letto, determinando un *divorzio spaziale* (Dimendberg, 2013, p. 46) che è anche una presa di posizione nei confronti di codici deterministici e incasellanti. È impossibile orientarsi in maniera funzionale a causa delle sezioni e degli specchi inseriti, in una concezione di architettura aperta e performativa che solo nell'attraversamento del fruitore può sviluppare la sua natura estesa e molteplice.

In conclusione, una visione dell'opera e del progetto che si mostri predisposta alla considerazione delle potenzialità performative insite nell'installazione e nelle pratiche spaziali di inserimento, può condurre, lavorando con i codici architettonici, a soluzioni innovative di incremento dell'esperienza e di comprensione e inclusione del fruitore nel funzionamento dell'opera. La visione dell'installazione come contributo relazionale attraversato da flussi corporei, atmosferici e spazio psichico, induce a valutare le prerogative legate alla recente categoria di *Performance Architecture* come estremamente valide per la concezione tanto di spazi abitativi quanto di organismi che si determinano nell'alveo delle operazioni artistiche concepiti esclusivamente per l'ambito espositivo. Il confine tra questi due tipi di fruizione resta sottile, e proprio in questo risiede la forza intrinseca di queste operazioni: consentire una performatività e un'usabilità dell'installazione a partire dalle proprietà intrinseche al progetto e alle sue potenzialità attivatrici non soltanto di uso pratico, ma di percorrenza sollevata dalla materia.

## Riferimenti

Anastasiadi, K.; Kylika, A.; Schweder, A. (2015). *The Viral Institute of Performance Architecture. Launch performance-lecture*, IFTR “Shared Space” Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Praga: Clam-Gallas Palace.

Barbara, A. (2011). *Storie di architettura attraverso i sensi*. (2nd ed.) Milano: Postmedia Srl (2000).

Bianchetti, C. (2020). *Corpi tra spazio e progetto*. Milano – Udine: Mimesis Edizioni.

Dimendberg, E. (2013). *Diller Scofidio + Renfro: Architecture After Images*. Chicago – Londra: University of Chicago Press.

Heidegger, M. (1979). *L'arte e lo spazio*. (3rd ed.) Genova: Il Melangolo.

Martella, F. Tesei, M.V. (2018). *Domestic Boundaries*. Torino: m<sup>2</sup>ft architects.

Pallasmaa, J. (2012). *Encounters 2: Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto Oy.

Pallasmaa, J. (2005). *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milano: Jaka Book.

Virno, P. (2015). *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*. Macerata: Quodlibet srl.

Andrés Jaque Architects (2011). *SWEET PARLIAMENT HOME a research and prototype-making project by Andrés Jaque Architects, for the Gwangju Design Biennale 2011* [Settembre 2021] [<https://vimeo.com/28586784>].

Andrés Jaque Architects (2011). *Sweet Parliament Home [Exhibition], Gwangju Design Biennale 2011, Manifesto for a Sweet Domestic Seoul* [Settembre 2021] [<https://officeforpoliticalinnovation.com/work/sweet-parliament-home/>].

# Installation as a way of approaching nature in contemporary Japanese art and architecture and its relationship with tradition

## Keywords

Contemporary Japanese architecture, Contemporary Japanese Art, Architecture and nature, Art and nature, Art festivals

## Abstract

One of the distinctive features of Japanese culture is its veneration for nature. This characteristic is present in many aspects of their daily lives and affects both their way of seeing the world and their cultural manifestations, including art and architecture. Thus, traditional festivities such as *hanami matsuri* or *momiji* are not surprising, events in which the Japanese congregate to enjoy together the passing of the seasons, manifested in the flowering of cherry trees or the change of color of the leaves of the trees in the fall, for which, on occasions, small temporary architectures are built. In the same way, contemporary art and

architecture have been interested in this way of looking, this attention to nature, and several authors have developed temporary installations focused on allowing a better approximation between nature and the human beings. These works cause a change in the perception of the place where they are installed by establishing new forms of relationship in space. These new interactions, which were not possible until now, cause a mutual affection between the natural and the built that seeks the enrichment of both.



# La instalación como forma de acercamiento a la naturaleza en el arte y la arquitectura japoneses contemporáneos y su relación con la tradición

**Alberto López del Río**

Universidad de Valladolid

## Palabras clave

Arquitectura japonesa contemporánea, Arte japonés contemporáneo, Naturaleza y arquitectura, Naturaleza y arte, Festivales de arte

## Resumen

Un rasgo distintivo de la cultura japonesa es su veneración por la naturaleza. Esta cualidad está presente en numerosos aspectos de su día a día y afecta tanto a su forma de ver el mundo como a sus manifestaciones culturales, entre ellas el arte y la arquitectura. Así no son de extrañar festividades tradicionales como el *hanami matsuri* o el *momiji*, eventos en los que los japoneses se congregan para disfrutar juntos del paso de las estaciones, manifestado en la floración de los cerezos o el cambio de color de las hojas de los árboles en otoño, para los que, en ocasiones, se construyen pequeñas arquitecturas temporales.

De la misma manera, el arte y la arquitectura contemporáneos se han interesado por esta forma de mirar, por esta atención hacia la naturaleza, y varios autores han desarrollado instalaciones temporales enfocadas a permitir un mayor acercamiento entre esta y el ser humano. Estas obras provocan un cambio en la percepción del lugar en el que se instalan, al establecer nuevas formas de relación en el espacio. Estas nuevas interacciones, que hasta el momento no eran posibles, provocan una afección mutua entre lo natural y lo construido que persigue el enriquecimiento de ambos.



Figura 1. Carpas y alfombras para la celebración del *hanami matsuri* en un grabado del siglo XIX. Fuente: Sui Miyako Meisho Zue, Biblioteca Online del Museo Smithsonian de Washignton.

## Introducción

*La escena de la fiesta de la contemplación de los cerezos en flor, donde la gente bebe sake con amigos en una alfombra roja bajo los árboles y las linternas de papel, o en el interior de tiendas abiertas, representa el carácter fundamental de la arquitectura japonesa (...) Esta arquitectura no se opone sino que asimila la naturaleza completamente (...) se instala como un filtro mínimo para visualizar los fenómenos naturales en lugar de ignorarlos o eliminarlos (Ito, 1992, p.22).*

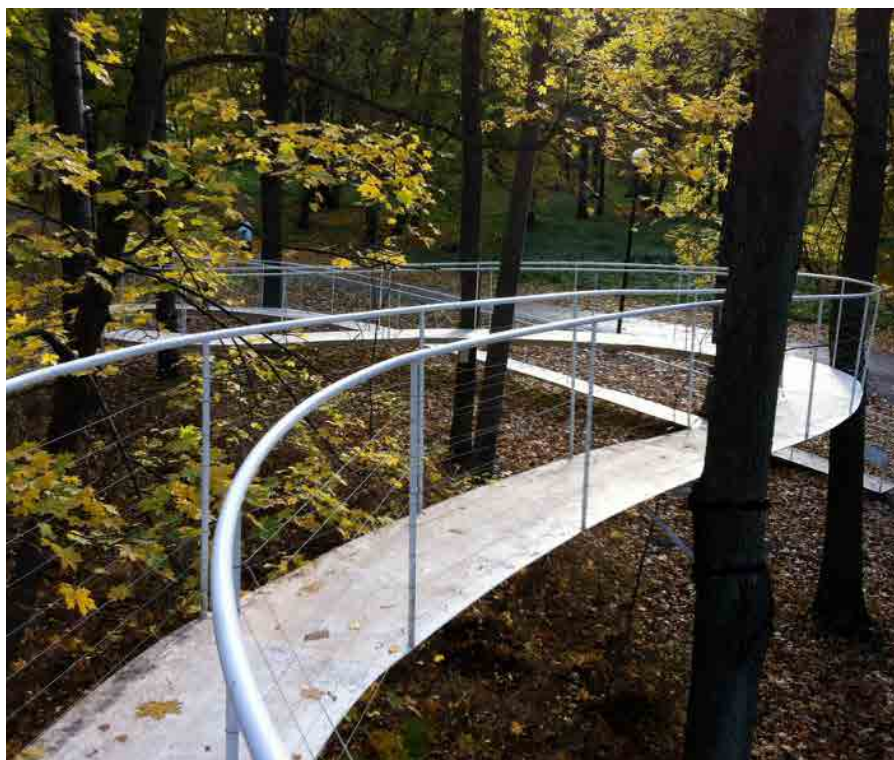
Con este texto, Toyo Ito describe la que para él representa una de las cualidades fundamentales de la arquitectura japonesa, como es su carácter abierto hacia los elementos naturales concretos y hacia el entorno en el que se inserta. Esta cualidad no la ejemplifica, sin embargo, haciendo mención a ningún edificio o estilo arquitectónico destacado, sino en referencia a una arquitectura mínima y efímera, las tiendas, alfombras y telas que se disponen en los lugares en que la gente se reúne para contemplar la floración del cerezo, el *hanami matsuri*, una festividad típicamente japonesa.

Estas construcciones, si es que se las puede calificar de tales, pueden entenderse casi como algo primigenio, una protoarquitectura levantada para servir como soporte de una actividad humana vinculada a un fenómeno natural concreto y limitado en el tiempo y, como tal, su propia vida se liga a dicho evento. Modifican, además, el espacio en el que se insertan. Por esta leve intromisión, este lugar natural ha cambiado de carácter, se ha transformado en un espacio humanizado (Fig. 1).

El texto que nos ocupa trata precisamente de cuatro instalaciones, realizadas por arquitectos y artistas japoneses en el contexto de otros tantos festivales de arte al aire libre, que comparten con las arquitecturas levantadas con motivo de la festividad de la contemplación de la floración del cerezo las principales cualidades a las que nos hemos referido, esto es, su carácter leve y efímero y su capacidad para servir como soporte de la mejor contemplación y el mayor disfrute del entorno natural en el que se ubican.

Aludiendo nuevamente al texto de Toyo Ito, este nos aclara, en relación a estas carpas y alfombras, a estas construcciones temporales, que “es el acto humano de reunirse lo que existe primero” y que “es sólo después que surge esta arquitectura como envoltorio de dicha acción” (Ito, 1992, p.22).

En los ejemplos objeto de estudio, por el contrario, podemos decir que la obra surge primero, se coloca en el lugar, y es, eso sí, con la presencia humana, que se activan, que cobra sentido y se completa la realidad del objeto construido. Así, refiriéndonos a la forma en la que Arata Isozaki plantea



**Figuras 2 y 3.** Tetsuo Kondo. A path in the forest (2011). Fuente: web del festival lift11.ee/installation/Path.html (descargado 7 de agosto de 2020).

el entendimiento de la arquitectura, estas obras pueden interpretarse “como eventos y no sólo como objetos inertes” (Isozaki, 2006, p.9). Es decir, estas instalaciones no son objetos construidos para ser observados desde la distancia, sino que es sólo a través de la interacción con ellas que llega a experimentarse aquello para lo que la obra se ha concebido, que puede comprenderse su verdadera naturaleza.

Es por esto que cada una de las obras se ha asociado a una idea y a una acción que este concepto previo propone y posibilita. Esta idea subyacente, esta imagen mental a la que hemos asociado la obra, nos permite además, con el objetivo de clarificar el discurso, vincular cada una de ellas con otros ejemplos de la tradición japonesa en los que, de alguna forma, se aprecia dicha idea de forma más patente si cabe, como muestra de una sensibilidad compartida, de un poso cultural que ha permeado el arte y la arquitectura de las diferentes épocas.

### Camino / Dirigir

En el año 2011, con motivo del Festival Lift 11 celebrado en el Parque Kadriorg de Tallín, Estonia, el arquitecto Tetsuo Kondo construyó la instalación “A path in the forest”. Este camino, una pasarela de forma serpenteante que asciende y desciende entre los árboles, no tiene razón de ser como conexión entre dos puntos, sino que reconstruye la idea de deambular por un bosque<sup>1</sup>. Su forma se construye mediante anillos sujetos a los troncos de los árboles y, por tanto, está condicionada por la posición de estos. Son los árboles los que nos permiten que nos acerquemos a ellos, a sus copas, a sus ramas, al servir ellos mismos como punto de apoyo a la arquitectura, y son ellos, al formar así parte del camino, los que nos invitan a usarlo<sup>2</sup>, ya que lo construido no tiene sentido sin un usuario. Sin este, se trataría únicamente de una forma fantasmagórica, casi como un fenómeno natural, una especie de nube como las que cubren las escenas de algunas pinturas tradicionales japonesas. Dejaría, en todo caso, de ser arquitectura (Fig. 2-3).

1 En esta obra encontramos ciertos paralelismos con diversas obras del estudio SANAA, especialmente con la propuesta para el Mirador del Palmeral de Elche también de 2011, un estrecho camino serpenteante que se va enrollando entre los árboles y permite moverse entre ellos a diversas alturas. Esto no es de extrañar, ya que Tetsuo Kondo fue colaborador de SANAA durante algo más de seis años.

2 A nuestro juicio, esta idea queda perfectamente reflejada en la reflexión que Luis Martínez Santa-María hace sobre la Petit Maison de Le Corbusier, y que recogemos en el siguiente texto: “(...) pesa tanto la atracción nuclear ejercida por el árbol, que siempre irremediadamente falta alguien que realice o que llene todas estas posibilidades. El árbol, la mesa, las sillas y el vano en el muro son invocativos, reclaman urgentemente una presencia, una animación”. (Martínez Santa-María, 2000, p.78).





**Figura 4.** Camino de piedras separadas *tobi ishi* en el templo Kennin-ji de Kioto. Fuente: el autor.

Esta instalación propone, además, un cambio del punto de vista de los visitantes del parque, generando nuevas visiones del entorno que antes no eran posibles. Los árboles, antes ya cercanos y accesibles, se hacen ahora todavía más presentes por la obligación a que nos somete el recorrer la pasarela. Su presencia y posición se nos revela mediante la línea trazada. Algo que se daba por hecho, que podía pasar desapercibido en el deambular habitual por el bosque, se convierte en la propia experiencia de la instalación. El acercamiento a estos árboles, antes voluntario o fortuito, es ahora necesario y dirigido.

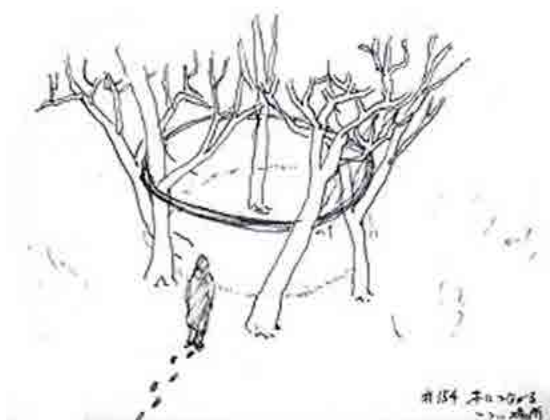
En este sentido, la instalación se asemeja a los caminos definidos mediante rocas separadas, *tobi ishi*, de algunos jardines japoneses, muchos de ellos vinculados a la ceremonia del té. Estos caminos delimitan un recorrido obligado, incluso un ritmo, en el que el usuario debe ser consciente de su propia presencia al recorrerlos debido a la separación de las rocas. Estas, por su posición, por las líneas de recorrido que marcan, por los giros y los puntos de descanso que establecen, generan una serie de miradas diseñadas para apreciar puntos singulares del jardín (Fig. 4).

Estos caminos no permiten un deambular inconsciente. Hacen del recorrido algo dirigido. Son construcciones que fuerzan a que la mirada y la conciencia del propio cuerpo y del entorno circundante se hagan activas.

### **Claro / Diferenciar**

La Trienal de Arte de Echigo-Tsumari, tiene lugar en el entorno de las ciudades de Tokamachi y Tsunan, en la prefectura de Niigata, y se basa en la exploración artística y arquitectónica de la relación entre el lugar, el entorno natural, y el hombre, poniendo de manifiesto recursos presentes en la zona empleando el arte como catalizador. El artista Hideaki Idetsuki realizó para la edición de 2009 una instalación llamada "Connect with the forest" en la que construyó un anillo de 16 metros de diámetro elevado 5 metros sobre el suelo, sujeto a las ramas de algunos árboles en lo profundo del bosque de Kikyohara. Con la inclusión de este elemento claramente artificial pretendía contraponer un objeto creado por la mano del hombre en un entorno natural y ver como las variaciones de la naturaleza derivadas del paso de las estaciones afectan a la percepción del objeto.

Esta contraposición nos ayuda a entender la relación entre lo construido, que tiene que ver con el hombre, y lo natural, observándolo desde una cierta distancia. Este elemento se convierte en un foco



**Figura 5.** Hideaki Idetsuki. Connect with the forest (2009). Fuente: web de Hideaki Idetsuki: [www.idetsuki.com/work027.html](http://www.idetsuki.com/work027.html) (descargado 7 de agosto de 2020).

de atención para los visitantes, que se desplazan por el bosque para ver la instalación, por lo que establecen una relación con el propio bosque, viéndose obligados a tomar consciencia del lugar y el entorno<sup>3</sup>.

Sin embargo, la colocación de este anillo no supone únicamente la creación de un objeto para ser contemplado, sino que supone un encuentro, el descubrimiento de un espacio singular en el bosque. Una vez se ha franqueado el perímetro del anillo y se ha cruzado el límite imaginario que este conforma, se accede a un ámbito diferenciado, a un espacio cuya cualidad ya no es la misma que la del entorno circundante (Fig. 5).

Es por esto que la instalación puede entenderse como la delimitación física, la delineación, de un claro en el bosque. Y es esta idea la que podemos rastrear en la arquitectura japonesa tradicional, en concreto, está presente en unos de los lugares más sagrados del Sintoísmo, la religión primigenia de Japón, los Santuarios de Ise (Fig. 6). En estos, se ha eliminado la vegetación de un área destinada a contener a la divinidad. Como explica Fernando Espuelas:

*Cuando los fieles querían invocar a los kami<sup>4</sup>, preparaban un lugar sagrado (himorogi) por el sencillo medio de situar cuatro postes en las esquinas de un rectángulo vacío (...) a menudo este rectángulo estaba encerrado por una simple cuerda (...) esta es la simple y original manera japonesa de delimitar el espacio (Espuelas, 1999, p.78).*

Al igual que ocurre con las puertas *torii*, unas estructuras formadas habitualmente por dos soportes verticales unidos por un travesaño horizontal que marcan el acceso a los santuarios sintoístas, al sobrepasar el perímetro del anillo se penetra en un espacio que ya no es igual que el que se encuentra en el exterior del mismo (Inoue, 1985, p.41-43). Se produce, por la presencia de este objeto, un cambio en el carácter del espacio que queda contenido en su interior.

<sup>3</sup> Esta consciencia del lugar y del entorno natural estaba presente ya en la tradición, y puede verse, por ejemplo, en algunos textos como el *Sakuteiki*, un antiguo manual de diseño de jardines: "Prestar una atención aguda a las complejidades de la naturaleza es uno de los temas subyacentes del *Sakuteiki*". (Takei, 2008, p.39).

<sup>4</sup> Los *kami* son los espíritus sagrados venerados por el Sintoísmo (Ono, 2008, p.24).





**Figura 6.** Vista aérea del Santuario de Ise, el prototipo del claro en el bosque. Fuente: Tange, Kenzo y Kawazoe N. (1965). Ise: prototype of Japanese architecture. Cambridge: The MIT Press.

### Sombra / Ocultar - revelar

Vinculada al festival Rokko Meets Art de 2011, Tomohiro Hata y Takashi Manda levantaron la instalación “Forest shadow” en el Monte Rokko, próximo a la ciudad de Kobe. Se trata de una sencilla estructura compuesta por cuatro delgadas barras de acero que actúan a modo de pilares, unidas en su parte superior por otras tantas barras que configuran una planta de forma cuadrada. Este ligero armazón se reviste de una malla de poliéster de color blanco, situándose sobre una roca que sirve de asiento a los visitantes. La leve malla se mueve con el viento y recoge en su superficie las sombras que provoca la vegetación circundante, convirtiéndose ella misma en una especie de fronda artificial que filtra la luz del sol. Al colocar este elemento entre el espectador y el entorno se nos obliga a ser más conscientes de lo que no vemos, de lo que se oculta detrás de ese velo, de tal manera que no sólo la visión entra en juego, sino también la imaginación que reconstruye las figuras de aquello que se intuye (Fig. 7).

No podemos dejar de mencionar las similitudes de esta solución con los *wrapping* y los empaquetamientos de los artistas Christo y Jeanne-Claude, como los “Wrapped Monuments” (Milán, 1970), los “Wrapped Trees” (Fundación Beyeler y Parque Brower, Riehen, Suiza, 1997-98) o la conocida instalación “Wrapped Reichstag” (Berlín, 1971-1995), entre otros. Por el propio acto de envolver un objeto y hacerlo menos discernible a la vista se nos obliga a tomar una mayor consciencia de su presencia. Algo que era cotidiano se vuelve excepcional y se fuerza a un trabajo activo de la mirada, que trata de desentrañar el misterio que se oculta tras el envoltorio. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre en la obra de Christo y Jeanne-Claude, en la instalación de Hata y Manda es el observador el que queda envuelto y es lo externo lo que se oculta a la mirada, lo que no es revelado. De esta forma, se establece también un paralelismo aún más literal con otro elemento, el *shōji*, el cerramiento móvil recubierto de papel cuyo uso es característico de la arquitectura tradicional japonesa.

El *shōji* se ha valorado frecuentemente tanto por su carácter móvil y ligero, que posibilita, junto con otros elementos divisorios también escamoteables, la configuración de algunos de los espacios continuos, abiertos y diáfanos comúnmente asociados a la arquitectura tradicional; como por su capacidad de tamizar la luz exterior a la vez que permite la circulación de aire. Sin embargo, podemos destacar otro valor arquitectónico asociado a su singular materialidad. La superficie lechosa y traslúcida del *shōji* atrapa, en forma de sombras, las presencias de los objetos que se colocan delante de él, y las transmite hacia el interior con un cierto misterio (Fig. 8). Esta cualidad queda perfectamente descrita en el siguiente texto de Teiji Itoh:



**Figura 7.** Tomohiro Hata y Takashi Manda. Forest shadow (2011). Fuente: web de Tomohiro Hata: [www.hata-archi.com/en/projects/detail.php?id=22](http://www.hata-archi.com/en/projects/detail.php?id=22) (descargado 7 de agosto de 2020).

**Figura 8.** La sombra de la vegetación recogida en los shōji. Fuente: fotograma de la película Banshun (Primavera tardía) dirigida por Yasujiro Ozu en 1949.

*Los japoneses no piensan en las puertas shōji como divisiones entre interior y exterior. En el caso del yukimishōji, cuando los paneles de vidrio están cubiertos, no se ve nada excepto la sombra de los árboles y la vegetación o quizás los patrones que crea el sol al reflejarse en el estanque del jardín. En cualquier caso, la escena exterior puede imaginarse, dado que está simbolizada en las sombras y reflejos. Puede incluso idealizarse a través de esta imagen (Itoh, 1982, p.82).*

## Plataforma / Mirar

La instalación “Air Garden”, que Ryo Yamada construyó en el Museo de Arte Contemporáneo de Sapporo en 2014, se compone de una pasarela de madera apoyada sobre una empinada pendiente que permite a los visitantes, en palabras del autor, “acercarse al cielo”. Esta ligera plataforma se ha reducido a su mínima expresión, un plano horizontal y unos soportes verticales, y esto es porque la plataforma es un mirador que no trata de competir con el entorno en que se ubica. Solamente busca servir como soporte de la acción de mirar, reduciéndose su presencia a la mínima materia imprescindible. Así, el recorrerla adquiere un objetivo, de tal forma que es necesario llegar hasta el borde, ya que sólo aquí se despliega por completo el objeto de la mirada, solo en el borde desaparece por completo la plataforma.

Sin embargo, esta plataforma no se coloca en cualquier lugar, sino que se ubica al lado de un objeto al que no se hace mención alguna en las descripciones de la obra, pero que se nos antoja imprescindible a la hora de poder entenderla, un árbol existente en la pequeña colina. Es el árbol el que apoya la construcción de la pasarela, aunque no haya contacto alguno entre ellos, y el que acompaña el movimiento de los visitantes por la misma. Sin el árbol, cuyas ramas se inclinan acercándose al final de la pasarela, ni ésta, ni las personas que por ella se mueven tendrían soporte, carecerían de referencias, deambularían por el vacío. Es la presencia del árbol la que completa y da sentido a lo construido. Es la que ayuda a conformar, no sólo una arquitectura, sino un jardín (Fig. 9).

Por estas cualidades a las que nos hemos referido, la instalación puede asemejarse a la conocida como *tsukimi-dai*, la plataforma para la contemplación de la luna de la Villa Katsura de Kioto. El edificio cuenta en todo su perímetro hacia el jardín con una veranda abierta, el *engawa*, por lo que podríamos pensar que este espacio abierto y cubierto podría ser suficiente para contemplar aquello que se tiene



**Figura 9.** Ryo Yamada. Air Garden (2014). Fuente: [www.designboom.com/art/ryo-yamada-air-garden-sapporo-international-art-festival-08-06-2014/](http://www.designboom.com/art/ryo-yamada-air-garden-sapporo-international-art-festival-08-06-2014/) (descargado: 7 de agosto de 2020).

delante. Sin embargo aparece esta plataforma, una construcción sencilla y descubierta conformada por unos pocos postes de madera y un suelo de bambú. Se ha creado así un soporte para poder mirar, casi como un espacio delimitado en la naturaleza, ya que no está techado y se construye con materiales sencillos, casi rudimentarios, y diferentes de los de la propia veranda que se ha dejado atrás. La plataforma en sí apenas importa. Importa tan sólo aquello que se mira.

## Conclusiones

Como hemos visto a lo largo del texto, las obras estudiadas van más allá de la creación de un objeto físico que contemplar, conforman el soporte de una acción humana, al igual que ocurre con las construcciones efímeras de las que nos habla Toyo Ito. Son por tanto estructuras para ser “habitadas”, cuyo sentido se alcanza una vez que son completadas por la presencia humana. Y es a través de la interacción con dichas construcciones que se nos señala un aspecto de la naturaleza que, si bien antes ya estaba presente, podía haber pasado desapercibido. Estas estructuras nos ofrecen un nuevo punto de vista o nos obligan a dirigir la mirada de forma diferente a la habitual. Se nos obliga así a un trabajo activo de la mirada y de la conciencia corporal, de manera que se produce un encuentro y una revelación, Aquello que podía haber pasado por indeterminado se convierte en una realidad específica y diferenciada, produciéndose así un mayor acercamiento a estos elementos que se nos han señalado por la construcción de estas estructuras. Se produce así un mayor acercamiento a la naturaleza.





Figura 10. Plataforma de contemplación de la luna en la Villa Katsura, Kioto. Fuente: Alberto López del Río.

## Referencias

Espuelas, F. (1999). *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Inoue, M. (1985). *Space in Japanese architecture*. Tokio: Weatherhill.

Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Ito, T. (1992). "Vortex and current. On architecture as phenomenalism". *Architectural desing, volumen 62* (número 9 -10), pp. 22 – 23.

Itoh, T. (1982). *The elegant Japanese house: traditional Sukiya architecture*. Nueva York: Weatherhill.

Martínez Santa-María, L. (2000). *Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque: ante la casa*. [Tesis doctoral] Universidad Politécnica de Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Ono, S. (2008). *Sintoísmo. El camino de los Kami*. Gijón: Satori.

Takei, J.; Keane, M.P. (2008). *Sakuteiki, visions of the Japanese garden: A modern translation of Japan's gardening classic*. Tokio: Tuttle.

Tange, K.; Kawazoe N. (1965). *Ise: prototype of Japanese architecture*. Cambridge: The MIT Press.

# Body as a dimensión of Space

## From constriction in the envelope to freedom in the scene

### Keywords

Body, Ephemeral, Shape, Movement, Space

### Abstract

The problem of architecture today is controlled basing on the arrangement of bodies in space. It is therefore essential to understand how this is altered, sometimes distorted and how it takes shape thanks to the bodies that establish a balance between the elements. In this scenario, it is essential to understand what role the Body plays in the field of Art and Architecture. Thus, imagining its value through an atlas of works and references, as well as any fields of investigation and application. According to Rudolf Arnheim, "the experience of architecture is linked to our physical existence and the movement of the body in space". It is indeed this movement that

determines the places we inhabit, by outlining a real 'habitability map' through the repetition of certain gestures or positions in the public and private environment. Furthermore, a careful reflection on the Architectural Body is necessary, on its physical structure to be measured and controlled. Therefore, it is necessary to disclose all those elements hidden by the architectural envelope, in order to reveal the secrets of the structural system. According to this picture, what role does the Body play in contemporary architecture?



# **Corpo come dimensione dello *Spazio***

## **Dalla costrizione nell'involucro alla libertà nella scena**

**Damiano Di Mele**

Sapienza Università di Roma

### **Palabras clave**

Corpo, Effimero, Forma, Movimento, Spazio

### **Resumen**

Il problema dell'architettura, oggi, si controlla in base alla disposizione dei corpi nello spazio. È fondamentale, quindi, comprendere come questo venga alterato, talvolta distorto e talaltra prenda forma proprio in virtù dell'equilibrio che si stabilisce tra i corpi e gli elementi. È indispensabile, in questo scenario, comprendere quale ruolo ha il Corpo nel campo dell'Arte e dell'Architettura. Immaginando quindi, attraverso un atlante di opere e riferimenti, il suo valore oltre ad eventuali campi di indagine e di applicazione. Secondo Rudolf Arnheim, «l'esperienza dell'architettura è legata alla nostra esistenza fisica e al movimento del corpo nello spazio».

È proprio il movimento a determinare i luoghi dell'abitare, delineando una vera e propria 'mappa dell'abitabilità' tramite la reiterazione di alcuni gesti o posizioni nell'ambiente pubblico e privato. È necessaria, inoltre, un'attenta riflessione sul Corpo Architettonico, sulla sua struttura fisica da misurare e controllare. Mettere a nudo tutti quegli elementi che l'involucro architettonico nasconde per svelare i segreti del sistema strutturale. Secondo questo quadro, quale ruolo ha il Corpo nell'architettura contemporanea?

Il *Corpo*<sup>1</sup> rappresenta un luogo, un campo sperimentale che consente continue modifiche, mentre tenta di soddisfare necessità funzionali e fisiologiche, ma anche culturali e sociali. Viene qui proposta un'attenta riflessione sul *Corpo*, inteso sia come struttura fisica del sistema architettonico che come pretesto per meditare sulla propria identità, sul proprio 'lo' all'interno di un contesto molto più ampio. Questo processo avviene attraverso l'Arte, considerata un importante ambito di studio e di sperimentazione. Si susseguono una serie di esempi significativi sul tema, articolato in tre distinte versioni: il *Corpo Architettonico*, considerato come elemento materico degli edifici e come misura e proporzione della forma; il *Corpo nell'Architettura*, che va al di là della superficialità dell'involucro; infine, il *Corpo in Movimento* come espressione artistica e libertà nella scena.

Come l'*Architettura*, il *Corpo*, ci permette di vivere e abitare un determinato spazio, a differenti scale e intensità, costruendo un'identità e, soprattutto, lavorando con una complessità al tempo stesso tecnica e soggettiva. L'architetto spagnolo Juan Navarro Baldeweg considera l'architettura come una pratica che si attiva attraverso il corpo, arrivando a sostenere che "l'architettura si fa nel corpo"<sup>2</sup> (Navarro Baldeweg, 2013). Nell'opera *El columpio* (1976), ad esempio, egli avverte il bisogno di coinvolgere prima di tutto il corpo (Fig 1), elemento che fa riferimento alla gravità che attraversa l'essere umano. Inizia così un processo di lettura del complesso organismo per la realizzazione di qualcosa di artificiale. Tale processo non implica interventi formali di alcun genere, ma semplicemente rompe il legame dell'oggetto con la sua portata semantica, così da riportarlo ad un significato altro. L'architettura consente agli esseri umani di configurare e disegnare le proprie esigenze; di ampliare i limiti del corpo 'naturale', offrendo accoglienza in un rifugio artificiale. È logico che, pertanto, se l'obiettivo principale dell'architettura è rispondere alle necessità dell'uomo, ognuno attraverso la configurazione del luogo ritrova la propria personalità, il proprio *Corpo* come fonte d'ispirazione.

## RADIOGRAFIE ARCHITETTONICHE

Il *carattere formale* rappresenta il primo elemento corporeo, come ispirazione per la definizione di una struttura architettonica. Si realizzano studi geometrici del *Corpo* con l'obiettivo di plasmare le strutture che lo assecondano, in funzione delle proporzioni e delle misure del fruitore. Gli spazi e le costruzioni sono disegnati in relazione ai corpi, generando così una condizione e un modo di agire. Vengono generati dei limiti normativi e spaziali che conformano i corpi e la società, attraverso la sua manipolazione. Il *Corpo* si sente sottomesso e plasmato in funzione di un'architettura che lo ospita, curandone la forma e l'anima. Il corpo quindi, in questo caso, si intende come un'entità statica e l'architettura che affronta i suoi problemi si limita solo ad interpretarlo morfologicamente. Secondo Richard Sennet, «Il desiderio di mettere in pratica le solide virtù della respirazione e della circolazione trasformò l'aspetto delle città così come le pratiche corporee che in esse si manifestavano» (Sennet, 1997, p. 454). L'architettura non solo prende le dimensioni e proporzioni come base fondamentale di configurazione spaziale, ma utilizza anche il corpo come elemento di ispirazione per risolvere molteplici tipologie di questioni, a partire dalla proposta formale degli elementi strutturali o decorativi, fino al modo in cui si articolano gli spazi degli edifici o della città. Si riversa così un elevato carattere simbolico nell'architettura, che la carica di metafore visuali e di significati storici, religiosi e mitologici.

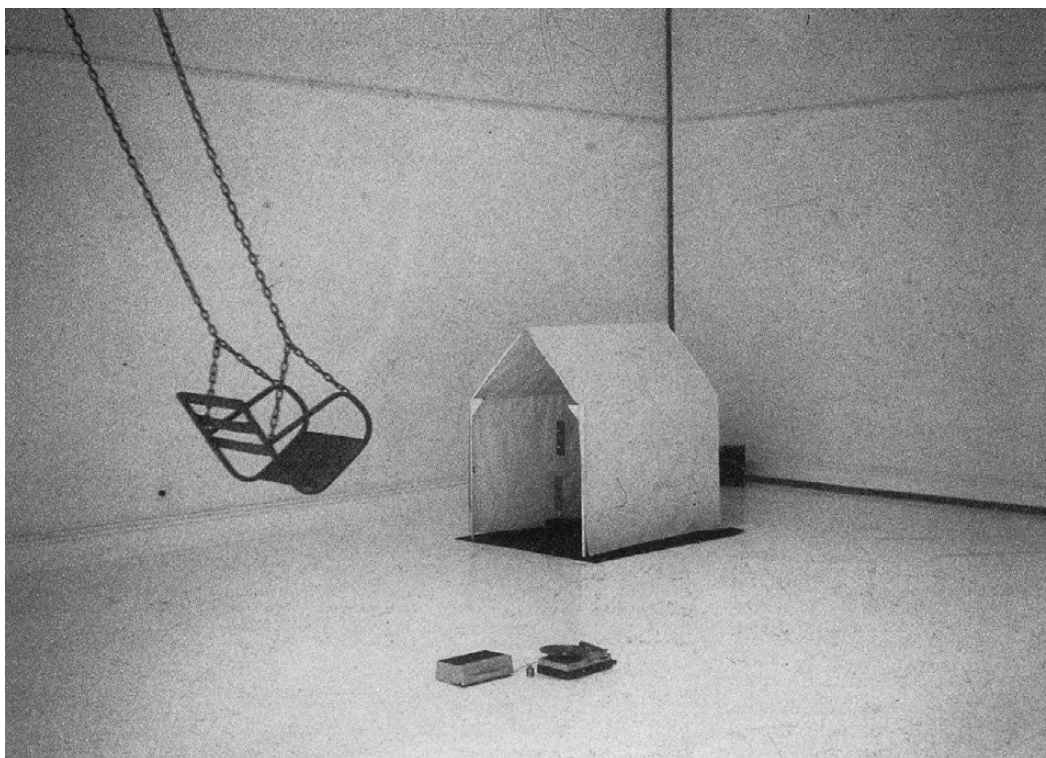
## Misura e proporzione

Il *Corpo* è una macchina capace di gestire numerose attività complesse; il suo funzionamento si produce per mezzo di fluidi che circolano attraverso arterie, vene e nervi; è capace di metabolizzare e di produrre energia tramite determinati meccanismi e reazioni; di gestire gli elementi residui attraverso altrettanti procedimenti. Tali processi divengono riferimento per l'architettura, ne guidano l'organizzazione degli spazi, nonché quella dei sistemi di circolazione all'interno delle città: le strade si trasformano in "arterie" e "vene" - in funzione della circolazione in entrata e in uscita - permettendo un miglioramento della qualità della vita all'interno della città.

Le Corbusier, nel 1951, dopo aver esposto le sue idee innovative per la città di Parigi, viene contattato da Nehru, primo ministro nell'Unione Indiana, per costruire la capitale del Punjab. Chandigarh rappresenta la proiezione del sogno urbanistico rinascimentale della "città ideale" in epoca moderna. Essa venne progettata in un momento in cui ancora si crede nella funzione salvifica dell'urbanistica, panacea dei problemi della società. Le Corbusier crede nella capacità dell'architettura di risolvere conflitti sociali a

1 *Corpo* [còr-po] n.m. [lat. còrpus 'corpo, organismo'] l'organismo che costituisce la struttura fisica dell'uomo o qualsiasi oggetto o cosa che occupi uno spazio. Dizionario Garzanti online, [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), consultato il 09/09/2021.

2 Vedi intervista di Juan Navarro Baldeweg "La luz es el tema" sulla Revista Diagonal. Consultato il 30/07/2021. Disponibile in <http://www.revistadiagonal.com/entrevistes/hem-de-parlar/juan-navarro-baldeweg-la-luz-es-el-tema/>



**Figura 1.** Juan Navarro Baldeweg, *El columpio*, 1976.  
 Immagine tratta dal libro di Juan Navarro Baldeweg, *La habitación vacante*, 2001.

partire da un intervento sull'organizzazione dello spazio: ne è la dimostrazione il fatto che Chandigarh<sup>3</sup> venga concepita come un gigantesco *corpo umano metaforico* e reale (Fig. 2). La città è costituita da diversi "polmoni", ovvero parchi che forniscono ossigeno, ma anche da vene e arterie, che formano parte dell'ordinatissimo sistema dei grandi viali, secondo uno schema gerarchico nel quale i percorsi automobilistici e quelli pedonali sono separati. All'interno dei diversi settori, invece, gli edifici residenziali sono "democraticamente" tutti uguali. La città di Chandigarh è ritenuta il capolavoro dell'architetto, in quanto rappresenta la sua opera matura e ne sintetizza la poetica, la tecnica e l'ideologia, allo stesso tempo racchiudendo le citazioni stilistiche delle sue opere più importanti. Le sue teorie rivoluzionarie, inizialmente anche contestate in Europa e che oggi ormai appartengono alla storia dell'architettura, si proiettano in India in un progetto surreale, che si può spiegare soltanto attraverso il desiderio di rinascita di una nazione liberata dal colonialismo.

Il Complesso del Campidoglio come emblema del grande progetto urbano è lontano dalla città, monumento altro rispetto al disordine urbano. Le Corbusier immagina di costruire quattro edifici attorno ad un'immensa spianata movimentata da vasche, colline e terrazzamenti. La piazza centrale del Complesso è una grande distesa di spazio dove la gente si muove in direzione degli edifici; e questi ultimi sono disposti proprio attraverso la vitale geometria del "Modulor" (Sangeet Sharma, 2010).

Il sistema di proporzioni della struttura del Campidoglio di Chandigarh si costruisce tutto a partire da un primo, singolo quadrato di 800 metri. Questo sistema di proporzioni, si rifà ad un concetto molto più antico sul tema del corpo umano secondo Vitruvio. Nel terzo libro del *De Architettura*, dedicato ai templi, Vitruvio sostiene che non vi è tempio che non sia regolato da principi di armonia, ordine e proporzione tra le varie parti della costruzione. Lo stesso vale per il corpo umano e, secondo Vitruvio, senza simmetria e senza proporzione nessun tempio sarebbe dotato di una buona composizione. Leonardo da Vinci rappresenta le proporzioni ideali del corpo umano nel suo famoso *Uomo Vitruviano*, disegnato a penna e inchiostro su carta. E Leonardo non è l'unico a tradurre graficamente queste proporzioni; anche Francesco di Giorgio Martini raffigura l'uomo inscritto nella pianta di una chiesa, rilevando una diretta relazione tra *Corpo* e *Architettura* (Fig. 3).

<sup>3</sup> Chandigarh rappresenta una tabula rasa nella quale le permanenze ovvero i segni fisici del passato, vengono affiancati da quelli del presente; il luogo perde quindi di importanza e si manifesta una nuova concezione di città nella quale il paesaggio urbanizzato è tutto.

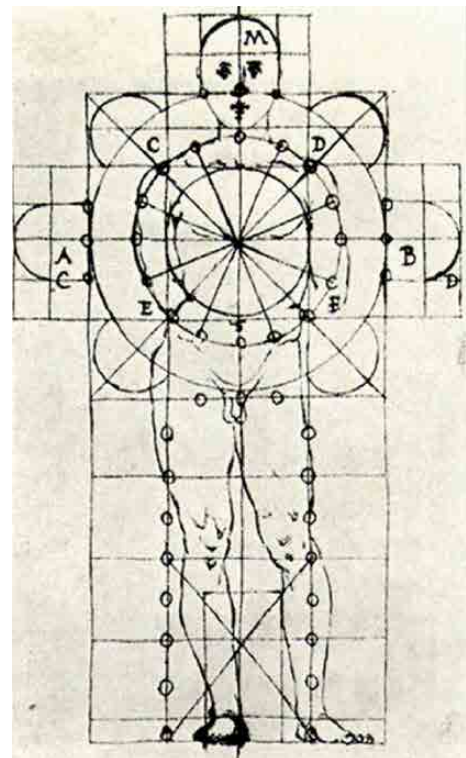
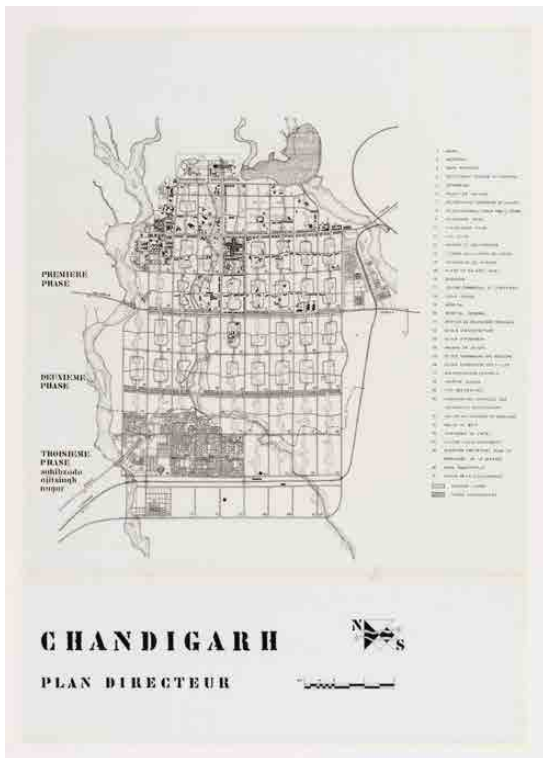


Figura 2. Le Corbusier, Il piano urbanistico di Chandigarh, India, 1951-1976. ©CCA Canadian Centre for Architecture.  
 Figura 3. Francesco di Giorgio Martini, Uomo inscritto nella pianta di una Chiesa. Trattato di Architettura 1481-1484.

## CORPO E SPAZIO

Nel momento in cui lo spazio inizia a comporsi di materiali come i flussi, l'aria, o gli effetti psicologici, viene a prodursi un ampliamento della visione di ciò che costituisce il discorso architettonico, dando luogo così ad una relazione con il corpo che va aldilà del 'formale' o del 'simbolico'. La relazione tra l'architettura e il *Corpo* non è esclusivamente fisica ed esteriore. È fondamentale considerare quest'ultimo nella sua totalità, come ente complesso che ha condizioni fisiche mutevoli, come un insieme di sistemi completamente funzionali con capacità di scambio e autoregolamentazione, ma anche come un'entità che è sempre stata essenziale nel nostro sviluppo culturale.

Frederick John Kiesler nel 1958 realizza il suo Manifesto dell'Architettura: la *Endless House* (Fig 4). Progettata per il MoMa nel contesto della mostra dal titolo "Architettura Visionaria" e mai realizzata, la "casa senza fine". In essa si manifesta la concezione correalistica dello spazio senza fine attraverso la fluidità e armonia dello spazio in continuità fra interno ed esterno. La forma deriva anche da una attenta progettazione dell'illuminazione naturale interna, l'involucro infatti permette di far penetrare i raggi solari in ogni vano, non essendo interrotta dalla presenza di angoli o muri interni come in un convenzionale edificio. Questo oggetto/guscio presso teso in cemento rinforzato poggiate su appoggi che lo librano nell'aria, ricorda una grotta primitiva che evita la chiusura e si lancia verso l'ambiente infinito attraverso le sue aperture. È infatti la sintesi di un approccio che riconosce l'impossibilità di circoscrivere uno spazio di vita, proiettandosi verso lo spazio cosmico dal quale l'uomo dipende. Edificio molto criticato per la sua impraticabilità, la *Endless House* si propone come un modello di sviluppo delle teorie biotecniche, abbracciando il mondo della scultura.

Vi è poi il caso di un altro progetto lecorbuseriano, un "Capanno" costruito nel 1951-1952 a Cap-Martin in Costa Azzurra, delle dimensioni di 366 x 366 x 226 cm, a rappresentare un esempio emblematico di "rifugio del corpo", qui inteso come momento di pausa dai ritmi frenetici della vita quotidiana. In questa struttura, la dimensione centrale su cui tutto è organizzato e progettato, è la figura dell'uomo. Un luogo che funziona come strumento per abitare, pensato per dare spazi alla vita dell'uomo. Una vera e propria *machine-àhabiter*.

Tra i più celebri esempi di rifugi del corpo emerge, tra gli altri, il progetto dell'*abitacolo* di Bruno Munari del 1971 destinato a stimolare la fantasia e la curiosità dell'infante, proteggendolo e rendendolo autonomo all'interno di un contesto familiare. Si presenta come una struttura modulare e multifunzionale che permette ai bambini di avere un ambiente adeguato alle loro necessità. In questi





**Figura 4.** F. Waggaman, ritratto di Frederick Kiesler a lavoro nella Endless House, 1965. Stampa in gelatina d'argento, 34.3 x 27.3 cm. ©MoMA Museum of Modern Art.

casi l'estetica dell'oggetto completo è lasciata a chi lo utilizza, smontando, rimontando e spostando le varie componenti della struttura. Lo stesso Munari lo descrive come «un abitacolo, appunto, costituito da un telaio in acciaio elettrosaldato, corredato da un letto e accessori vari in materiali diversi. È un posto dei giochi, del sonno, di studio e di svago» (Munari, 1971).

Nell'architettura di Aldo Rossi il tema del corpo prende forma nelle cabine da spiaggia (come le cabine d'Elba, 1973), un luogo all'interno del quale il corpo si spoglia. Ne parla ampiamente nella sua *Autobiografia scientifica*: «Le cabine possiedono rigidamente quattro pareti e un timpano [...] il colore a strisce è una parte integrante, riconoscibile, forse la parte più dichiaratamente architettonica».

Già negli anni '50 Ico Parisi inizia a sviluppare un concept per una cellula vivente, concepita come uno spazio intimo e compatto per un essere umano, ma arriva a creare i primi prototipi dei suoi "contenitori umani" altamente sperimentali solo negli anni '60. Questi pezzi consistono in grandi blocchi di schiuma di poliuretano espanso con la sagoma di un essere umano che riposa o dorme scolpito nella schiuma. Il prototipo del blocco, che inizialmente vuol essere ricoperto da un guscio in fibra di vetro e resina poliestere, finisce per presentare una sorta di struttura metallica esterna. Quest'ultimo presenta anche quattro grandi anelli metallici, che permettono di muovere facilmente la struttura (Fig 5).





Figura 5. Ico Parisi, *Contenitore Umano*, Palazzo Volpi, Como, Italy 1968. Fondo Ico Parisi, Como.

## CORPO E MOVIMENTO

Il *movimento* è, per definizione, il cambio di posizione di un corpo da un punto ad un altro dello spazio, rispetto a una determinata posizione o ad un asse di coordinate. Aristotele, tra i primi a dare una definizione al *movimento*, si esprime così in forma impersonale: «Si pensa che il movimento sia impossibile senza il luogo, il vuoto e il tempo». Da qui in poi, il ragionamento sul *corpo* in movimento si dipana nel mondo della fotografia, della danza, della scenografia, della filosofia, fino a giungere allo spazio architettonico. Risulta suggestiva l'idea che per misurare lo spazio, il nostro *corpo* abbia bisogno di confrontarsi con il tempo; per questo motivo, la durata dei movimenti misura la sua estensione. La filosofia di Protagora può essere riassunta in una sua famosa frase: «L'uomo è misura (*mètron*) di tutte le cose, di quelle che sono per ciò che sono, e di quelle che non sono per ciò che non sono». Adolphe Appia, nel testo "L'opera d'arte vivente", trasforma l'enunciato di Protagora in: «L'attore è misura dello spazio scenico».

Nel teatro Hellerau in Germania, l'architetto Heinrich Tessenow decide di dare vita alle visioni dello scenografo Adolphe Appia (Fig. 6). Un edificio considerato un'alternativa visionaria a tutti i teatri tradizionali. I suoi spazi sono pensati dal punto di vista del movimento. La sala non ha allestimenti permanenti e neppure un palcoscenico statico, definita proprio dallo scenografo come una "cattedrale del futuro" in cui il pubblico e gli interpreti si fondono in un'unità spirituale e sensoriale. Appia è un valido riferimento per un'analisi dei meccanismi spaziali che influiscono sul movimento dei corpi nello spazio scenico.

Un altro esempio significativo di corpo in movimento è rappresentato dalla ricerca di Rudolf Von Laban, architetto e coreografo, considerato il padre della danza moderna. Con la struttura in metallo dell'icosaedro, riesce a rappresentare tridimensionalmente la *Kinesfera* ovvero il volume di spazio accessibile attraverso tutte le singole parti del corpo. Quest'opera viene utilizzata da Laban per sviluppare un sistema grafico astratto che gli permette di analizzare e registrare sulla carta ogni singolo movimento umano.



**Figura 6.** Scenografia di Adolphe Appia, *Orpheus und Euridike*, Hellerau, Germania 1912. Hellerau European Centre for the Arts.

### Corpo come medium

In un momento storico dominato da problematiche connesse al corpo umano, ha un valore quanto mai significativo riflettere sul senso della propria identità e quindi sul proprio corpo e sulle relazioni che intercorrono tra noi e il mondo.

L'artista femminista austriaca Valie Export, sin dai suoi primi autoritratti del 1950 è emersa come pioniera nel suo campo mettendo a tacere l'atteggiamento passivo richiesto alle donne in molti campi. In questo dibattito, in cui i pensieri confusi spesso si sprecano arrecando danni all'informazione, l'arte può quantomeno essere una 'valvola di sfogo' e un'importante fonte di studio. La sua serie *Body Configurations* (1972-82) evoca la relazione tra linguaggio del corpo e ambiente urbano; permette di pensare così all'arte come elemento di disturbo per consentire una sorta di apertura verso tematiche ancora poco discusse, facendole riemergere oggi attraverso testi, mostre e conferenze. Le donne si interrogano e si mettono in gioco, sperimentando sé stesse, stanche di attenersi a una rettitudine etica. Le opere non hanno un corpo e una postura verticale ma seguono e sperimentano la città, gli ambienti, la materia, il terreno (Fig. 7). L'artista Matthew Barney conosciuto in tutto il mondo per le immagini evocative mette in scena il proprio corpo attraverso sequenze video e performance. Nella serie *Drawing Restraint*, un progetto importante e a lungo termine che nasce nel 1987 e continua tutt'oggi, propone di fare arte parallelamente alla preparazione atletica. Mette in scena il proprio corpo e le sue tensioni cercando di catturare gli impulsi e pulsioni attraverso disegni e fotografie all'interno delle ambientazioni in cui lavora.



Figura 7. Valie Export, *Verkreuzung*, 1972. Galerie Thaddaeus Ropac.



Attraverso questo quadro di esempi e di immagini, viene messo in campo un atlante ragionato sul *Corpo* all'interno dello spazio, in forma di atto critico e progettuale. Si nota come a partire dalla rivoluzione industriale del XVIII secolo, la relazione dell'individuo con la tecnologia diventi più intensa, grazie alla nascita di nuovi strumenti. Questa interdipendenza è cresciuta sempre di più fino a rendere la tecnologia parte intrinseca degli individui. Attraverso i corpi rappresentati riconosciamo la storia dell'umanità che, ad oggi, potrebbe mutarsi in una storia della tecnologia, la quale trasforma gli individui e il loro rapporto con l'ambiente. Inoltre, viene narrata una vera e propria tassonomia degli spazi, che oscillano dalla costrizione nell'involucro, in cui il corpo è vincolato all'interno di spazi minimi, fino a giungere alla libertà di movimento nello spazio scenico ed espositivo. Si ambisce a dimostrare, così, che il *corpo* non deve a tutti i costi essere legato ad un mero ruolo partecipativo, bensì deve risultare parte integrante della ricerca architettonica. Una ricerca in cui corpo, spazio e tempo si fondono tra loro in un legame indissolubile.

## Riferimenti

- Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Appia, A. (1920). *L'Oeuvre d'Art Vivant*. Genève-Paris: Atar.
- Appia, A. (2015). *Attore, musica e scena*. Imola: Cue Press.
- Arnheim, R. (1962) *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli [1954].
- Barros, L. (2021). *Habitar(se). El cuerpo como lugar*. Madrid: Ediciones Asimétricas..
- Borgherini, M. (A cura di) (2019). *Materia Corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*, Macerata: Quodlibet.
- Casciato, M. (A cura di) (2003). *Le Corbusier e Chandigarh. Ritratto di una città moderna*. Bologna: Edizioni Kappa.
- Dal Co, F.; Bonaiti, M. (2008). *Le Corbusier, Chandigarh*. Milano: Mondadori Electa.
- Latour, B. (2018). *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Elèuthera.
- Le Breton, D. (1999). *Adiós al cuerpo*. Paris: La Cifra editorial.
- Marini, S. (2016, marzo). "Corporalia. In the Belly of the Architecture", in Santacana P.; Diaz R.; *talkumen*, 05\_sm, Madrid.
- Mosco, V.P. (2012). *Nuda architettura*. Milano: Skira.2.
- Rossi, A. (2009). *Autobiografia Scientifica*. Milano: Il Saggiatore [I ed it. Pratiche Editrice, Parma 1990].
- Rudolf, L. (1966). *Choreutics*. London: MacDonald and Evans.
- Rudolf, L. (1988). *The mastery of movement*. Plymouth: Northcote House.
- Sangeet, S. (2010). *Il campidoglio di Le Corbusier*. Chandigarh: Abhishek Publications.
- Sennet, R. (1997) *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, pp. 281-282.

## Con-fusing in space

# Art and architecture in Luciano Baldessari's ephemeral environments

### Keywords

Signifying Space, Spatial Effects, Luciano Baldessari, Lucio Fontana, Ephemeral Architecture

### Abstract

The work proposes a parallel reading of some significant episodes of Luciano Baldessari's production in which art and architecture are indissolubly intertwined. The focus is not on brilliant linguistic solutions, but rather on the superordinate and profound intention to unite the arts in space. In fact, ever since his training as a painter and set designer, Baldessari has tended towards a convergence of the individual disciplines through total staging, where the boundary between art and architecture programmatically blurs, con-fusing into space. The case studies are indicative both of some of the founding themes of his approach and of the consonance that existed with the artists of his time with whom he collaborated. Of all his associations, the one

with Lucio Fontana stands out, through masterful achievements that will culminate in a poetic posthumous dialogue with the staging of his solo exhibition at Palazzo Reale (1972). The spatial themes are particularly eloquent in his ephemeral architecture: the control of empty and inhabitable physical space, perception through movement, the use of colours and artificial light, the potential of projection. These compositional tools are discussed through the installation of the Scalone d'onore at the IX Triennale di Milano (1951); the Breda Pavilion at the Fiera Campionaria (1951); the Van Gogh exhibition (1952); the Sidercomit Pavilion (1953).



# Con-fondere nello spazio

## Arte e architettura negli ambienti effimeri di Luciano Baldessari

### Edoardo Marchese

Sapienza Università di Roma

#### Palabras clave

Spazio significante, Effetti spaziali, Luciano Baldessari, Lucio Fontana, Architettura effimera

#### Resumen

Il lavoro propone una lettura parallela di alcuni episodi significativi della produzione di Luciano Baldessari nei quali arte e architettura si intrecciano indissolubilmente. Si mettono in evidenza non le brillanti soluzioni linguistiche, quanto la sovraordinata e profonda intenzione di unità delle arti nello spazio. Baldessari, infatti, tende fin dalla sua formazione di pittore e scenografo, ad una convergenza delle singole discipline attraverso messe in scena totali, dove il confine tra arte e architettura sfuma programmaticamente con-fondendosi nello spazio. I casi studio sono indicativi sia di alcune tematiche fondative del suo approccio, che della consonanza che vi era con gli artisti a lui coevi, e con i quali collaborerà. Spicca, tra tutti

i sodalizi, quello con Lucio Fontana, attraverso realizzazioni magistrali che culmineranno in un poetico dialogo postumo con l'allestimento dell'esposizione personale a Palazzo Reale (1972). I temi spaziali risultano particolarmente eloquenti nella sua architettura effimera: il controllo dello spazio fisico vuoto e abitabile, la percezione attraverso il movimento, l'utilizzo dei colori e della luce artificiale, la potenzialità della proiezione. Strumenti compositivi che vengono discussi attraverso l'allestimento dello Scalone d'onore nella IX Triennale di Milano (1951); del Padiglione Breda alla fiera Campionaria (1951); dell'allestimento Van Gogh (1952); del Padiglione Sidercomit (1953).

## La *synthèse des arts*

*Di fronte agli effimeri temi della pubblicità e alla labile architettura che ne nasce, l'architetto può trovare un estro negato il più delle volte a coloro che si illudono di costruire per l'eternità* (Sinisgalli, 1952, p.42).

Questa frase di Leonardo Sinisgalli è contenuta in un articolo dedicato ai due padiglioni per la Breda progettati da Luciano Baldessari alla fiera campionaria di Milano nel 1951 e nel 1952. L'ingegnere-poeta fotografa in anticipo una tendenza che caratterizzerà la storia dell'architettura italiana del primo ventennio post-bellico. Nell'ambito di una ricerca che mira ad indagare i rapporti di integrazione tra arte e architettura, è importante esplorare opere che, in virtù della loro natura effimera, furono le predilette per questo tipo di sperimentazione (Mulazzani, 2004, p.11). "In mezzo al gran parlare che si fa, da trent'anni a questa parte, di «*synthèse des arts*», molto spesso avallando esperimenti e tentativi quanto mai dubbi ed arbitrari – Baldessari, ha avuto, sin dai suoi inizi, il coraggio di realizzare codesta sintesi" (Gillo Dorfles, 1959, pp. 36). Le parole di Dorfles mostrano come in epoca coeva, Baldessari risultava essere forse il caso più paradigmatico di questo grande afflato unificatore che pervadeva, allora, il mondo dell'architettura. Questo lavoro propone una lettura critica di alcuni episodi significativi della produzione effimera di Luciano Baldessari nei quali il dialogo tra arte e architettura è così intenso da risultare il fine stesso della ricerca progettuale.

## Illuminare e coinvolgere. Il ruolo della formazione

Significativamente, Baldessari ebbe una formazione poliedrica come architetto, artista e scenografo. Questo segnerà profondamente il suo linguaggio e la fiducia mostrata nelle capacità espressive dell'architettura contemporanea. L'architetto nasce a Rovereto nel 1896 e studia arte nella Scuola Reale Superiore Elisabettiana della sua città. In questa circostanza entra in contatto con Luigi Comel, suo maestro di disegno, e col futurista Fortunato Depero. Dopo la guerra segue corsi di scenografia all'accademia di Brera e si laurea in architettura a Milano nel dicembre del 1922. Dal 1923 si trasferisce in Germania, dove rimarrà per tre anni. Durante la Seconda guerra mondiale si sposterà invece negli Stati Uniti, dove lavorerà come scenografo fino al suo rientro in Italia, (Bossaglia, 1988).

Il periodo Berlese, con l'avvicinamento all'espressionismo tedesco degli anni Venti, lascerà tracce significative nel suo operato di architetto. Le influenze, però, non sono da ricercare soltanto in una appropriazione diretta di elementi stilistici e di figurazioni geometriche proprie delle composizioni espressioniste (Portoghesi, 1978). Vi è riscontrabile, senz'altro, una similitudine formale tra i disegni delle sue architetture e i dipinti punteggiati di segni obliqui, cuspidi, tonalità accese, evidentemente debitori delle sperimentazioni espressioniste e futuriste. Tuttavia, da un punto di vista architettonico, appare fecondo focalizzarsi su questioni prettamente spaziali per riconoscere l'influenza della formazione nella sua produzione e soprattutto di quella matura. È importante in questo senso, ripercorre più in dettaglio il suo rapporto con il teatro.

*Sembra appena utile ricordare che un certo piglio teatrale, una certa sonora eloquenza, una talquale compiacenza per il puro gioco plastico, un esaltato gusto del colore, pur nascendo da spunti scenografici e da sollecitazioni coreografiche, si trasferiscono, in queste costruzioni effimere e pubblicitarie, con assoluta aderenza non solo formale ma perfino funzionale, dacché è chiaro che, qui, un discorso impostato sui canoni consueti della utilitarierà e della economia costruttiva sarebbe del tutto falso. Qui si trattava di inventare macchine favolose a non altro fine se non quello di polarizzare l'attenzione della folla* (Pica, 1952, p.58).

Pica, in questo scritto, rileva la natura scenografica dell'architettura di Baldessari tanto nella forma quanto, e soprattutto, negli intenti. L'obiettivo di Baldessari non è semplicemente quello di esporre un oggetto nel modo corretto, ma di riuscire a costruire per il visitatore una serie di effetti architettonici che possano esaltarne l'esperienza di conoscenza. Gli spazi di Baldessari, per usare una terminologia neo-fenomenologica, appaiono molto caratterizzati atmosfericamente (Bohme, 2010 p.89).

Il lirismo dei suoi allestimenti appare dipendente tanto dalla forma in sé quanto dall'uso sapiente di due espedienti scenici cari al teatro d'avanguardia tedesco: la modulazione della luce artificiale e il coinvolgimento del pubblico. Come sottolinea Fagone, la drammatizzazione della scena attraverso l'illuminazione artificiale era una cifra comune alla sperimentazione teatrale dei primi del Novecento berlese (Fagone, 1982 p.10). L'illuminazione artificiale di Baldessari, soprattutto degli interni, è parte integrante del progetto di allestimento, ed è lo strumento con cui riesce a sottolineare intenti o annullare episodi sgraditi.

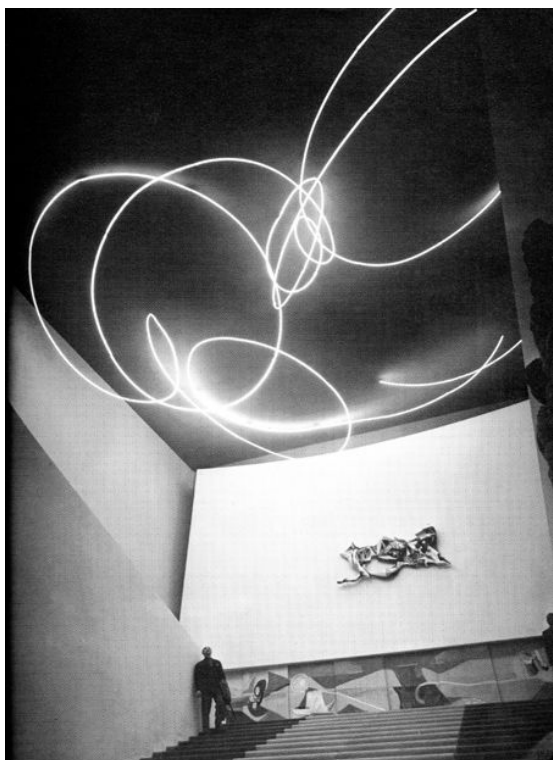


Figura 1. Scalone d'onore alla IX Triennale di Milano. Archivio Baldessari.

Figura 2. Schizzo preparatorio Cirro. Archivio Fontana. © Fondazione Lucio Fontana.

Per quello che riguarda invece la stretta relazione tra pubblico e opera, essa ha probabilmente le sue radici nel teatro di Erwin Piscator e Max Reinhardt, entrambi frequentati direttamente dall'architetto (Ballo, 1964). Il primo, attraverso la sua idea di *teatro politico*, cercherà in quegli anni un rapporto con il pubblico nuovo e meno mediato dalle convenzioni borghesi. L'integrazione di tutte le arti – si pensi al progetto del Teatro Totale con Gropius, dove pittura, scultura, recitazione, musica teatro e perfino cinema dovevano coesistere – nelle aspirazioni di Piscator apriva nuovi orizzonti di coinvolgimento attraverso cui "lo spettatore del *teatro politico* partecipa emozionalmente allo svolgersi grandioso e drammatico dell'evento" (Brunetti, 2004, p.147). Intenti e modalità, questi, che hanno strette affinità con i meccanismi di attivazione dello spazio usati dall' architetto trentino. Il valore che questi aggiungono alle sue architetture sta nel meccanismo di coinvolgimento con l'uomo che è chiamato a entrarvi in contatto e che può sempre abitarle. Lo spazio vuoto e occupabile ne cambia drasticamente lo status: da semplice speculazione formale e plastica, comunque di valore, a quello di dispositivo architettonico capace di far apprendere dall'esperienza diretta, di produrre delle precise emozioni nell'uso.

Savorra sottolinea come la minuziosa attenzione al rapporto tra opera e spettatore possa essere giunta a maturazione anche grazie al rapporto con Reinhardt, attribuendo indirettamente a Baldessari il ruolo di *regista di massa* (Savorra, p.9). È una interpretazione che appare convincente in senso esteso, non solo rispetto al rapporto che l'architetto cercava con il pubblico, ma anche in relazione alla natura delle collaborazioni tra lui e gli artisti con cui si confrontava. Questa attitudine registica, infatti, porterà Baldessari a considerare l'architettura come la disciplina, per eccellenza, chiamata a governare l'auspicata unificazione delle arti, ritagliandosi per sé il ruolo apicale.

L'illuminazione e il coinvolgimento dello spettatore sono i dispositivi scenico-spaziali fondamentali che costituiranno il canovaccio narrativo attraverso cui, durante tutta la carriera, "Baldessari ha dato conferma della sua estrosa fantasia, della lucidità razionale, e dell'immediata, umana facoltà comunicativa: perché, come dicevo, alla radice del suo linguaggio è sempre la necessità d'una parola da comunicare con estrema chiarezza" (Ballo, 1964).

### Una dichiarazione di poetica. Lo scalone d'onore alla IX Triennale 1951

Un esempio paradigmatico nel quale riconoscere sia i suoi strumenti espressivi che la sua tendenza demiurgica è senza dubbio l'allestimento, che realizzò con Marcello Grisotti, dello Scalone d'onore alla IX Triennale di Milano (Fig.1). Fu una Triennale con aspirazioni internazionali per la quale il comitato organizzatore preparò un "ambiziosissimo congresso" (Pica, 1957, p.45) sulle *Proporzioni nelle*

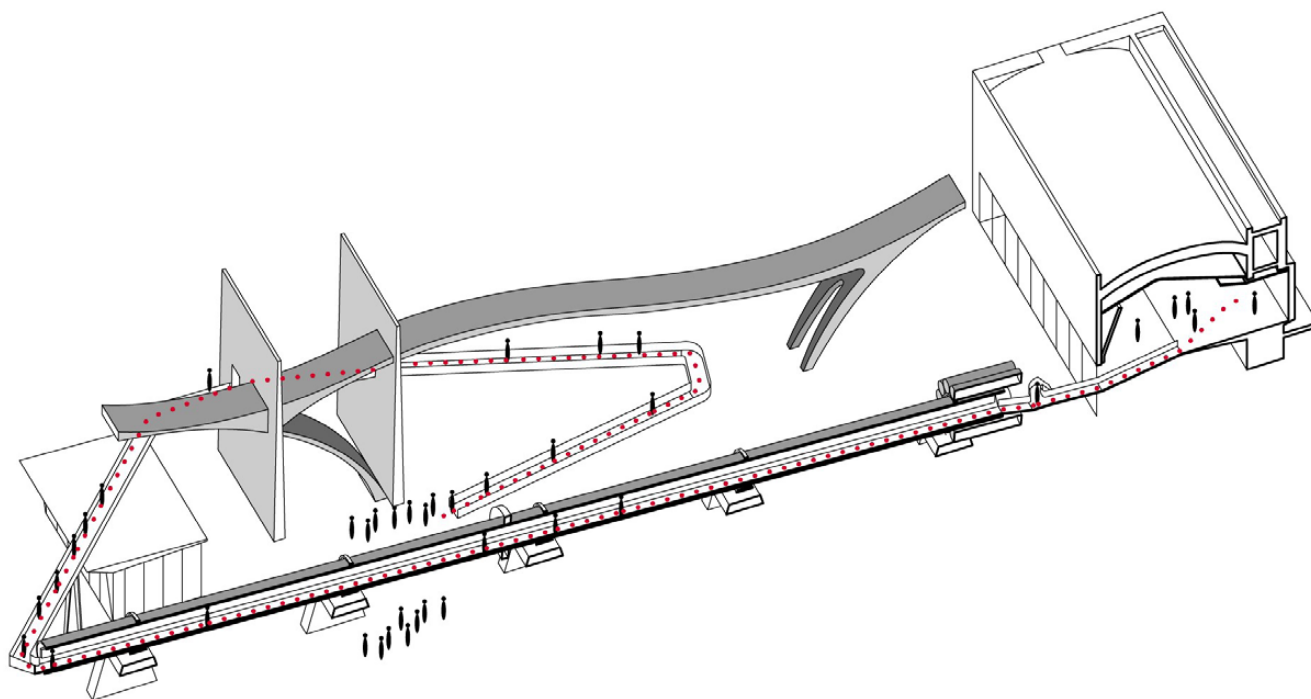


Figura 3. Padiglione Breda 1951. Fiera campionaria. Promenade architecturale et metallurgique. Ridisegno dell'autore.

*arti*. Vi parteciparono ospiti illustri tra cui Giedion, Le Corbusier, Wittkower, Max Bill, Vantongerloo e Fontana. L'auspicio era quello di dare una soluzione al "problema di una non casuale collaborazione fra l'architetto, lo scultore, il pittore, il decoratore" (IX Triennale, 1951, p.23). Artisti e architetti si confrontarono su tematiche, fundamentalmente compositive, che all'epoca erano "lungi dall'essere considerate un momento d'evasione" dal momento che "il tema di integrazione fra le arti era riemerso con forza sin dal dopoguerra nelle riunioni dei CIAM" (Irace 2007.p.13).

Baldessari vi partecipò solo in qualità di uditore e senza una relazione formale ma il suo contributo può essere letto, in termini di opera concreta, con l'allestimento dello Scalone. Il progetto vide la messa a sistema di una moltitudine di opere negli ambienti distributivi del Palazzo dell'Arte di Muzio con "l'idea, del tutto nuova a questa data, [...] di coinvolgere il pubblico invitandolo ad un "viaggio" dove attraverso la "meraviglia" di inedite soluzioni allestitivo potesse incontrarsi con necessità quotidiane, materiali e "fantastiche"" (Cristallini, 2018, p.94). La scelta che farà Baldessari sarà quella di sovvertire la scolastica tripartizione verticale dello spazio di Muzio, in favore di una ricomposizione che ne consentisse una narrazione fluida creando un'"unità spaziale circoscritta in un'atmosfera di finissimi accordi tonali" (Veronesi, 1957, p.15). Ciascun artista era chiamato ad esporre opere autonomamente scelte, che, all'atto pratico, risulteranno molto eterogenee e talvolta perfino stridenti tra loro. Baldessari, forse costretto dalla complessità della selezione, interpreterà il suo ruolo in senso fortemente gerarchico, cercando di rendere evidente "la necessità della sottomissione di pittori e scultori ai voleri dell'architetto" (G. Dorfles, 1951, p. 40).

Luigi Moretti, sarà severo nel valutare l'allestimento. L' architetto e direttore di Spazio, estremamente interessato al dibattito sulla convergenza delle arti figurative, concentrerà la sua critica sulla mancata *unità di stile*, non cogliendo la difficile ricerca unificatoria, ed etichettando tutta l'operazione di un "eclettismo estremo" (Moretti, 1951p.18). Tra gli artisti che collaborarono con Baldessari in questo frangente vi furono il pittore Attilio Rossi, che eseguì le tarsie in Vipla del pavimento dell'atrio, e lo scultore Lucio Fontana che presentò una serie di installazioni luminose, tra cui il grande Cirro posto al centro dello spazio a doppia altezza dello scalone. Pitture, sculture, mosaici contemporanei, saranno ricomposti in un unicum dall'architettura articolata in grandi superfici colorate, morbide curve e lirici chiaroscuro. Con questa operazione di raccordo spaziale, un vero proclamo costruito, Baldessari compirà il proposito auspicato durante la preparazione dell'esposizione, quando dichiarava che "forma, colore, rapporti volumetrici, cadenze prospettiche, effetti di luce, sono parti coordinate e cogenti dell'unità architettonica, portata alla sua compiutezza dalla collaborazione fra gli artisti" (Baldessari. 1950).



Figura 4. Padiglione Breda 1951. Fiera campionaria. Archivio Baldessari.

L'innovativo allestimento ebbe una sponda teorica all'interno del convegno, ovvero la presentazione dello stesso Fontana dal titolo "*Concetto spaziale e architettura moderna*". L'intervento rese evidenti le strutturali convergenze tra le aspirazioni di Baldessari e le tendenze di una parte dell'arte contemporanea ancora una volta non solo di natura formale – è comunque interessante non trascurare la similitudine anche di segno grafico tra lo spazialista e l'architetto (Fig. 2 e Fig 10) –. Fontana, in quella occasione, diede la prima lettura ufficiale del *Manifesto tecnico dello spazialismo* attraverso cui si dichiara che "l'architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la 4a dimensione ideale dell'architettura è l'arte. [...] Arte spaziale, per ora, neon, luce di wood, televisione, la 4a dimensione ideale dell'architettura" (Fontana, 1951 b.). Egli inoltre precisava durante il dibattito che "gli spazialisti creeranno negli spazi e attraverso gli spazi le nuove fantasie dell'arte. Concepiamo l'arte come una somma di elementi fisici, colore, suono, movimento, spazio, concependo un'unità fisico-psichica" (Fontana, 1951, a p.117).

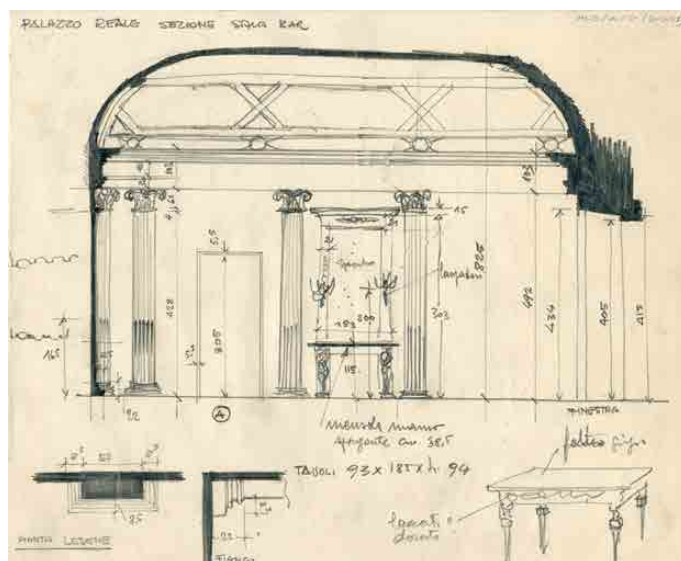
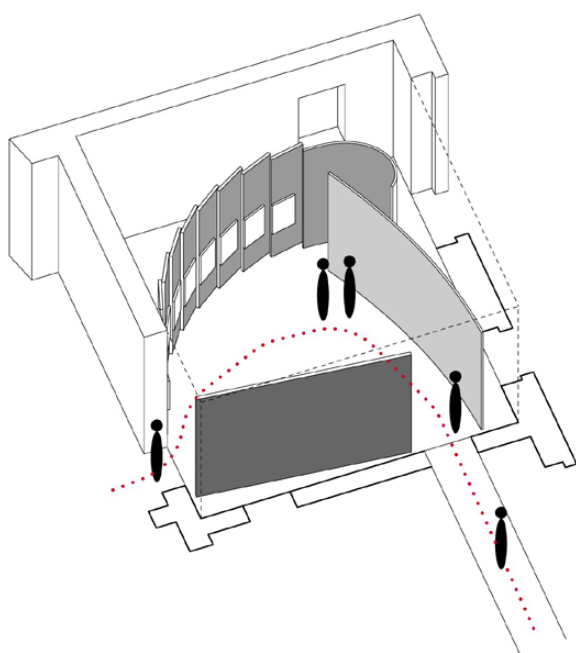
È dunque evidente come la nuova arte spazialista condivida obiettivi e strumenti operativi dell'architettura di Baldessari. Entrambe si esprimeranno materialmente negli anni seguenti con mezzi consonanti, e attraverso questi, cercheranno insistentemente un reciproco confronto. Da questo punto di vista, l'esperienza della IX Triennale si rivelò una dichiarazione di poetica sintetica e brillante, sia sul piano teorico che su quello concreto e esperibile, capace di iniziare e riassumere una intera e feconda stagione di sperimentazioni in un evento di pochi giorni.

### **Contenitore e contenuto, movimento e neon. Il padiglione Breda 1951**

I padiglioni espositivi per la società Breda alla Fiera campionaria di Milano realizzati da Baldessari tra il 1951 e il 1954 furono l'applicazione diretta delle influenze spazialiste nell'allestimento effimero. La carica innovativa trasversale a questi manufatti, al di là della forma con cui si esprimevano e che negli anni cambiò notevolmente, stava nel ribaltamento degli obiettivi che l'architettura doveva svolgere: non più solamente esporre attraverso dei sani principi ostensivi, ma veicolare messaggi attraverso lo spazio. L'oggetto commerciale diventa, se non un pretesto (Savorra, 2008, p.37), un'appendice, eventualmente utilizzabile come risorsa immaginativa da cui partire, ma mai l'argomento a cui ridurre l'architettura. Per questa ragione, il fatto che la committenza fosse privata, e quindi orientata commercialmente, non impedì affatto a Baldessari di esprimersi con grande libertà intellettuale.

Alcuni dispositivi architettonici, presenti per la prima volta nel padiglione del 1951, saranno poi più volte reinterpretati da Baldessari negli anni successivi, con variazioni formali, ma senza stravolgimenti





**Figura 5.** Ultima sala Mostra Van Gogh. I tre elementi ostensivi curvi, colorati differientemente. Ridisegno dell'autore.  
**Figura 6.** Rilievo sala caffetteria Mostra Van Gogh. Archivio Baldessari.

compositivi. L'architetto cercherà di ottenere degli effetti atmosferici, simili a quelli ricercati negli ambienti della neonata arte spazialista, quali l'induzione al movimento e la caratterizzazione dell'ambiente attraverso l'uso della luce artificiale. Baldessari, quindi, elaborerà come accesso al padiglione del 1951 soltanto una tortuosa passerella sospesa nel vuoto priva di qualsiasi oggetto esposto. L'elemento, di grande eleganza costruttiva, fungeva da prologo ad un'esposizione ignota, che non era visibile se non alla fine del percorso aereo. L'attorcigliarsi del tracciato riusciva a straniare ed incuriosire, attivando l'immaginazione di chi desiderava comprenderne l'epilogo. La passerella, vera *promenade architecturale et metallurgique* (Sinisgalli, 1952, p.42), aveva come unico scopo pratico quello di condurre a circa sei metri di altezza il pubblico all'interno un grande forno per il cemento. Baldessari, quando la Breda gli annuncia l'intenzione di esporre la grande macchina, ne intuisce immediatamente il potere spaziale:

*Vi penetrerai come in un tunnel, e mi nacque allora l'idea di incanalarvi il pubblico. Rifiutai la retorica dei fotomontaggi e delle didascalie, per arrivare ad un linguaggio più immediato, capovolsi tutti i preesistenti concetti espositivi fondendo in unità espressiva scultura e scenografia, funzionalità e fantasia (Baldessari, 1951 a.).*

L'allestimento diventa nient'altro che il tentativo di "far vivere questo colosso, far sentire al pubblico le sue dimensioni e la sua potenza" (Baldessari, 1951 b.), affinché da solo possa rappresentare l'intera azienda. Lo spettatore percorrendolo per intero, per più di sessanta metri, poteva trovare all'interno tutte le specifiche produttive e ingegneristiche (Fig.3). Al termine del lungo tunnel metallico, allestito tutto in discesa come da manuale di ingegneria industriale, la mostra aveva come coronamento un'appendice descrittiva in un piccolo edificio con il quale terminava la visita. Con un artificio retorico, di grandissima eloquenza spaziale e comunicativa, Baldessari fa coincidere fisicamente il contenitore dell'esposizione con il suo contenuto.

L'uso dei colori accesi per gli elementi – rosso, cobalto, bianco e nero – nonché dell'illuminazione al neon all'interno della struttura aerea, mira a rafforzare il contrasto oppositivo tra l'astrattezza del nastro architettonico e la durezza della macchina "quasi a contrappunto della meccanica fermezza di contorni del forno" (Baldessari, 1951 b.). L'architettura, proprio per accentuare le differenze, non viene illuminata, ma è resa luminosa con una serie di lampade al neon al suo interno (Fig.4), in piena consonanza con i propositi spazialisti e tramutando un requisito tecnico in un efficace strumento compositivo. Quella compiuta dall'architetto è, in definitiva, una operazione concettuale che solo successivamente prende forma nello spazio del mondo reale.

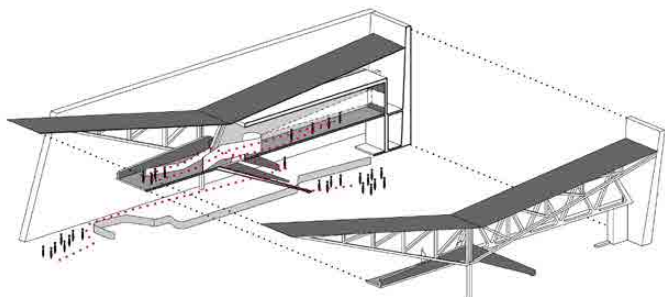


Figura 7. Padiglione Sidercomit 1953. Fiera campionaria. Ridisegno dell'autore.

Figura 8. Padiglione Sidercomit 1953. Sala delle proiezioni. Fiera campionaria. Archivio Baldessari.

### Contesto, colore e unità fisico-psichica. La mostra di Van Gogh 1952

*Per chi conosce la mia attività, per chi segue i miei tentavi non gli sarà difficile scoprire una delle mie più vive aspirazioni come architetto, cioè quella di creare una ideale collaborazione tra architettura, pittura e scultura (Baldessari, 1952).*

Sono queste le parole che Baldessari usa per descrivere lo spirito dell'allestimento della mostra sul pittore olandese Van Gogh, realizzata negli spazi del palazzo Reale di Milano. In questo frangente Baldessari si confronta non solo con un pittore figurativo ma anche con un edificio storico molto caratterizzato stilisticamente al suo interno. La scelta che adoterà in questa circostanza, coerentemente con la sua linea teorica di integrazione disciplinare, porterà a degli esiti linguistici differenti rispetto all'allestimento della Triennale del 1951.

L'architetto trentino opta, infatti, per una soluzione, innovativa per l'epoca, ed annulla il contenitore in tutte le sale attraverso l'uso di pannelli colorati, superfici metalliche e plastiche, ad eccezione dello spazio di ristoro collocato tra l'ottava e la nona sala. Tutti gli spazi, come tratto unificatore, condividono un sistema di illuminazione ambientale a soffitto, schermato da velari orizzontali. Baldessari decide di intraprendere una strada di ambientamento dello spazio all'atmosfera dei quadri attraverso "materiali nuovi e poco sperimentati (viple colorate e metallizzate), di creare un "clima cromatico alla van Gogh" (Baldessari, 1952) (Fig.5).

L'ambiente del bar, meticolosamente rilevato e restaurato, viene comunque accordato cromaticamente con l'esposizione e dimostra come l'autore non snobbasse affatto la qualità dell'edificio, ma volesse, in qualche misura, dominarla in virtù di un'unità atmosferica tesa ad una maggior comprensione della pittura esposta (Fig.6). Il risultato è un particolare ed efficace momento nello sviluppo del racconto espositivo, quasi una sua misurata sospensione, una sottolineatura compositiva, alla serrata infilata di sale colorate e astratte. L'operazione complessiva è di una grandissima attualità, ed esemplifica molto bene come l'intento argomentativo di Baldessari cercasse continuamente di costruire una relazione sovraordinata di aggregazione tra le singole opere, affatto dipendente dai mezzi tecnici con cui volta per volta intendeva esprimerla. L'aspirazione all'unificazione fisico-psichica, per dirla come Lucio Fontana, tra spazio, abitante e opera d'arte è compiuta, in questo caso, attraverso le diagonali aperte, i cromatismi, l'illuminazione diffusa e la sequenza delle sale, producendo "un'esperienza globale, che astrae dal contenitore storico e suggerisce una lettura fortemente interpretativa" (Cimoli, 2007, p.80).



Figura 9. Mostra Lucio Fontana 1972. Sala delle Nature. Archivio Baldessari.

### Struttura, televisione ed effetti di luce. Il padiglione Sidercomit 1953

Nel padiglione costruito per l'azienda siderurgica Sidercomit nel 1953, ancora presso la Fiera campionaria di Milano, Baldessari, affiancato da Marcello Grisotti, svilupperà temi ancora diversi. Baldessari, infatti, progetta una coraggiosissima struttura metallica composta da due sistemi di travi reticolari e un cavalletto a sbalzo assemblati, uno dentro l'altro, a sostenere le due grandi falde convergenti della copertura. La struttura avrà un tale successo da rimanere praticamente inalterata nelle edizioni della Fiera, fino al 1961, riallestite dallo stesso architetto. La composizione è estremamente esplicita, quasi didascalica, lasciando a vista tutte le componenti costruttive. L'intenzione dell'autore era quella di stupire dissimulando e rappresentando, ad un tempo, gli sforzi antigravitazionali necessari a sostenerne i grandi sbalzi. Sarà lo stesso Baldessari a illustrarlo, parlando degli adeguamenti al primo progetto del 1953:

*Volevo rappresentare la forza della siderurgia, del suo celebre progredire con nuovi temi e nuovi materiali. [...] Il pubblico doveva essere peso partecipe di quest'evolversi, nel contempo doveva far vivere, con la sua presenza, la sua struttura* (Baldessari, 1961).

L'attenzione allo spettatore è, ancora una volta, al centro del progetto e il compiacimento tecnologico è strumentale alla volontà di esprimere chiaramente un concetto, di veicolare un messaggio significativo adatto all'occasione. Come sottolinea Pica, infatti, il piccolo edificio "nasce da un'idea che è insieme un concetto costruttivo e un arabesco della fantasia" (Pica, 1955, p.7), confermando la capacità di Baldessari di raccogliere input tecnici e tradurli in valori artistici. Il percorso espositivo si snoda all'esterno, attraverso una serie di cambi di direzione, e culmina sulla grande terrazza sospesa e rivolta verso la fiera (Fig.7). Lo spazio finale, l'unico al chiuso, è il luogo dove Lucio Fontana e Attilio Rossi, ancora una volta, vengono chiamati a collaborare allestendo due opere ambientali. Rossi esegue sulle pareti in alluminio della sala, dei dipinti geometrici in toni di grigio. Fontana invece elabora un soffitto composto da una lamiera forata e neon a V colorati di azzurro rosso e bianco. La sala era dedicata alla proiezione a ciclo continuo di film di carattere pubblicitario, quasi come una moderna installazione video (Fig.8). L'introduzione dell'elemento multimediale, integrato con l'ambiente e amplificato da esso attraverso delle operazioni artistiche, oltre ad essere un episodio assolutamente singolare e innovativo, risulta un elemento compositivo comune alla sperimentazione propriamente spazialista e al Teatro Totale di Gropius e Piscator, dove gli schermi facevano "sconfinare la vicenda tra gli spettatori; a organizzare scenicamente tutto lo spazio del teatro per mezzo di luci e di proiezioni" (Argan, 1951, p.117). Zita Mosca Baldessari, parlando a posteriori dell'ultimo ambiente di quel padiglione confermerà che "il risultato complessivo era di grande espansione spaziale" (De Sanna, 1993, p.93).

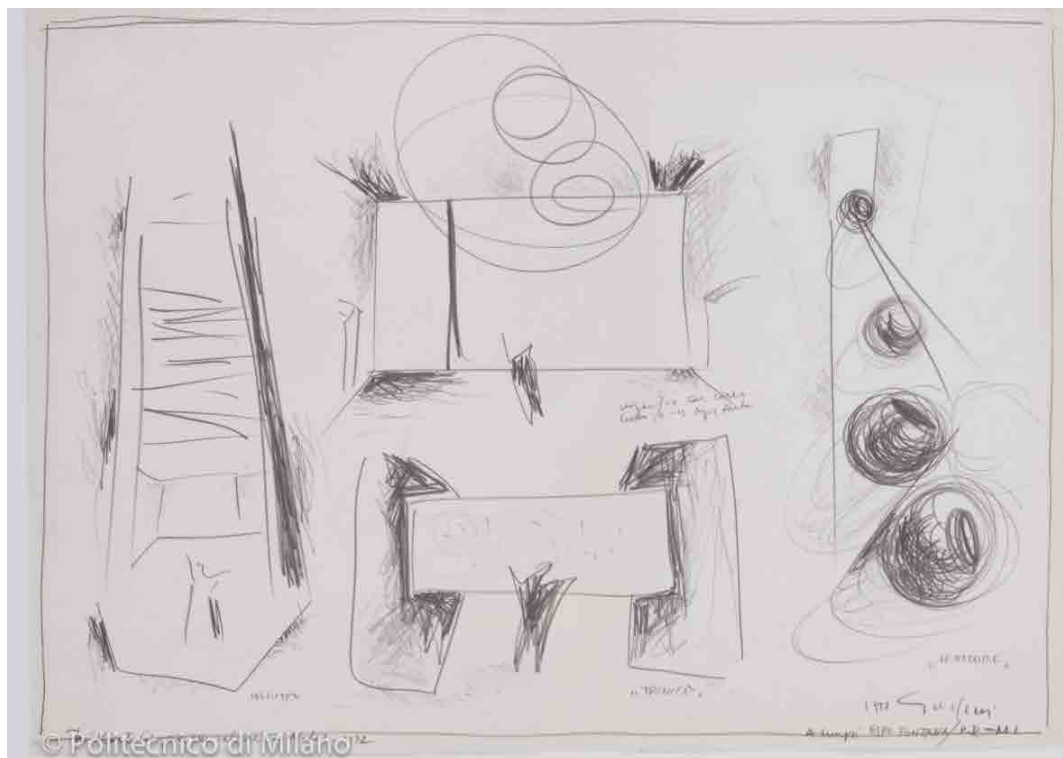


Figura 10. Schizzi per la mostra Lucio Fontana 1972. Archivio Baldassari.

### Arte con-fusa nello spazio. L'esposizione Lucio Fontana 1972

Baldessari, dopo una lunga serie di altre esposizioni, viene richiamato ad allestire nel 1972, ancora una volta a Palazzo Reale, la grande retrospettiva del defunto amico Lucio Fontana. La possibilità accordata a Baldessari è quella di contestualizzare l'opera di Fontana da conoscitore. L'architetto, però andrà oltre commentandola, e in un certo senso, completandola, dimostrando la sua "piena intelligenza interpretativa" (Fagone, 1982, p.22). Il progettista sceglie di accordare l'allestimento all'opera dell'amico artista, senza attuare un comportamento né mimetico né formalmente estroso. Su tutte si prenda ad esempio la sala delle Nature dove sarebbe impossibile capire i confine tra opera e allestimento senza conoscere le fattezze delle sculture di Fontana (Fig.9). La sala, infatti, si presenta con caratteristiche formali, geometrie, luce, colore, analoghe ad alcune opere d'arte ambientali dello stesso Fontana, esposte in quella stessa occasione, che, non a caso, vengono disegnate dall'architetto minuziosamente e in sequenza, come a comporre un unico racconto, un grande storyboard scenico. (Fig.10). In questa circostanza i linguaggi dei due artisti sembrano eseguire un canone, ricco di episodi contrappuntistici dove, talvolta, l'operazione allestitiva precisa un discorso spaziale iniziato dall'artista, talvolta il contrario. L'allestimento risulta un incontro così ben congeniato e così ricco di affinità che in questo dialogo postumo avviene, forse più che in ogni altro frangente, una con-fusione delle discipline, indissolubilmente intrecciate tra loro e arricchite da questa interdipendenza.

Questi episodi dimostrano la necessità e la ricchezza di una rilettura critica, all'interno del dibattito contemporaneo, della figura di Baldessari. Il suo modo di operare rimette fortemente in discussione approcci presuntamente neutrali di molta architettura per allestimenti. l'attenzione verso un autore considerato minore del secondo Novecento, cerca di riportare al centro della discussione una serie di temi e di strumenti compositivi che andrebbero considerati ancora incredibilmente fecondi per l'architettura. Questo, appare valido soprattutto per quello che riguarda le reciproche influenze tra arti e architettura, le quali troppo spesso vengono ridotte a mere questioni stilistiche o a velleità formali, senza riconoscerne le enormi potenzialità spaziali e comunicative.

## Riferimenti

- Argan, G.C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.
- Baldessari, L. (1950). *Schema di massima per il programma della IX Triennale*. Documento. Archivio storico fondazione la Triennale di Milano. in Cristallini E. (2018). *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione 1945-1955*. Roma: Gangemi, p.93.
- Baldessari, L. (1952). *Relazione di progetto*. Documento dattiloscritto, Fondo Luciano Baldessari Mart. Bal II- 30\_1.
- Baldessari, L. (1961). *Documento dattiloscritto*. Fondo Luciano Baldessari Mart, PS 53-66. Riportato In Savorra M. (2008). *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la e la Fiera di Milano*. Milano: Electa, p.56.
- Baldessari, L. a. (1951). *Padiglione Breda*. Fondo Luciano Baldessari Mart. in copia presso il Politecnico di Milano, Archivio Luciano Baldessari, PBM 51-55, DM.
- Baldessari, L. b. (1951). *Relazione progetto*. Documento dattiloscritto, Bal II 3\_4\_4, Archivio Mart.
- Ballo, G. (1964). "Designers italiani. Artisti del nostro tempo: Luciano Baldessari", in *Ideal-Standard*, settembre-novembre, pp. 34-42 in Savorra M. (2008). *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, e la Fiera di Milano*. Electa. Milano, p.196.
- Böhme, G. (2010). *Atmosfere, estasi, messe in scena l'estetica come teoria generale della percezione*. Milano: Christian Marinotti.
- Bossaglia, R. (1988). "Luciano Baldessari", in *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 34 [https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-baldessari\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-baldessari_(Dizionario-Biografico)/) [consultato 08/07/21].
- Brunetti, S. (2004). "Eteronomia dell'arte: il teatro politico genesi ed evoluzione (1870-1950)" in Umberto Artioli ed. *Il teatro di regia*. Carocci Editore: Roma. pp.143-147.
- Cimoli, A. (2007). *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia. 1949-1963*. Milano: Il Saggiatore.
- Cinti, I. (1959). "Luciano Baldessari, architetto integrale", in *Economia Trentina*, n° 5-6, pp. 5-20.
- Cristallini, E. (2018). *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione 1945-1955*. Roma: Gangemi.
- De Sanna, J. (1993). *Lucio Fontana. Materia, spazio, Concetto*. Milano: Mursia.
- Dorfles, G. (1951). "Piccola guida per la IX Triennale". in *Pirelli*, a. IV, 3, Maggio-Giugno, pp. 40-42.
- Dorfles, G. (1959). "La mostra di Luciano Baldessari in Germania", in *Domus*, n° 352, marzo, pp. 35-36.
- Fagone, V. (1982). *Luciano Baldessari. Progetti e scenografie*. Milano: Electa.
- Fontana, L. (1951) [a]. "Concetto spaziale e architettura moderna", in Cimoli A.C.; Irace F.ed. (2007). *La divina proporzione. Triennale1951*. Milano: Electa, p.117.
- Fontana, L. (1951) [b]. *Manifesto tecnico dello spazialismo*. letto al I convegno internazionale Proporzioni nelle Arti il 29 Settembre 1951 a Triennale di Milano Palazzo dell'Arte. Milano.
- Irace, F. (2007). "La Difficile Proporzione", in Cimoli A.C.; Irace, F. (ed.) (2007). *La divina proporzione. Triennale1951*. Milano: Electa, pp. 12-18.
- Moretti, L. (1951). "Forma e contenuto delle triennali", in *Spazio*, 5, Luglio-Agosto, pp.17-24/91.
- Mulazzani, M. (2004). "Spazio dell'arte / arte dello spazio. Padiglioni espositivi del XX secolo", in Celant, G. (ed.). *Arti e architetture Vol. 1 1900-1968*. Milano: Skira, pp.11-15.



Nona Triennale di Milano (1951) *Catalogo della Mostra*. Milano: Edizioni della Triennale.

Pica, A. (1953). "Organismi pubblicitari", in *Spazio*, 7, Dicembre 1952 - Aprile 1953, pp. 58-60.

Pica, A. (1957). *Storia della triennale 1918-1957*. Milano: Edizioni del Milione.

Portoghesi, P. (1978). "Omaggio alla differenza", in *Controspazio* Numero Monografico Dedicato al Luciano Baldessari n.2-3 Marzo-Giugno, anno X.

Savorra, M. (2008). *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*. Milano. Electa.

Sinisgalli, L. (1952). "Plastica pubblicitaria", in *Pirelli*, a. V, 3, Maggio-Giugno, pp. 42-43.

Valenti, P. (2009). *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1964-1968*. Milano: De Ferrari.

Veronesi, G. (1957). *Luciano Baldessari architetto*. Trento: Collana di artisti trentini.

# Space without mediation

## The phenomenon as a metaphor for the encounter

### Keywords

Void, Light, Phenomenon, Body, Mediation.

### Abstract

Often the relationship between body and space translates into a correspondence mediated by objects. Body and built environment rarely are in direct contact but most of the time they co-exist in a relationship between guest and shelter, container and spectator. In recent years, by focusing on experience rather than on the object, some conceptual artists have managed to significantly reduce the distance between the room, the viewer and the work of art. Audiovisual artists have shown themselves able to work on the exhibition environment, altering its time and space. James Turrell, in his tireless pursuit of the right light, started to cut the walls of the galleries to carve out gazes on the sky, in order to build intimate and profound aesthetic experiences. The work of art consists of the light in the void but the main protagonist is a body in constant search that goes through the color, pursues an absence, experiences space. Natural light, in

addition to replacing the furniture that mediates between the body and the space, is the tool with which measure oneself and the fire around which to gather. Similarly, the covered square of the Kanagawa Institute of Technology designed by Junya Ishigami is a soft place where the body relates directly to the ground, time and space. Once captured in a void, natural phenomena are spatial indicators that suggest slowness and contemplation and "determine the insinuation of a theatrical atmosphere" (Holl 2004) in which space and event exist simultaneously. Whether artificially reproduced or wisely captured, light is an engaging metaphor capable of interpreting the spirit of places and stimulating the encounter with one's own subjectivity.

# Spazio senza mediazioni

## Il fenomeno come metafora dell'incontro

**Ciro Priore**

Sapienza Università di Roma

### Palabras clave

Vuoto, Luce, Fenomeno, Corpo, Mediazione

### Resumen

Spesso il rapporto tra il corpo e lo spazio si traduce in una corrispondenza mediata da oggetti. Corpo e ambiente costruito sono raramente in contatto diretto ma il più delle volte coesistono in un rapporto tra ospite e riparo, contenitore e spettatore. Negli ultimi anni, concentrandosi sull'esperienza piuttosto che sull'oggetto, alcuni artisti concettuali sono riusciti a ridurre notevolmente le distanze tra la sala, lo spettatore e l'opera. Artisti audiovisivi si sono dimostrati in grado di lavorare sull'ambiente espositivo, alterandone il tempo e lo spazio. James Turrell, all'instancabile inseguimento della giusta luce, ha iniziato a tagliare i muri delle gallerie per ritagliare sguardi sul cielo costruendo esperienze estetiche intime e profonde. L'opera è la luce nel vuoto ma il protagonista principale è un corpo in ricerca costante che attraversa il colore, che insegue un'assenza, che sperimenta lo spazio. La luce naturale, oltre a sostituire l'arredo che

media tra il corpo e lo spazio, è lo strumento con cui misurare e il fuoco attorno al quale raccogliersi. Allo stesso modo la piazza coperta del Kanagawa Institute of Technology progettata da Junya Ishigami è un luogo morbido in cui il corpo si relaziona direttamente col suolo, col tempo e con lo spazio. Una volta catturati in un vuoto, i fenomeni naturali sono indicatori spaziali che suggeriscono lentezza e contemplazione e "determinano l'insinuarsi di un'atmosfera teatrale" (Holl 2004) in cui lo spazio e l'evento esistono simultaneamente. Che sia riprodotta artificialmente o catturata sapientemente, la luce è una metafora coinvolgente capace di interpretare lo spirito dei luoghi e di stimolare l'incontro con la propria soggettività.



Figura 1. *The Color Inside Skyspace*, progetto di James Turrell + Overland Partners. Foto di Fernando Ortega.

Il rapporto tra il corpo e lo spazio, in architettura, si traduce spesso in una corrispondenza mediata da oggetti. Corpo e ambiente costruito sono raramente in contatto diretto ma il più delle volte coesistono in un rapporto tra ospite e riparo, contenitore e spettatore, *user* e *producer*. Gli arredi traducono gesti prestabiliti – come stare in piedi, sedersi, sdraiarsi – e colmano la distanza tra il corpo che si muove nello spazio e lo spazio stesso. Negli ultimi anni, concentrandosi sull'esperienza piuttosto che sull'oggetto, alcuni artisti concettuali sono riusciti a ridurre notevolmente le distanze tra la sala, lo spettatore e l'opera quindi si sono dimostrati in grado di lavorare sull'ambiente espositivo, alterandone il tempo e lo spazio. Una volta catturati in un vuoto, i fenomeni naturali sono indicatori spaziali che suggeriscono lentezza e contemplazione e “determinano l'insinuarsi di un'atmosfera teatrale” (Holl, 2004, pp. 51) in cui lo spazio e l'evento esistono simultaneamente.

### Riempire di fenomeno.

Da sempre interessato ad indagare i confini della percezione, manipolando luce e colore fino a scoprirne aspetti materici inediti, a partire dal primo Skyspace, costruito nel 1976 nella Villa Litta Panza a Biumo Superiore (Varese, Italia), James Turrell comincerà a dedicarsi anche al carattere “tattile” della luce che sarà utilizzata quasi come elemento architettonico, fisico e geometrico. Negli Skyspace il solaio di copertura è tagliato attenuando gli spigoli della sezione fino a dare l'impressione di uno spessore inesistente dell'intradosso e di una complanarità tra il tetto della stanza e il cielo. Il vuoto è quindi una tela virtuale sulla quale scorrono i fenomeni meteorologici e la calotta atmosferica, mentre la stanza è il teatro in cui si svolge una danza colorata di luce, ombre e colori a metà tra interno ed esterno (De Rosa, 2007). Lo spazio della galleria è di solito illuminato con tubi fluorescenti o lampade lineari – posizionate nello schienale alle spalle della panchina che arreda il perimetro della stanza – che accentuano fortemente la differenza di luce tra interno ed esterno: man mano che la luce del sole diminuisce aumenta progressivamente quella artificiale così che il passaggio da una condizione di luce e l'altra è sottolineato da un passaggio cromatico che va dal blu, al rosso, dall'oro al verde, dal violetto al nero. James Turrell, all'instancabile inseguimento della giusta luce, ha continuato per decenni a ritagliare i muri delle gallerie per incorniciare sguardi sul cielo costruendo esperienze estetiche intime e profonde. In ogni Skyspace, l'opera è la luce nel vuoto ma il protagonista principale è un corpo in ricerca costante che attraversa il colore, che insegue un'assenza, che sperimenta lo spazio. Nelle opere di Turrell il tempo è sottratto al suo naturale scorrere: le nuvole e gli oggetti sembrano più piatti e lenti e non sarà raro perdersi per ore con il naso all'insù, soli con il proprio tempo e la propria luce (Fig. 1). La luce e il fenomeno naturale, oltre a sostituire l'opera d'arte che media tra il corpo e l'ambiente, è lo strumento con cui misurare lo spazio e il tempo oltre al fuoco attorno al quale raccogliersi.



Figura 2. *Tokyo Twilight*, film di Ozu Yasukirō. Foto di Mubi.com.

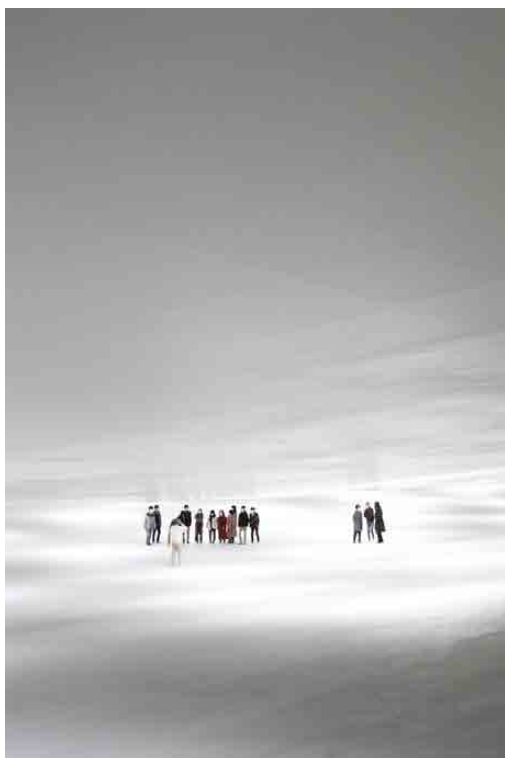
Una volta catturato in uno spazio vuoto ci accorgeremo che il fenomeno – che muovendoci dalla definizione heideggeriana esiste in quanto “vuol dire in modo eminente di incontrare qualcosa” (Heidegger, 1977, p. 41) – è lontano dall’essere, come poteva sembrare, “evidente” – in quanto ciò che si manifesta in sé stesso - ma che, piuttosto che manifestarsi e quindi incontrarsi con noi stessi nello stesso istante dell’apparire, ci chiede di venirci incontro. Uno spazio riempito solo di un fenomeno è quindi la metafora di un incontro in divenire. Quando un fenomeno (un quadrato di pioggia o un’area illuminata dal sole), invece che apparire come fa il fenomeno di solito, è già apparito - perché l’architettura era stata fatta proprio affinché apparisse - allora non è più qualcosa che si incontra con noi ma qualcosa che ci chiede di andargli incontro, che ci attira come una calamita. Uno spazio riempito solo di un fenomeno smette di essere irrilevante.

*Quando propongo questo assioma "Architectura sine Luce NULLA Architectura est", sto volendo dire che nulla, nessuna architettura, è possibile senza LUCE. Senza lei sarebbe solo mera costruzione. Manchedebbe un materiale imprescindibile. Se mi chiedessero qualche ricetta per distruggere l’architettura, suggerirei che si tappasse l’oculo del Pantheon, o che si occultassero i raggi che illuminano la cappella della Tourette (Campo Baeza, 2012, p. 22).*

### Un fuoco tra due superfici

Uno dei motivi per cui Ozu Yasujirō viene riconosciuto come uno dei registi che, con una dialettica precisa e rigorosa, maggiormente è stato capace di riassumere la tradizione nipponica (al punto che i suoi film venivano addirittura considerati “troppo giapponesi” per un pubblico occidentale) risiede anche, in qualche modo, nell’arte del “sedersi”. In tutte le inquadrature di Ozu (Fig. 2), infatti, la macchina da presa è sempre fissa a circa sessanta centimetri da terra il che corrisponde pressappoco all’altezza dello sguardo di una persona seduta sul tatami. La posizione della fotocamera non risponde solo all’esigenza di reinterpretare determinati rituali e cerimoniali, ma posizionandola così vicina al pavimento, Ozu riusciva a dilatare enormemente lo spazio in orizzontale così che i personaggi risultassero subordinati alla scena e sembrassero fluttuare nel “ma”. Nella cultura zen, il “ma” è lo spazio vuoto e neutro che distanzia ogni cosa ma che al contempo sottolinea ogni cosa di significato. Allo stesso tempo, però, tenendo la camera sempre dritta e parallela al piano, Ozu si costringe a scegliere una porzione di spazio ben delimitata e poco verticale. La predilezione di Ozu per un’inquadratura che costringe a tagliare una fetta notevole della scena non è in funzione di ciò che omette ma “di ciò che dell’omesso permane” (Civardi, 2008, p. 226). Il soggetto delle inquadrature di Ozu è quindi il nulla e quello che in esso manca.





**Figura 3, 4.** Piazza coperta del Kanagawa Institute of Technology, progetto di Junya.Ishigami+Associates. Foto di Junya. Ishigami+Associates.

Allo stesso modo, sotto la piazza coperta del Kanagawa Institute of Technology progettata da Junya Ishigami, tra la superficie del solaio di copertura e quella del suolo morbido e ondeggiante, trovano spazio il vuoto privo di funzioni e la luce che permane “dell’omesso” sole, tagliato fuori dall’orizzonte della copertura. Il progetto di Kanagawa, così com’era per le inquadrature di Ozu, nasce anch’esso dalla necessità (o meglio dalla scelta) di sedersi. Costruita a pochi metri dall’Institute of Technology, progettato dallo stesso studio giapponese ed ultimato del 2008, la piazza coperta è concepita con l’intento principale di consentire un luogo per il rilassamento e la pausa degli studenti, quindi per il loro sedersi o stendersi. La struttura è stata concepita come un piano di ferro galleggiante sostenuto solo dalle quattro pareti perimetrali, piegato in una superficie curva e privo di sostegni intermedi. Allo stesso modo, anche il suolo è stato reso concavo e convesso per accompagnare la curvatura del soffitto. La distanza tra la superficie di suolo e quella del soffitto varia da 2,2 a 2,8 metri mentre i piani si piegano e si allungano, incontrandosi alla fine. L’effetto che si ha stando sotto la piazza coperta è quello di un lontano orizzonte interno all’edificio (Fig. 3). Il terreno, senza la necessità di arredi, suggerisce di sedersi direttamente a terra diventando un comodo pendio collinare, come un enorme letto, che permette al corpo e all’ambiente di fondersi in un unico scenario (Fig. 4). Il soffitto è bucato con 59 aperture rettangolari che permettono alla luce, al vento e alla pioggia di filtrare verso il suolo, sotto la copertura, imitando il modo in cui il sole splende attraverso le nuvole in una giornata buia. La piazza coperta del Kanagawa Institute of Technology è insomma uno spazio aperto ma coperto capace di mutare sensibilmente al mutare del meteo e allo scorrere del tempo. Durante i giorni di pioggia si formano rigagnoli d’acqua che attraversano lo spazio vuoto aggiungendo un’esperienza sonora improvvisa. Tutti insieme, il vuoto, la pendenza, la luce, i suoni delle gocce di pioggia e l’orizzonte costruito rendono la piazza coperta un luogo emblematico in cui i fenomeni magnetizzano i corpi degli studenti durante un inutile “stare”. La piazza è sempre piena di studenti stesi sui tappeti di luce che filtra dalla copertura e che misurano lo spazio col proprio corpo come fossero in un grande caleidoscopio di fenomeni.

Pur essendo molto differenti, a mio parere, l’opera di Ishigami a Kanagawa presenta parecchi punti di congiunzione con quella che Olafur Eliasson realizzò nel 2003 nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra. L’installazione intitolata *The Weather Project* (Fig. 5) è un’incredibile riproduzione artificiale del sole realizzata attraverso un grosso pannello semicircolare retroilluminato e sospeso a mezz’aria nell’enorme Hall del museo. Per l’occasione il soffitto dello spazio espositivo era stato ricoperto con dei pannelli riflettenti che raddoppiavano la superficie illuminante e la percezione del volume della sala. I visitatori si ritrovavano quindi immersi in un ambiente fosco e abbagliante che metteva in evidenza il “ma”. Nella Turbine Hall erano rimasti solo corpi immersi in un vuoto quasi solido: riempito dalla luce calda delle lampade artificiali, tutti i colori si riducevano alle uniche tonalità del giallo e del nero.

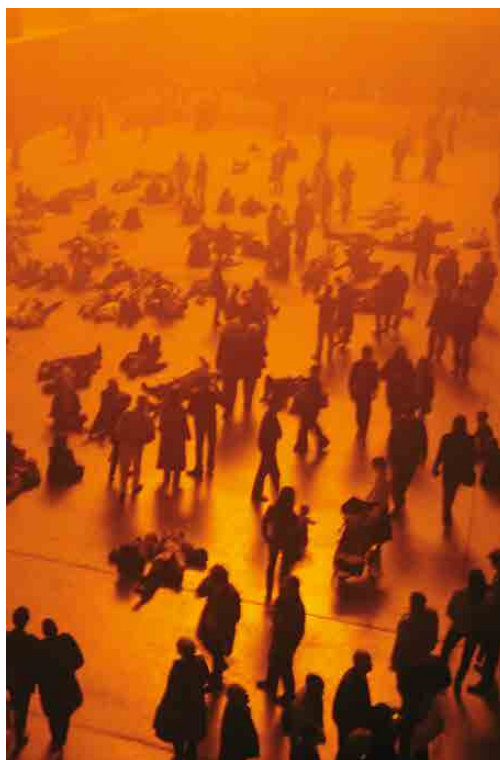


Figura 5, 6. *The Weather Project*, progetto Olafur Eliasson. Foto di Olafur Eliasson. Per gentile concessione dell'artista.

Le immagini della mostra del 2003 mostrano una grande quantità di spettatori completamente persi in un ambiente surreale e insieme familiare. Corpi giovani e meno giovani si confrontavano in uno spazio completamente libero. La luce del sole, fenomeno riconoscibile e artificiale, era l'unico mediatore, l'unica congiunzione tra il pavimento della Turbine Hall e i suoi visitatori: nelle fotografie e ancora meglio nei filmati che documentavano l'evento sono numerose le figure scure che si sdraiano sul pavimento (Fig. 6), che corrono, che giocano come fossero su una spiaggia al tramonto o su un prato in primavera. L'opera di Eliasson, pur lavorando unicamente con la luce, aveva una potente capacità coinvolgente che, certamente riusciva a comunicare un messaggio ecologico e politico importante ma, ancora di più, riusciva ad avvicinare corpi e spazio solo grazie all'illusione di un fenomeno.

### La ricchezza del nulla

L'esposizione di un fenomeno e l'omissione della fonte dello stesso sono i punti di contatto tra l'esperienza artistica del *The Weather Project* e quella architettonica della piazza coperta del Kanagawa Institute of Technology. Le due si fonderanno nell'ultimo dei casi studio presi in esame: il Teshima Art Museum progettato dall'architetto giapponese Ryue Nishizawa insieme all'artista Rei Naito. I due, alla loro prima collaborazione, hanno concepito un piccolo edificio appena accennato tra i campi di Teshima, una tranquilla isola nel Mare Interno del Giappone. Il museo è concepito come una goccia aliena, differente rispetto a tutto il contesto. Una grossa apertura fora la corazza omogenea di cemento: un buco circolare e preciso che rompe una membrana di cemento continua, che riveste il pavimento e si avvolge su sé stessa per stendersi in copertura come un'ininterrotta calotta a forma di cupola. Rei Naito è affascinato dai fenomeni naturali associati ad acqua, luce e aria. Qualche anno prima aveva ricostruito una casa tradizionale di Naoshima, incidendo un vuoto lineare alla base delle pareti d'argilla e collocando un inscrutabile anello di pietra liscia, sospeso, a prima vista, sopra il pavimento in terracotta. A Teshima, il suo lavoro è ancora più immateriale: non vi è, essenzialmente, nulla. Dall'interno, l'esperienza dell'esterno si materializza in modi inattesi. Attraverso il grande oculo, il fogliame mosso dalla brezza, il cielo azzurro come un disco, la spontanea luce del sole e l'inevitabile pioggia saranno le uniche opere d'arte a fare capolino nel museo (Fig. 7). L'obiettivo principale è quello di far convivere ambiente, arte e architettura affinché i tre elementi possano fondersi in un'unica entità.

Il Teshima Art Museum è il museo del nulla e quindi il museo del fenomeno in cui la luce è una metafora coinvolgente capace di interpretare lo spirito dei luoghi e di stimolare l'incontro con la propria soggettività. Quando la luce del sole fa capolino nello spazio profondo più di sessanta metri lineari, forma sulla superficie bianca una sagoma netta e precisa che può essere rotta solo dall'ombra di un



Figura 7. Teshima Art Museum, progetto di Ryue Nishizawa con Rei Naito. Foto di Iwan Baan.

visitatore poco accorto: sarà lì che alcune figure calme e silenziose si incontreranno con il sole. Lo spazio del Teshima Art Museum è quindi uno scrigno perfetto in cui il sole, il vento, la pioggia e gli uccelli vengono ad incontrarsi. Nonostante in un interno, tra lo spazio vuoto e il corpo non ci sono mediazioni e non ci sono opere d'arte che non siano fenomeni.

*Si può pensare il mondo come costituito di cose. Di sostanza. Di enti. Di qualcosa che è. Che permane. Oppure pensare che il mondo sia costituito di eventi. Di accadimenti. Di processi. Di qualcosa che succede. Che non dura, che è continuo trasformarsi. Che non permane nel tempo. La distruzione della nozione di tempo nella fisica fondamentale è il crollo della prima di queste due prospettive, non della seconda. È la realizzazione dell'ubiquità dell'impermanenza, non della staticità in un tempo immobile. Pensare il mondo come un insieme di eventi, di processi, è il modo che ci permette di meglio coglierlo, comprenderlo, descriverlo. È l'unico modo compatibile con la relatività. Il mondo non è un insieme di cose, è un insieme di eventi (Rovelli, 2017, p. 82).*

L'evento, il fenomeno o meglio quella metafora di un incontro in divenire, mutabile e mai uguale a sé stessa, è l'unico motivo per cui il Teshima Art Museum esiste e merita di essere annoverato tra gli spazi espositivi. Quando lo spazio vuoto è pieno di eventi è uno spazio ricco perché stimola l'incontro, accompagna le ricerche, riduce le distanze ed elimina le mediazioni con il corpo.

## Riferimenti

Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.

Campo Baeza, A. (2012). *L'idea costruita*. Siracusa: Lettera Ventidue.

De Rosa, A. (2007). *James Turrel. Geometrie di luce Roden Crater Project*. Milano: Electa.

Heidegger, M. (1977). *Essere e Tempo*. Francoforte: Vittorio Klostermann.

Holl, S. (2004). *Parallax*. Milano: Postmedia.

Nørretranders, T.; Eliasson, O. (2015). *Light! On light in life and the life in light*. Klampenborg: Forlaget Tor.

Rovelli, C. (2017). *L'ordine del tempo*. Milano: Adelphi.

Civardi, O. (2008). "Quello che manca al nulla. Forme dell'incompiuto e tecniche di salvazione nella cultura giapponese". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, vol. 47 (n. 3), pp. 225-243.

Ishigami, J. (2021). "Aria. Plaza of Kanagawa Institute of Technology, Kanagawa, Giappone". *Domus*, 1056, pp. 12-21.

# Between the reality and the representation

## The performative space of Dora García

### Keywords

Representation, Narration, Limit, Space, Time

### Abstract

In recent years several scholars tend to debate artistic and architectural culture by introducing concepts related to the theory and contemporary practice of neuroscience. The transmitted reality sees a representation that is the transposition of emotions and feelings derived from the perception and consequent experience of man in that same reality. Subtle is the aspect that unites reality and representation to form an invisible but perceptible limit by man's body. Thus, the exhibition space has become abstract. It is a void with a dense narrative that can be indicated with an audio-visual reality, a virtual "vacuum", which is not so empty. This means that the user considers this

"vacuum" as a means of representation to live the continuous realities. In the world of Dora García's performances, the space coincides with the event, getting to look exactly a medium of representation. It is conditional to the program's change of the event itself, to its organization and, therefore, it is "performative". What happens in the performance and what counts, generates a possibility of reflection in social and political areas, expressing its own freedom of expression.



# Entre la realidad y la representación

## El espacio “performativo” de Dora García

**Ilia Celiento**

Sapienza Università di Roma

### Palabras clave

Representación, Narración, Límite, Espacio, Tiempo

### Resumen

En los últimos años varios estudiosos tienden a debatir la cultura artística y arquitectónica introduciendo conceptos relacionados con la teoría y la práctica contemporánea de la neurociencia. La realidad transmitida indica una representación que es la transposición de emociones y sentimientos derivados de la percepción y la consiguiente experiencia del hombre en esa misma realidad. Sutil es el aspecto que une realidad y representación hasta formar un límite invisible pero perceptible por el cuerpo del hombre. Así, el espacio expositivo se ha vuelto abstracto. Es un vacío con una narrativa densa que puede ser indicada a

través una realidad audiovisual, un “vacuum” virtual, que tan vacío no es. Esto significa que el usuario considera tal “vacuum” como medio de representación para vivir las realidades continuas. En el mundo de las performances de Dora García, el espacio coincide con el evento y se convierte él mismo exactamente en un medio de representación. Está sujeto al cambio del programa del propio evento, a su organización y, por lo tanto, resulta “performativo”. Lo que sucede en la performance y lo que cuenta, genera una posibilidad de reflexión en ámbitos sociales y políticos, manifestando una propia libertad de expresión.

## INTRODUCCIÓN

*El espacio se ha definido cada vez más como producto de la proyección subjetiva y de la introducción, es decir, opuesto a un contenedor estable de objetos y cuerpos. Desde el comienzo del siglo, las leyes aparentemente fijas de la perspectiva han sido transformadas, violadas e ignoradas, con la intención de representar el espacio de la identidad moderna. Así también el cuerpo se hizo pedazos, la fisonomía fue deformada por el dolor más íntimo [...]. Todas las deformaciones de la normalidad que expresan la patología se han convertido en un leitmotiv, el motivo conductor del arte de la vanguardia (Vidler, 2009, p.11).*

En los últimos años, varios estudiosos contemporáneos tienden a debatir la cultura artística y arquitectónica introduciendo conceptos relacionados con la teoría y la práctica contemporánea de la neurociencia. Por ejemplo, en 2013, Harry Francis Mallgrave - arquitecto, estudioso, escritor y profesor - en *La Empatía de los Espacios* explica la objetividad de un elemento, en particular de un edificio, destacando la propia forma como un cuerpo o una envoltura que separa al hombre del mundo exterior, lo acoge y al mismo tiempo puede trazar un diseño urbano.

En verdad, ¿cómo vive el hombre el significado de *objeto*? ¿Cómo actúa en un *espacio*? ¿Y cuál es la propia intuición de *tiempo*?

Hoy, se ha comprobado que el comportamiento del hombre cambia precisamente según la percepción que tiene del espacio, por lo tanto, esto encierra sensaciones, introspecciones y experiencias. Es lo que ya deriva de la cultura psicológica del modernismo de finales del siglo XIX, cuando la exigencia mayor consistía en una rebelión hacia una visión totalmente burguesa, de la que nace una cultura de masas.

La realidad transmitida no ve protagonista el objeto o la obra, la pieza de arte o el edificio, pero ve surgir una representación que es la transposición de emociones y sentimientos derivados de la percepción y consiguiente experiencia del hombre en esa misma realidad. El clasicismo y el realismo casi se niegan en lugar de considerarse simplemente épocas anteriores. Así la realidad y la representación del espacio contemporáneo cambian en el arte, como en la arquitectura, en el cine y en la fotografía.

## LA EXISTENCIA Y EL SIGNIFICADO DEL LÍMITE ENTRE REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, la naturaleza y la cultura, la individualidad y la colectividad, se cuestionan ahora por la existencia probada de medios e instrumentos que estudian un *entorno construido* totalmente modificado por la interacción con el hombre, y viceversa. Cuando estamos en un espacio y también en contacto con un objeto, activamos una conexión entre mente<sup>1</sup> y organismo construido, donde los sentidos humanos son capaces de responder a la comprensión del espacio circundante. Sin embargo, la estructura delineada del cerebro alcanza los límites del cuerpo humano: cada zona divide las emociones y las intenciones que prevalecen e inducen al acto experiencial, luego considerado para el nuevo diseño de un espacio o un lugar construido. Si es así, el arte, así como la arquitectura, están pensados y diseñados en un límite sutil entre la realidad y la representación, y presentan otros tantos límites - tanto físicos como imaginarios - factibles a través la idea de instalaciones fenomenológicas o de arquitecturas contemporáneas efímeras y flexibles. Si el espacio construido se evalúa por la experiencia que el hombre tiene con él, entonces también él se mide por los elementos que constituyen ese espacio. Así pues, la realidad actual no corresponde a aquella en la que la expresión lingüística de un arte o de una arquitectura se manifiesta solo a través de la multiplicidad de formas geométricas, desde siempre consideradas como instrumentos básicos para comprender las emociones del hombre en un espacio.<sup>2</sup> Colores, luces, sonidos, olores, temperaturas y materiales definen una nueva autenticidad de los lugares, donde las percepciones derivadas fluyen en las experiencias necesarias para la generación de una nueva cultura. Estos son los elementos que hoy caracterizan la nueva forma de medir y relacionarse con el espacio, un nuevo pensamiento de hacer arte y arquitectura en el que no hay distinción entre espacio arquitectónico y espacio existencial.<sup>3</sup> La forma

1 La referencia es al trabajo "The Embodied Mind: Cognitive Sciences and Human Experience" de Eleanor Rosch, Evan Thompson y Francisco Varela.

2 Los experimentos de Vartarian y Stamps estudian la permeabilidad de los espacios construidos a través de la interacción entre el hombre y las formas geométricas.

3 Christian Norberg-Schulz utiliza los conceptos duales de "espacio existencial" y "espacio arquitectónico" para reflexionar sobre el significado del lugar.

es invisible, el lenguaje es perceptible, la relación con la naturaleza es ecológica, y la misma fragilidad o sensibilidad puesta en escena por el artista se traslada a hipotéticas debilidades del hombre. De este modo, el límite sutil entre la realidad y la representación forma un umbral invisible pero particularmente perceptible por el cuerpo del hombre. Precisamente la investigación de Mallgrave conduce hacia la comprensión y consiguiente explicación de esta revolución que por un lado se vive por el hombre y por el otro se afronta por los creativos, como los artistas o los arquitectos. Esta revolución indica la existencia de un arte concebido por una manera diferente de pensarlo, proyectarlo, pero sobre todo vivirlo, cuyos métodos representativos se sirven, pues, de una profunda comprensión de la Percepción, de la Estética, del Sentimiento (Mallgrave, 2018, p. 174): caracteres o comportamientos que fundan la acción de la Experiencia. En una crisis del dualismo y del capitalismo y, podríamos añadir, en un momento de mecanización de las experiencias, el análisis de las narraciones individuales de una realidad comienza con un suficiente conocimiento y consiguiente información de la ciencia humana y biológica. Esta misma búsqueda también se activa con una clara reconfiguración de “arquetipos” artísticos y arquitectónicos, como elementos táctiles o nebulosos, siempre presentes en el arte y la arquitectura, pero hoy asociados a las relaciones espaciales existentes, reales o virtuales. Entonces, el espacio proyectado se vuelve abstracto y comienza a definir un tipo de “sociality of being” (J. Till, 2006, p.4).

## Equilibrio entre Espacio y Tiempo

*Nuestra época requiere un hombre capaz de restablecer el equilibrio entre la realidad interna y externa. Este equilibrio, nunca estático, pero en continuo cambio, como la realidad misma, es similar al de un equilibrista que, gracias a pequeños ajustes, mantiene una proporción entre su ser y el espacio vacío (Giedon, 1948, p.720).*

Se comprende así parte del nacimiento del Impresionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Arte abstracto, Arte povera. La imagen con la realidad objetiva está distorsionada, deformada o rota. El valor de la estética cambia y asume un significado “subjetivo”. Ya no se destaca el cuerpo del edificio, su forma, su estructura, las líneas que trazan las geometrías. Se detecta el cuerpo del hombre porque a través de él está presente una realidad. En efecto, el cambio ilustrado es cualitativo, delineado por tantas realidades como son los usuarios. De este modo, ellos logran vivir una llamada y propia - a menudo subestimada - “libertad de acción” (Wölfflin, 1886), la que August Schmarsow cuenta citando la *Psicología de la Arquitectura*: una libertad que hace rico el espacio. Por lo tanto, la fuerte interacción entre el espacio y el tiempo se intensifica.

## El Tiempo es continuo, el Espacio es abstracto

El tiempo no se detiene. Evoluciona, evoca caminos y opciones. Define un pasado que entra en relación con un presente y un futuro incierto y nublado. El tiempo vive también donde elementos de un cuerpo, contrapuestos por formas y materias, entran en sinergia entre sí. El tiempo existe, fluye y narra. Según Foucault, el tiempo espiritual y cronológico no se detiene en heterotopías<sup>4</sup> como museos. Estos no son sólo espacios de la cultura. Pueden representar un tiempo de la memoria que se cristaliza, un tiempo lúdico o un tiempo del saber. Por lo tanto, en ellos rigen contradicciones teóricas y filosóficas como conocimiento e ignorancia, y contrastes físicos como densidad y vacuidad. La regeneración de estos espacios produce eventos, performances o incluso cuerpos arquitectónicos que desde siempre parecen estar yuxtapuestos en ese ambiente pero que, de vez en cuando, constituyen un tiempo continuo, perteneciente a la comunidad: un tiempo de orientación y encuentro. El tiempo somete cualquier espacio al cambio, respondiendo a la sensación de extrañeza que se manifiesta en el momento compreso entre el comienzo y el final de una performance. En la mayoría de los casos, uno mira lo que sucede y el resultado se convierte en el fruto de lo que el tiempo produce en el espacio. Cuando el tiempo rige en un espacio de cultura, se pueden obtener dos tipos: el tiempo del lugar y el tiempo del cuerpo, humano o arquitectónico. Paradójicamente, el primero puede no detenerse, porque está dispuesto a ser objeto de un nuevo proceso artístico, arquitectónico y mental. En este caso, el espacio, que ya se ha vuelto abstracto, es un vacío con una narrativa densa.

4 Las heterotopías son los lugares producidos por la cultura del mundo y pueden acoger a individuos en estado de crisis o desviación. (Vaccaro, 2011, pp. 25-26).



Figura 1. Dora García, *Instant Narrative*, 2006-2008. Collection SFMOMA Accessions Committee Fund purchase, © Dora García.

## El “vacuum” virtual

*Este vacío no nos interesa en absoluto desde el punto de vista teórico. Para nosotros tiene casi más significado. Sabemos que en el vacuum se pueden generar nodos, sólidos, paquetes de ondas y todo lo que quieras. Y para Pascal, ya que, excepto la naturaleza, todo el pensamiento hasta entonces había considerado con horror todo lo que podía tener un vacío en su interior, se ha llamado a nuestra atención, para preguntarnos si también nosotros nos rendimos de vez en cuando a este horror (Lacan, 1962).*

Tal narrativa puede ser indicada con una realidad audiovisual, un “vacuum” virtual, que tan vacío no es. La relación con el espacio que nos rodea ya no es medida por obviedades matemáticas, sino por perspectivas sonoras y visuales que producen innumerables realidades tantas como son los usuarios. Esto significa que el usuario considera el “vacuum” virtual un medio de representación para vivir las realidades continuas.

## DORA GARCÍA

La filosofía, la psicología, también la literatura, forman parte de estos experimentos espaciales y artísticos, así como arquitectónicos. Precisamente en el primer caso, dibujos, imágenes y sonidos se convierten en un libro donde el autor es el artista. En el mundo de las performances de Dora García es perceptible el límite entre realidad y representación, arquitectura y objeto, espacio y tiempo. De hecho, los protagonistas de sus obras son personas que cuentan un tema y exponen un tipo de realidad. A menudo la reinventan, aceptando una representación virtual enmarcada por aspectos lúdicos, físicos y sensoriales.

## De espacio “performante” a espacio “performativo”

¿En una performance donde llevan las historias narradas? ¿Dónde van los pensamientos generados por el usuario? ¿Dónde y en qué tiempo va la persona una vez que termina la performance? En este sentido, todos queremos reescribir una historia, tener una segunda oportunidad. Y por eso creemos que la vida misma puede ser infinita y vivida en cualquier espacio y tiempo. La *Narrativa Instantánea* (Fig. 1) de Dora García ofrece estas sensaciones y experiencias a través de un escritorio y una pantalla conectada a un ordenador. Todo se puede montar en cualquier lugar, en cualquier vacío. En apariencia, un hombre o una mujer están sentados y escriben mecánicamente un texto infinito y proyectado sobre una pantalla que, en un instante, ilumina y regenera el vacío del espacio. Todo el mundo tiene la oportunidad de conocer y escuchar estos pensamientos, viviendo numerosas realidades a través de un solo tipo de representación. Además, puede seleccionarlos e incluso producirlos.



**Figura 2.** *18 Happenings in 6 Parts*. Reinención de Dora García y los estudiantes de HEAD-Genève por la exposición "Allan Kaprow. Otras Maneras", Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Fotografía: Núria Solé Bardalet, © Fundació Antoni Tàpies, 2014. Publicada bajo licencia CC BY-NC-SA. Obra: © Allan Kaprow Estate. Cortesía de Hauser & Wirth.

*El texto potencialmente infinito, y cada mes imprimo las 500 páginas producidas. El público puede leerlos y tener una imagen muy clara del tiempo transcurrido en ese espacio. Esto da una presencia muy física del tiempo. Cuando alguien entra ahora, ve a alguien escribiendo y cuatro libros muy gruesos sobre la mesa. Por un lado, esto da una idea del tiempo: no es algo que nació en el momento en que entraste y desaparecerá en el momento en que te vayas, sino algo que existe allí. Por otro lado, da la idea de que has entrado en un sistema que existe independientemente de ti y cuando te vayas, seguirá funcionando. Creo que esto es lo contrario de la idea convencional de la exposición (García, 2011).*

La primera vez que la artista presentó esta instalación fue en 2006. Ahora más que nunca, el hombre valora el "vacuum" virtual del espacio y sobre todo el ruido de su silencio. Como en el caso de esta obra, la performance es una arquitectura escenográfica que genera un espacio fenomenológico donde la mente lleva al cuerpo humano a un elemento visual y tecnológico, transmisible a innumerables conectores como un hilo rojo invisible. Estas obsesiones recurren en las instalaciones de Dora García, para que puedan ser experiencias colectivas donde la respuesta del usuario se convierte en algo que siempre puede ser reinventado. Por eso el protagonista no es el espacio, que en cambio se adapta y no puede gestionar una continuidad de representación. Cada medio de representación que ella utiliza reinventa también lo que ha ocurrido y, en cierto sentido, permite el conocimiento de los eventos de forma inmediata. De efecto, Dora García ha vuelto a proponer una visión de los *18 Happenings in 6 parts*<sup>5</sup> (Fig. 2) de Allan Kaprow, inventor de un tipo de arte contemporáneo donde el protagonista es el evento hasta tal punto que el tema participante de esta "forma de teatro" (Kirby, 1965, p.28) se conduce por los elementos que caracterizan el propio acontecimiento.

*El performance está dividido en seis partes...Cada parte contiene tres happenings que ocurren al mismo tiempo. El comienzo y el final de cada uno se señalarán con una campanada. Al final de la performance se escucharán dos campanadas...No habrá aplausos después de cada serie, pero puedes aplaudir después de la sexta serie si así lo deseas. [...] los miembros del público en muchas de las obras de Kaprow se convertían en utilería, a través de la cual operaba la visión del artista (Schimmel, 1998, p.61).*

5 Obra propuesta por Dora Garcia en 2014, en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.





**Figura 3.** Dora García, *Segunda Vez (stills)*, 2018, 92'. Reproducción en el catalogo "Segunda Vez– How Masotta Was Repeated – A research Project led by Dora García", pp. 288-289.

También en este caso, el espacio no es el verdadero protagonista. Coincide con el acontecimiento, se convierte él mismo en un medio de representación. Está sujeto al cambio del programa del propio evento, a su organización y, por lo tanto, resulta "performativo". En cambio, el usuario y el tiempo representan y cuentan la realidad. Por último, el artista, es decir el autor de la historia, es "alguien que mira a los demás cuidarse de si mismo y es por naturaleza fuera de ellos" (García, 2011), independientemente de la elección de la representación y la aceptación de cualquier realidad. Con su libertad reinventada, Dora García ha decidido no aparecer en sus trabajos, no ser protagonista, pero guiar los intérpretes para contar historias que hablan de la relación entre el hombre y la sociedad. También fue así en la reciente instalación audiovisual *Segunda Vez* (Fig. 3), en el Museo Reina Sofía, cuando reinventó la desmaterialización artística de Oscar Masotta, psicoanalista y autor argentino.

## CONCLUSIÓN

En las performances de Dora García, el límite sutil entre la realidad y la representación se manifiesta en la continuidad de la obra misma: no hay un principio o un final por el hecho mismo de que el usuario entra en contacto con el intérprete en cualquier momento y por cualquier medio. Esto tiende a definir una continuidad de tiempo, espacio, obra artística y, por lo tanto, la ruptura misma de un contraste entre realidad y representación, que en este caso no existe.

### Espacio "performativo" como generador de pensamiento y libertad de expresión

El modo de interactuar en el espacio o narrar en él temas, así como la percepción y la experiencia del usuario - ahora objeto de la instalación o mejor dicho él mismo es la instalación - producen una nueva cultura artística, una práctica innovadora en un tiempo completamente contemporáneo. Lo que sucede en una performance y lo que cuenta, no sólo garantiza un nuevo significado de espacio entre realidad y representación, sino que genera una posibilidad de reflexión en ámbitos sociales y políticos, manifestando una propia libertad de expresión.

*Cuando un artista acumula estos talentos sensuales y emocionales, luego una verdadera cultura toma forma: porque estas cosas son del espíritu y de la sustancia de la cultura.*  
(Sullivan, 1976, p.133).

## Referencias

- García, D. (11, diciembre, 2020). *Dora García: "We have to create another fiction to hold this reality"*. [BoCA Bienal]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hBTfFN58jEA>
- García, D.; Masotta, O.; Cortázar, J.; Bolaño, R.; Longoni, A.; Schuster, A.; Katzenstein, I.; Battista, E. (2020). *Segunda Vez - How Masotta Was Repeated*. (ed. francesa). Oslo: Torpedo.
- García, D. (2018). *Segunda Vez, que siempre es la primera*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.
- García, D. (2011). *Instant Narrative*. [The Inadequate]. Recuperado de: <http://theinadequate.doragarcia.org/instant-narrative/index.html>
- Hinojosa Martínez, L. (14, junio, 2018). *Entrevista a Dora García*. [Fecha de consulta: 28 de abril de 2021]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=rqy\\_FPPd4sc](https://www.youtube.com/watch?v=rqy_FPPd4sc)
- Holl, S.; Pallasmaa, J.; Pérez-Gomez, A. (2006). *Question of Perception. Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.
- Kirby, M. (1965). *Happenings. An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Lonati, F. (23, mayo, 2018). *Passato e presente. Dora García a Madrid*. [Fecha de consulta: 28 de abril de 2021]. Recuperado de: <https://www.tribune.com/dal-mondo/2018/05/mostra-dora-garcia-museo-reina-sofia-madrid/>
- Mallgrave, H. F. (2018). *From object to experience. The new culture of architectural design*. Londres: Bloomsbury.
- Schimmel, P. (1998). *Leap into the Void: Performance and the Object*. En: *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*. MoCA Los Angeles, New York/London, p. 61f.
- Sossai, M. R. (15, agosto, 2018). *Imparare dai "devianti". Intervista con Dora García*. [Fecha de consulta: 28 de abril de 2021]. Recuperado de: <https://www.tribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/08/intervista-dora-garcia/>
- Sullivan, L. (1976). *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York: Wittenborn Art Books.
- Till, J. (2006). *Modernity and Order. Architecture and the Welfare State, Collective Writings*. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2020]. Recuperado de: <http://www.jeremytill.net/three-stars>
- Ting, S. (2011). *Dora García – Perturbazione del Real*. [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2021]. Recuperado de: <https://initartmagazine.com/2011/11/14/dora-garcia/>
- Vaccaro, S. (2011). *Michel Foucault. Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milán-Udine: Mimesis Edizioni, pp. 25-26.
- Varela, F.J.; Thompson, E.; Rosch, E. (2016). *The embodied mind. Cognitive Science and Human experience*. Cambridge: MIT Press.
- Vidler, A. (2009). *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*. Milano: Postmedia.

# **Invited artistic projects**

# **Proyectos artísticos invitados**

# PIEDRA

## Installation project in Room 0 of the MPH

### Keywords

Site-specific installation, Ephemeral drawing, Photography

### Abstract

“PIEDRA” is an installation project created specifically for Sala 0 of the Patio Herreriano Museum in Valladolid. It consists of two series of photographs, drawings made directly on the walls of the room, red carpet, red light and agricultural land. The depth of the room, almost 30 meters long, will be enhanced thanks to the light and the positioning of the photographs on the side walls creating a fading effect. Thus, the photographs will be placed from larger to smaller size and they will have a decreasing contrast and fade to white. The last photos on each wall will be the smallest

and will fade completely to white. The following “photographs” will be drawn in pencil directly on the wall in a very subtle way until they have completely vanished. In that area of the room, the transition from white light to red light begins, which will take us in front of an expanse of land about 5 meters deep. Agricultural land from the Valladolid moor area will be used. On the back wall, the silhouette of a large stone will be drawn on a real scale.

More info: [www.bombin.es/piedra/](http://www.bombin.es/piedra/)

More info: [www.bombin.es/piedra/](http://www.bombin.es/piedra/)



# PIEDRA

## Proyecto instalativo en la Sala 0 del MPH

### Amaya Bombín

Artista

#### Palabras clave

Instalación específica, Dibujo efímero, Fotografía

#### Resumen

“PIEDRA” es un proyecto instalativo creado específicamente para la Sala 0 del Museo Patio Herreriano de Valladolid. Consta de dos series de fotografías, dibujos realizados directamente sobre las paredes de la sala, moqueta roja, luz roja y tierra de cultivo. Se potenciará la profundidad de la sala, de casi 30 metros de largo, gracias a la luz y al posicionado de las fotografías en las paredes laterales creando un efecto de desvanecimiento. Esto es, las fotografías irán colocadas de mayor a menor tamaño y se jugará también con el contraste y fundido a blanco de éstas. Las últimas

fotografías de cada pared serán las más pequeñas y llegarán a fundirse totalmente a blanco. Las siguientes “fotografías” serán dibujadas a lápiz directamente sobre la pared de una forma muy sutil hasta su total desvanecimiento. En esa zona de la sala, comienza la transición de luz blanca a luz roja que nos llevará frente a una extensión de tierra de unos 4 metros y medio de fondo. Será tierra de cultivo de la zona del páramo de Valladolid. Sobre la pared del fondo irá dibujada a escala real la silueta de una piedra de grandes proporciones.

Más información: [www.bombin.es/piedra/](http://www.bombin.es/piedra/)

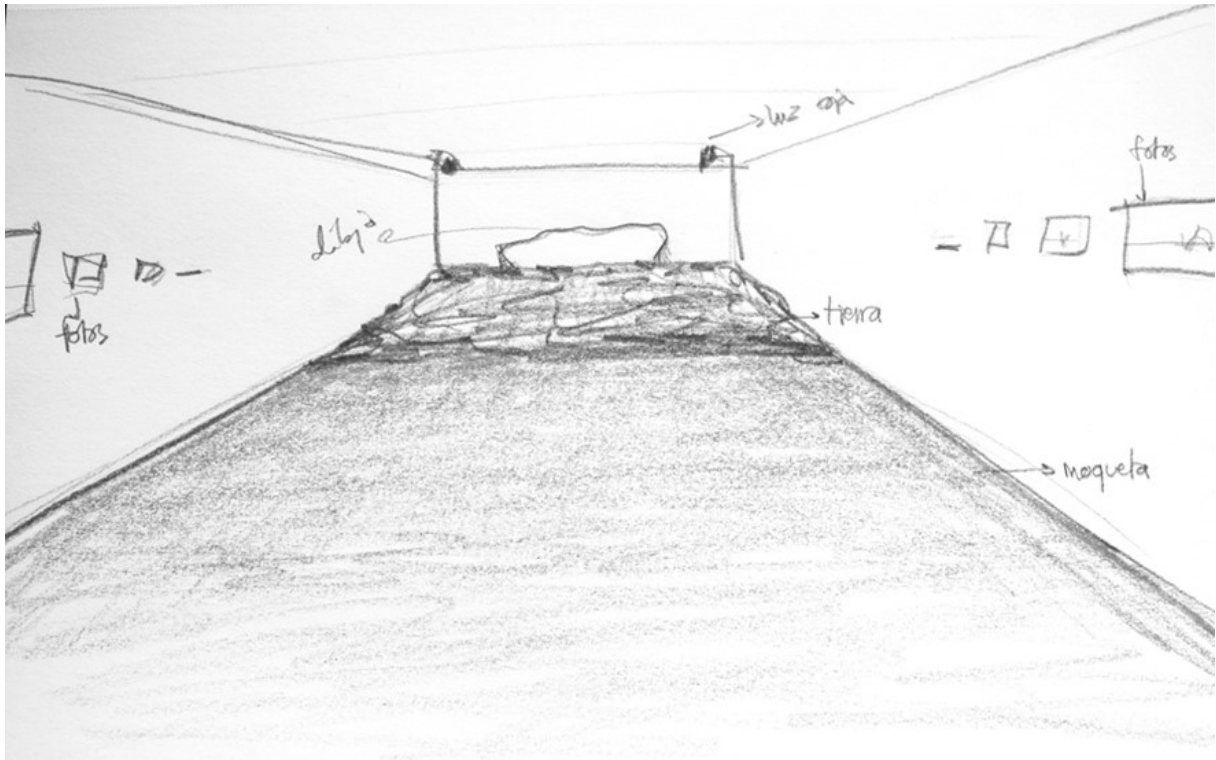
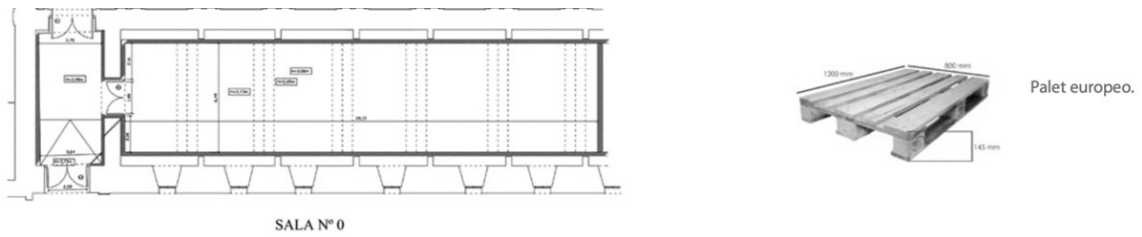


Figura 1. Boceto inicial realizado con lápiz de grafito y lápiz rojo.



Vista aérea:

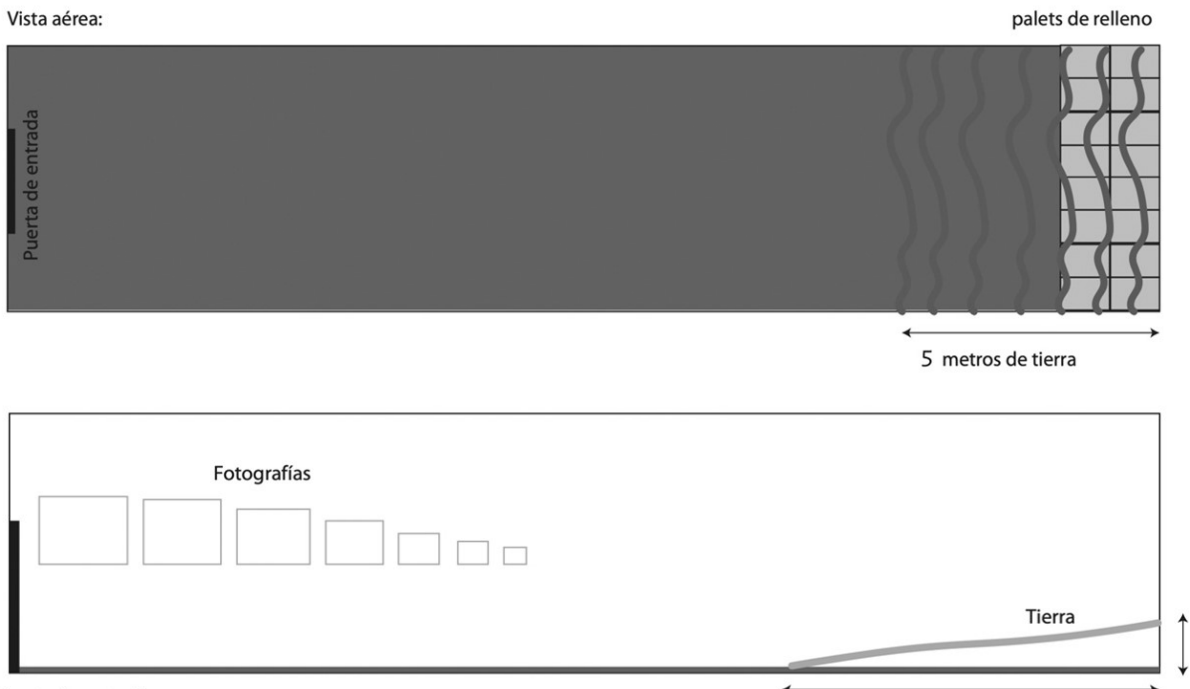


Figura 2. Boceto planta y sección.



Figura 1. Boceto infográfico realizado con Photoshop.

## PIEDRA

El proyecto expositivo que presento es una instalación específica creada para la Sala 0 del Museo Patio Herreriano de Valladolid. Consta de fotografías y dibujos integrados en la instalación bajo el tema que he venido trabajando los últimos años: la piedra en seco.

La piedra puede ser utilizada como material funcional en construcciones o al contrario, como algo más mágico, misterioso o espiritual. Los elementos de esta instalación atienden a esta dualidad. Elementos que intentan profundizar, echar raíces, buscarlas, encontrarlas o destaparlas. En los últimos años he focalizado mi obra en torno a las raíces, tema sujeto a los conceptos de pertenencia, identidad y antepasados. Desde la antigüedad, la piedra ha sido un material que simboliza la permanencia, la unión con la tierra, la identificación con un lugar o consolidación de una identidad. En estas fotografías las piedras aparecen en unas construcciones de indudable valor etnográfico, paisajístico y constructivo como son los chozos de pastor.

En las fotografías se podrán ver chozos intervenidos con instalaciones específicas realizadas con hilo rojo y otros con la piedra pintada de color rojo. Las fotografías irán decreciendo y desapareciendo en un fundido a blanco hasta llegar a convertirse en sutiles trazos de dibujo realizado con lápiz de grafito sobre la pared blanca. Todas serán impresas sobre papel Hahnemuhle e irán sujetas directamente a la pared. Las más grandes serán pintadas a mano con acuarela roja.

A continuación incluyo el texto de Pau Waelder que describe a la perfección lo que intento transmitir con las obras.



Figura 4. Imágenes de la obra.

## “Una piedra que rueda no acumula musgo”, por Pau Waelder

Atribuido al escritor sirio Publilius Syrus (85-43 aC), este viejo proverbio tenía por objetivo criticar el nomadismo y la actitud de quienes se niegan a enraizar su actividad en un lugar en particular y formar parte de una comunidad establecida. En esta interpretación, una piedra rodante es un objeto fuera de lugar que aún no ha encontrado el sitio al que pertenece. También es lo opuesto a lo que se espera de una piedra como algo estático e inamovible, como la base de un edificio, una ciudad o un país. El proverbio también se puede entender en términos de nuestra mente errante: constantemente a la deriva, llevada por innumerables pensamientos y estímulos, la mente nunca se asienta y le resulta difícil concentrarse, detener el flujo de pensamientos para permitir que el musgo de las nuevas ideas comience a brotar lentamente.

En nuestra sociedad inquieta e hiperconectada, el proverbio ha adoptado un significado diferente, ya que se entiende que estar constantemente en movimiento es una cosa positiva, la actividad incesante que evita que se acumule el musgo de una vida aburrida, inactiva e improductiva. También es característico de un momento en que nuestra capacidad de atención se ha reducido debido a la exposición diaria a la sobrecarga de información. Los datos se amontonan como un musgo denso que nos rodea y crece rápidamente, por lo que debemos sacudirlo y perder parte de la información que contiene. Por tanto, nuestra observación de las cosas que nos rodean tiende a ser más superficial, mientras que al mismo tiempo, tenemos las herramientas que nos permiten acceder a un conocimiento más profundo de lo que vemos, leemos y escuchamos, como nunca antes.

A lo largo de su carrera, Amaya Bombín ha explorado los conceptos de nomadismo, conectividad, lugar y pertenencia, todos ellos relacionados con un conocimiento íntimo de la historia de la pintura y la percepción de la práctica artística como artesanía. La mayoría de sus proyectos tratan de encontrar las raíces, ya sean las bases materiales y culturales de un sitio en particular (generalmente representado por un montón de piedras), o la conexión entre su propio trabajo y el de los Antiguos Maestros, no como una forma de autoafirmación, sino más bien como una investigación honesta sobre el peso que la tradición otorga a la práctica de cada artista. Las conexiones se dibujan en forma de hilos largos y rojos que atraviesan habitaciones, objetos y dibujos. Se convierten en trazos de lápiz tangibles que saltan de la obra de arte al espacio circundante, desdibujando la separación entre los dos. Las piedras y los hilos, así como el color rojo (un color que inspira instintivamente la alerta y simboliza igualmente la vida y la muerte) son, por lo tanto, los elementos clave en su trabajo. Ambos aparecen como objeto e imagen, igualmente integrados en planos e instalaciones. Sin embargo, mientras que los hilos rojos tienden a estar presentes en grandes grupos, las piedras generalmente se representan como individuos, a veces aisladas como en las impresiones del proyecto “Roots” (2013), tan cuidadosamente dibujadas como los retratos de Van Dyck o Velázquez que la artista ha copiado en el Museo del Prado. Cada una de estas piedras es de hecho un *tsadí*, la palabra hebrea para guijarros, que también se usa para referirse al alma. La tradición judía de dejar una pequeña piedra en una tumba también nos recuerda el significado simbólico que se puede hallar tras los montones de piedras de Bombín y su visión de ésta como representación de un individuo.

## Agradecimientos

Esta instalación artística ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.



# Through a metal harp

## Around “acta (dos)” by Susana Solano

### Keywords

### Abstract

The Harps are tighten, ready to be touched with the hands or, in case, with the eyes. There is a need to pass through them, to cross them with the gaze. This aesthetic anxiety is only calmed by movement. When a sound is coupled, it is because the emitting and receiving focus are very close together, sending out very similar frequencies. The resonance between ear and eye is activated, in the spacious and clean rooms of the Herreriano, after a few seconds. These sculptures ask you ‘to uncouple’ from them, just at the moment when they start to scream if you stand still for too long. The scale of the pieces is

reconfigured on the screen, uncoupled from the space in which it is inserted through the camera, and attempts to universalise the spatial harmony of the pieces that form sculptural subseries. Paradoxically, even though the image clings to the microscopic textures of the pieces, it leaves its particular specificity behind, and speaks in more open and general codes. The models and projects of sculptures stop being sculptures on the cinema screen because they are inhabited and occupied, and offer the paradoxical shelter of a “stanza vuota”.

# A través de un arpa metálica

## Alrededor de “acta (dos)” de Susana Solano

**Juan Carlos Quindós**

Arquitecto y artista multimedia

### Palabras clave

### Resumen

Las Arpas están tensas, listas para ser tocadas con las manos, o en su defecto con los ojos. Hay una necesidad de atravesarlas, de pasar a través de ellas con la mirada. Ésa ansiedad estética sólo se calma en movimiento. Cuando un sonido se acopla es porque la fuente emisora y la receptora están muy juntas, emitiendo en frecuencias muy parecidas. La resonancia entre oído y ojo se activa al cabo de unos segundos en las salas amplias y limpias del Herreriano. Estas esculturas piden que te “desacoples” de ellas, justo en el momento en que empiezan a chillar si te quedas quieto mucho tiempo. La escala de las piezas

se reconfigura en la pantalla, se “desacopla” del espacio en que se inserta a través de la cámara fotográfica, e intenta universalizar la armonía espacial de las piezas que forman subseries escultóricas. Paradójicamente, por mucho que la imagen se agarre a las texturas microscópicas de las obras, deja atrás su especificidad particular, y habla en códigos más abiertos, generales. Las maquetas y proyectos de esculturas dejan así de serlo un poco en la pantalla cinematográfica, porque son habitadas y ocupadas, y ofrecen el cobijo paradójico de una “stanzza vuota”.

A través de un arpa metálica / Through a metal harp

Alrededor de "acta (dos)" de Susana Solano.

Around de "acta (dos)" by Susana Solano.



## ***A través de un arpa metálica / Through a metal harp***

### **Alrededor de “acta (dos)” de Susana Solano**

**Expuesta en el Museo Patio Herreriano de Valladolid, octubre 2019 - febrero 2020.**

**Exposición producida en colaboración con el IVAM de Valencia.**

**Trabajo producido gracias al Grupo de Investigación ESPAClar de la Universidad de Valladolid.**

**Proyecto I+D *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975.***

**Música: Handel: I. Allegro moderato · Concierto para Arpa de Heidi Van Hoesen Gorton.**

Las Arpas de Susana Solano están tensas, listas para ser tocadas con las manos, o en su defecto con los ojos. Hay una necesidad de atravesarlas, de pasar a través de ellas con la mirada. Ésa ansiedad estética que provocan sólo se calma en movimiento. Cuando un sonido se acopla es porque la fuente emisora y la receptora están demasiado juntas, y las frecuencias en las que operan son muy similares. La resonancia entre oído y ojo se activa al cabo de unos segundos en las salas amplias y limpias del Herreriano. Estas esculturas emiten intensas ondas que piden que te “desacoples” de ellas, justo en el momento en que empiezan a chillar si te quedas quieto mucho tiempo.

La escala de las piezas se reconfigura en la pantalla, se “desacopla” del espacio en que se inserta a través de la cámara fotográfica, e intenta universalizar la armonía espacial de las distintas subseries escultóricas de “acta (dos)” como un conjunto plástico completo a través de imágenes monocromas. Paradójicamente, por mucho que la imagen se agarra a las texturas microscópicas de las obras, deja atrás su especificidad particular, y habla en códigos más abiertos, más generales. Las maquetas y proyectos de esculturas dejan así de serlo un poco en el espacio de la pantalla cinematográfica, donde son habitadas ofreciendo el cobijo paradójico de una “stanzza vuota” y me recuerda al espacio pautado por haces de cuerdas de una imposible arpa metálica sobre-escalada donde el sonido resuena, rebota y se nos escapa entre las manos. Esta metáfora visual y acústica, absolutamente arbitraria y caprichosa, establece pese a todo un rumbo propio válido y un ritmo en el acercamiento repetible a lo largo de las numerosas salas del museo.

Este tránsito y desplazamiento interpretativo entre los metales de Susana Solano y mi propia percepción subjetiva será mediado por una cámara sujeta a mano alzada con un único teleobjetivo de 150 milímetros, a una cadencia sobremuestreada de 150 fotogramas por segundo. La estrecha profundidad de campo que brinda la luminosa lente funde el espacio entre las cuerdas, que se desmaterializan en un blanco y negro de muy alto contraste. Observando de cerca los trabajos enigmáticos de Susana Solano se produce una disolución acuática entre los vacíos de las tramas, y el espacio se licúa entre los huecos que se alinean entre sí de forma casual en un aparente efecto “Doppler”. El “Moiré” resultante es buscado y ciertamente no cuesta encontrarlo. El propio códec de compresión digital lo provoca involuntariamente cuando la textura es muy fina y la lente demasiado nítida.

Bajo el paisaje visual monocromo fluye un manto sonoro casi monotonó. Los pasajes musicales, extraídos de conciertos y “solos” de arpa, se organizan a través de múltiples capas como “movimientos” superpuestos ralentizados, formando un sustrato de sonido aleatorio que sin embargo conserva cierta armonía aunque sea desestructurada, acompañando el paseo con una vibración melancólica. Un posible “vibrato” óptico-acústico al fin y al cabo, cuya finalidad sería la de ser activada y manipulada en directo mediante proyecciones en varias pantallas simultáneas.

Uno se siente a veces indefenso frente a estos dispositivos metálicos rotundos y las incógnitas simbólicas que plantean, y se busca intuitivamente el refugio entre sus mismos pliegues oscuros, que te acogen con preguntas incómodas sobre tu propia iconografía del mundo y sobre los débiles alambres que estructuran tu cabeza.







## **Agradecimientos**

A Susana Solano, Museo Patio Herreriano, Javier Hontoria, IVAM, Guiomar Martín y David Duyos.

Esta obra ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

# **Artistic projects**

# Proyectos artísticos

# The desks of the sea

## Connect with the invisible

### Keywords

Sea, Feel, Connect, Otherness, Space

### Abstract

I wanted nothing more than to be in the sea. I thought of its greatness, its depth. I thought of the parallel world that lives within it. I wanted to escape from the world in which I was forced to live. I was suspended between the two dimensions. I was emotionally distant from the earthly world, but I could not enter that liquid. So, the only thing I had to do was to look at it. I looked at it so deeply that my eyes became one with it.

My desire led me to think about the relationship we have with water. I believe that the sea can connect us to what is other than us and in us. This can happen not only through the immersion in it, but also in its contemplation. The installation “The

desks of the sea” was born from these reflections. The project involves the assembly of six desks, with their chairs, inside the sea. Anyone wishing to sit at the table will be accompanied to the station by a boat. Those who will be there, will be sitting inside nowhere, in contact only with the sound of the sea and of their ego. At that moment the subject, thanks to the architectural arrangement of the desks, will make room with itself, will become a geographical reference on a plane.

# Le scrivanie del mare

## Connettersi con l'invisibile

**Francesca Filosa**

Sapienza Università di Roma

### Palabras clave

Mare, Sentire, Collegarsi, Alterità, Spazio

### Resumen

Non desideravo null'altro che essere nel mare. Pensavo alla sua grandezza, alla sua profondità. Pensavo al mondo parallelo che vive al suo interno. Volevo scappare dal mondo in cui ero costretta a vivere. Mi trovavo sospesa tra le due dimensioni. Ero distante emotivamente dal mondo terreno, ma non potevo entrare in quello liquido. Allora, l'unica cosa che mi restava da fare era guardarlo. Lo guardavo così profondamente che i miei occhi diventavano un tutt'uno con esso.

Il mio desiderio mi ha portato a ragionare sul rapporto che abbiamo con l'acqua. Credo che il mare abbia la capacità di connetterci a ciò

che è altro da noi e in noi. Questo può avvenire non solo nell'immersione in esso, ma anche nella sua contemplazione. Da queste riflessioni nasce l'installazione "Le scrivanie del mare". Il progetto prevede il montaggio di sette scrivanie, con le relative sedie, all'interno del mare. Ogni persona che desidera sedersi al tavolo, sarà accompagnata alla postazione tramite un'imbarcazione. Chi si troverà lì starà seduto all'interno del nulla, in contatto solo con il rumore del mare e dell'io. In quel momento il soggetto, grazie alla disposizione architettonica delle scrivanie, farà spazio con sé stesso, diventerà un riferimento geografico su un piano.





Figura 1.

Il termine *liquido* fu utilizzato dal filosofo Zygmunt Bauman come metafora per descrivere la modernità e l'era contemporanea.

In particolar modo, nel libro "Modernità liquida" il filosofo polacco riflette sul concetto di spazio e tempo e della mutazione di significato che hanno assunto a partire dall'evoluzione tecnologica in poi.

Mentre nella modernità spazio e tempo erano legati l'uno all'altro e il tempo era concepito come l'unità di misura utile a definire quanto serve per attraversare lo spazio, che andava conquistato e controllato, nell'era contemporanea questo rapporto ha avuto delle modifiche.

La nozione di tempo ha subito drastiche mutazioni. Il cambiamento è strettamente legato all'evoluzione della società. Sempre più frequentemente viene richiesto all'individuo di fare azioni velocissime, quasi istantanee, in uno spazio che di seguito alla globalizzazione risulta rimpicciolitosi.

Quello che basta per lavorare e per connettersi con altre persone sparse nel mondo, è una scrivania e un computer che funge da porto dove partire per navigare e approdare in altri mondi che si trovano in uno spazio "altro".

Nella contemporaneità lo spazio perde gradualmente la sua materialità, dunque il tempo non conferisce più valore allo spazio. Ogni posto è raggiungibile in breve tempo, sia fisicamente che tecno-mediata.

"Lo spazio è il sedimento del tempo necessario per annullarlo, e quando la velocità del movimento del capitale e dell'informazione eguaglia quella del segnale elettronico, l'annullamento della distanza è praticamente istantaneo e lo spazio perde la sua materialità, la sua capacità di rallentare, arrestare, contrastare o comunque costringere il movimento, tutte qualità che sono normalmente considerate i tratti distintivi della realtà, in questo processo la località perde valore" (Bauman, 2000, p.124).

In questo caso si parla di de-spazializzazione, ovvero lo spazio perde gradualmente la sua importanza fino a diventare irrilevante. Di conseguenza cambia il modo in cui le persone entrano in relazione con lo spazio e con ciò che contiene.

La conseguenza della de-spazializzazione è la ri-spazializzazione. In questa fase avviene il ripensamento del concetto di spazio, dove le forme cambiano a favore di altre che seguono nuove logiche che riformulano le dimensioni di questo.

Ed è qui che entra in gioco la metafora della liquidità. «I fluidi, per così dire, non fissano lo spazio e non legano il tempo», «la straordinaria mobilità dei fluidi è ciò che li associa all'idea di «leggerezza». [...] Sono questi i motivi per considerare la «fluidità» o la «liquidità» come metafore pertinenti allorché intendiamo comprendere la natura dell'attuale e per molti aspetti *nuova* fase nella storia della modernità" (Bauman, 2000, pp. XXII-XXIII).

Se vi è la sparizione dello spazio di conseguenza vi è la sparizione dell'architettura. Come se il tempo contemporaneo fosse in teoria un tempo dell'anti-architettura.

Nella seconda metà del '900, il gruppo di architetti neoavanguardisti chiamato Superstudio, avanzò una critica feroce nei confronti della società della globalizzazione. La loro produzione teorica, oltre a testi scritti e manifesti, consisteva nella produzione di collage che rappresentavano piani bianchi quadrettati che annullavano lo spazio e gli edifici. Nell'opera *Atti fondamentali. Vita - supersuperficie. Pulizie di primavera, 1971, litografia* il gruppo radicale rappresentò una bambina che spazza un lembo di terra collocato in un piano bianco quadrettato. In questa rappresentazione il gruppo annunciava la sparizione dell'architettura causata dalla globalizzazione, l'uomo sarà l'architettura di sé stesso.

È da queste due esperienze teoriche che si fonda l'opera delle *Scrivanie del mare* (fig. 1).

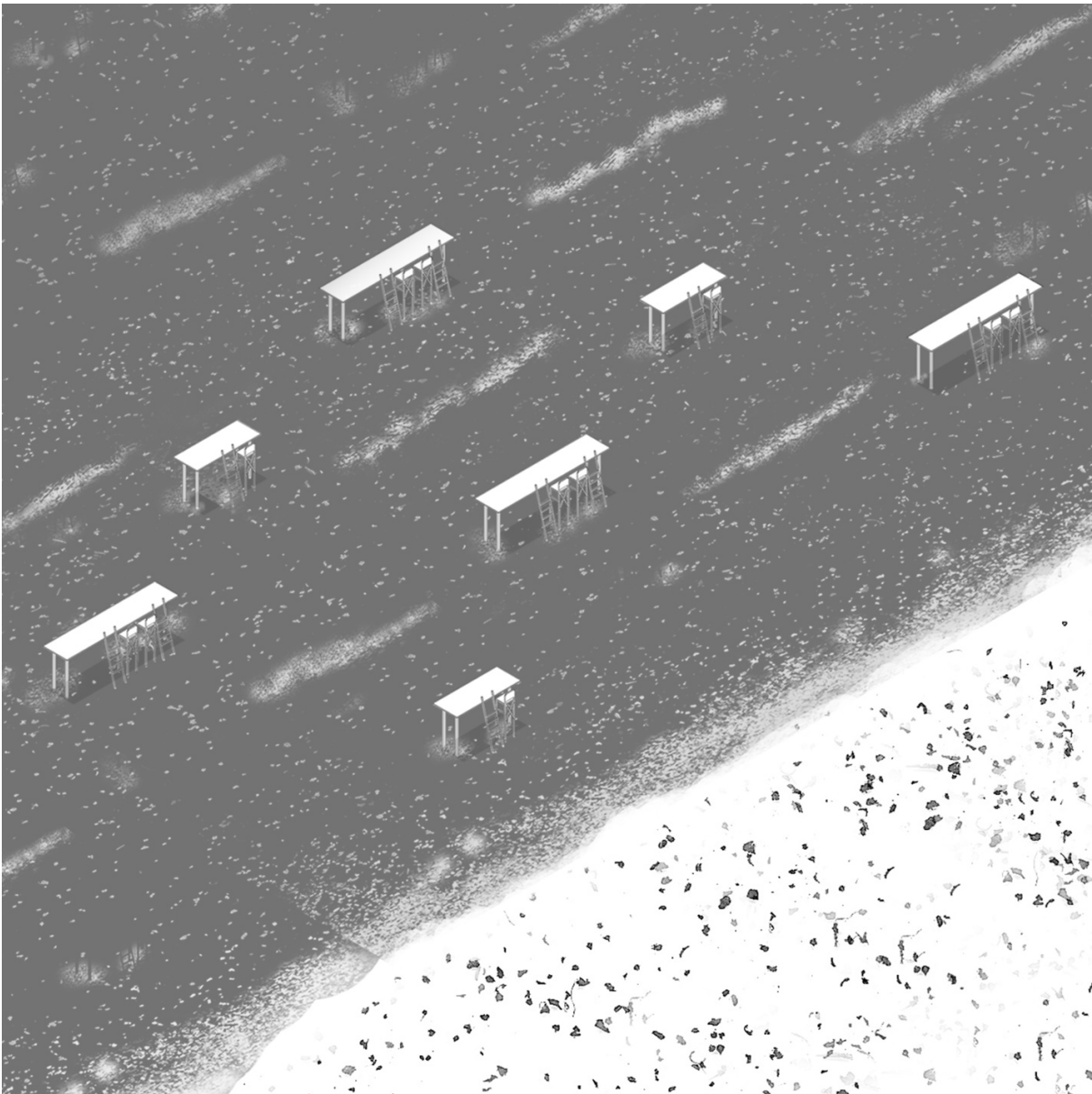


Figura 2.

Attraverso quest'opera si è cercato di rappresentare la società contemporanea. L'installazione consiste nella collocazione in mare di sette scrivanie con una singola sedia dove è possibile accomodarsi. (Fig. 2)

Collocando l'installazione in mezzo al mare, spazio *liquido* e piano come i collage di Superstudio, si vuole fare in modo da isolare il visitatore da tutte quelle che sono le sovrastrutture e le distrazioni che nella vita quotidiana ci circondano, in modo da far emergere quelle sensazioni profonde che troppo spesso sono inabissate e oscurate volontariamente o involontariamente.

Occupare un posto in mezzo al mare, all'interno dello *spazio liscio per eccellenza* (Deleuze; Guattari, 2003), come veniva definito da Gilles Deleuze e Félix Guattari nel loro saggio intitolato *Mille piani*, non è molto diverso dal sedersi in un ufficio davanti a un monitor di un computer. Come seduti in mezzo al mare, materia viva che muta di continuo la sua forma, abbiamo l'impressione anche noi di muoverci in uno spazio infinito, ma restiamo seduti, fermi, immobili. Allora lo spazio attorno a noi è ininfluenza. Facciamo spazio con noi stessi, con i nostri pensieri e con uno spazio che non è tangibile.

A tale scopo l'elemento delle scrivanie gioca un ruolo fondamentale. Il tavolo è il luogo dell'incontro, ci si siede attorno a questo per parlare di affari o per cenare con le persone. È il luogo delle decisioni, dello scambio.

Nell'installazione qui presentata, si evidenzia, invece, il ruolo dell'attesa e dell'evasione. Siamo seduti soli di fronte al nulla e scrutiamo l'orizzonte in cerca di qualcosa o di qualcuno che, molto probabilmente non arriverà. Allora quello che possiamo fare è guardare dritto davanti ai nostri occhi e pensare, immaginare e ripercorrere luoghi e scene di vita vissuta, per fuggire a ciò che ci è intorno e forse anche da noi stessi.

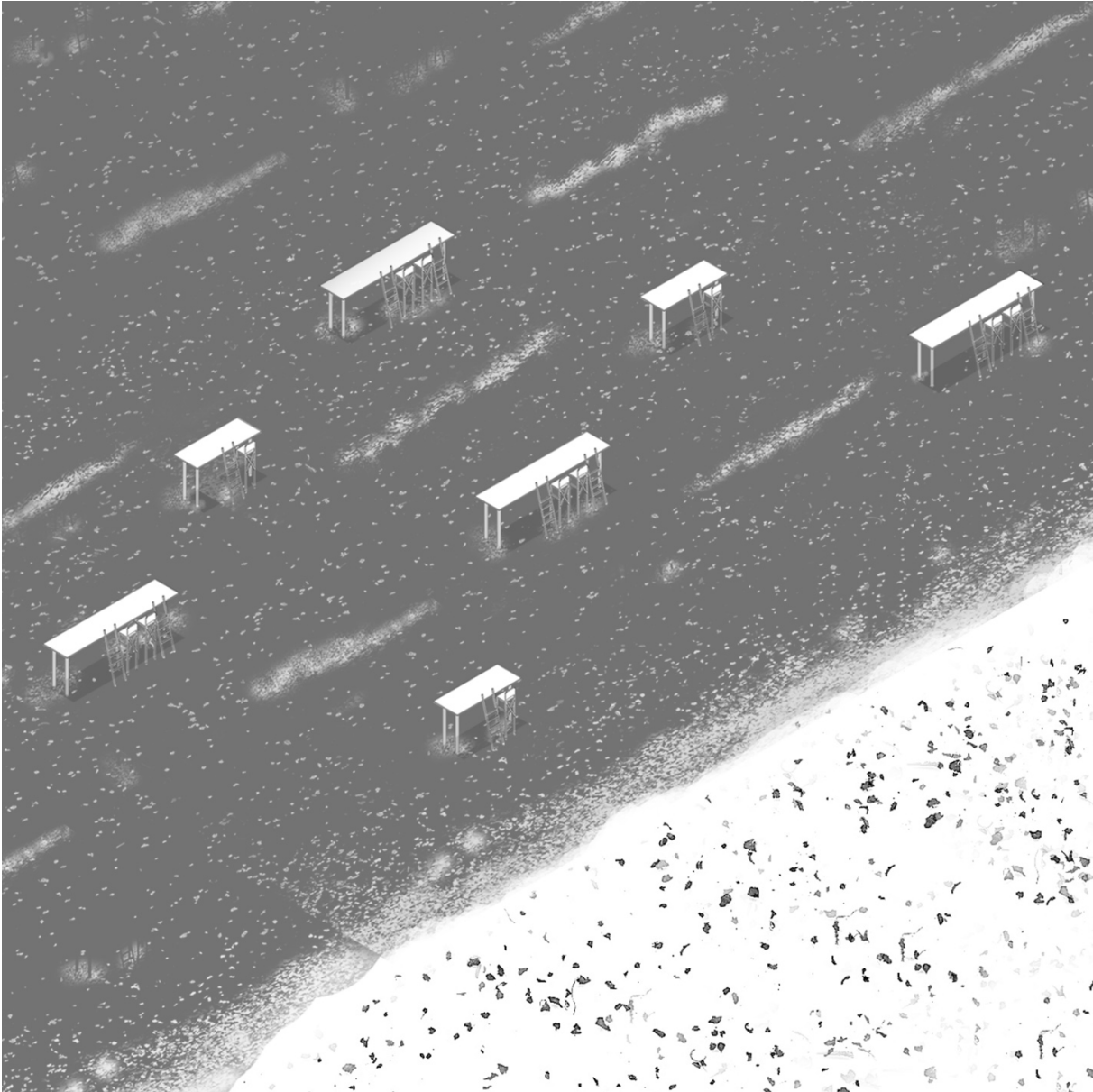


Figura 3.



*Le scrivanie del mare* sono un luogo di attesa, ma anche di riflessione riguardo la vita nella società contemporanea.

Nell'era della digitalizzazione è accresciuta l'illusione di non avere ostacoli davanti a sé, di potersi muovere liberamente nello spazio, convinti di avere un posto in superficie da cui guardare il mondo.

Il mare non è solo uno spazio liquido, esso è molto di più di una distesa blu, al suo interno contiene un ecosistema che troppo spesso ignoriamo perché invisibile al nostro sguardo che resta in superficie.

Nell'opera qui presentata, il mare è utilizzato come metafora. La posizione di privilegio che si ha, in questo caso la seduta sul pelo dell'acqua rispecchia la vita agiata e *normativizzata*, mentre tutto ciò che si muove all'interno del mare sono le *vite di scarto*.<sup>1</sup> Quelle vite che si muovono ai margini di una società che non le accetta che le butta fuori da ciò che è ritenuto "decoroso". Sono quelle persone che vivono l'invisibilità all'interno della società. Eppure nella loro ombra sono libere di muoversi, di nuotare e andare nel profondo. Sono libere di vivere lo spazio. (Fig. 3)

## Riferimenti

Bauman, Z. (2000). *Modernità liquida*. Roma: Editori Laterz.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2003). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper srl.

1 Bauman, Z. 2004. *Vite di scarto*. Bari: Gius. Laterza& Figli spa.

# Artistic installations – A Means to Highlight Built Heritage

## Keywords

Art, Diagram, Matter, Architectural heritage, Emptiness

## Abstract

In the beginning of the 20th century, artists such as Kandinsky or Klee created works with simple geometric figures that seemed to float in the void. The empty background of those paintings was not a residual emptiness, rather a fundamental quality of the work: it supports the figures and, with them, the composition as a whole. Later, Deleuze will clarify, through the notion of diagram, the relationship between background and figure -emptiness and matter-. Both concepts will be used as fundamental instruments in the conception of the present installation.

Based on the understanding of the third Deleuzian diagrammatic position -the one that argues for a middle way between expressionism

and abstraction-, and influenced by Bergson's notion of time, a delicate piece will be designed floating in the emptiness of the primitive vaults of the former Baluarte de la Bandera, which is recovered as an Interpretation Center of the city of Ceuta.

The void will be understood as the material support of a delicate artistic piece that dialogues and enhances the material and spatial character of the historical preexistence, revealing the capacity of contemporary artistic installations to enhance the values of heritage sites.

# La instalación artística como herramienta para la puesta en valor del patrimonio construido

**Javier Alejo Hernández Ayllón;**

**Veronica Paradela Pernas;**

**Javier De Andrés De Vicente**

AYLLÓN PARADELA DE ANDRÉS Arquitectos

## Palabras clave

Arte, Diagrama, Materia, Patrimonio arquitectónico, Vacío

## Resumen

A principios del siglo XX, algunos artistas como Kandinsky o Klee realizaron obras con sencillas figuras geométricas que parecían flotar en el vacío. El fondo vacío de aquellas pinturas no era un vacío residual, sino una cualidad fundamental de la obra: este sostenía las figuras y, con ellas, la composición en su conjunto. Más tarde, Deleuze arrojará luz a través del concepto de diagrama en la relación que se establece entre fondo y figura – vacío y materia–, los cuales serán utilizados como instrumentos fundamentales en la concepción de la presente instalación.

A partir del entendimiento de la tercera posición diagramática deleuziana –aquella que aboga por una vía intermedia entre el expresionismo y

la abstracción–, e influenciada por la noción del tiempo bergsoniano, se diseña una sutil pieza que flota en el vacío de las bóvedas primitivas del viejo Baluarte de la Bandera de la Ciudad Autónoma de Ceuta, el cual se recupera como Centro de Interpretación de esta.

El vacío se entenderá aquí como el soporte material de una delicada pieza artística que dialoga y potencia el carácter material y espacial de la preexistencia histórica –y viceversa–, revelando así la capacidad de las instalaciones artísticas contemporáneas para poner en valor entornos de carácter patrimonial.

## El vacío como soporte material

A principios del siglo XX, algunos artistas como Kandinsky o Klee realizaron obras con sencillas figuras geométricas que parecían flotar en el vacío. No obstante, el fondo vacío de aquellas pinturas no era un vacío residual, sino una cualidad fundamental de la obra: el vacío sostenía las figuras y, con ellas, la composición en su conjunto.

El vacío, desde una condición dual, se entendía por un lado como un lugar de encuentro, un espacio real que permitía a las figuras encontrarse en él, ya estuviesen estas separadas o superpuestas. Por otro lado, favorecía el hecho de prescindir de todo aquello que no fuese esencial, despojando a la obra de bellezas superfluas en favor de la pura forma suspendida en el vacío.

Detrás de ese interés por el vacío, cuenta Juan Antonio Cortés que cuadros como *Funámbulo* (1923) (Fig. 01) u *Objeto flotante* (1930) de Klee, revelan algunas de las preocupaciones fundamentales y complementarias del artista: “la flotación –la situación ingravida de un objeto– y el equilibrio de fuerzas – la ponderación de la gravedad como equilibrio de peso y contrapeso –” (2006, p.159), cuestiones ambas que el pintor abordaría de forma extensa en sus clases de *Teoría de la Forma*<sup>1</sup> impartidas en la Bauhaus.

Algo similar sucede en el arte oriental en general y en su pintura caligráfica en particular, en la cual los ideogramas flotan en el vacío del papel estableciendo un equilibrio ingravido entre ellos. Así, el vacío y la soledad alrededor de las figuras dotan a las obras de una gran riqueza evocadora (Fig. 02). Para Jean Rivière, en estas composiciones “el artista ha sabido disponer su objeto y rodearlo de nada, en una soledad pictórica absoluta... esta soledad que habla, este vacío que se impone y atrae, son una nada que es a la vez un todo” (1973, p. 107).

Esta idea será desarrollada profusamente por François Cheng en su trabajo. En él, expondrá como “en la óptica china el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y actuante (...), constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde alcanzar la verdadera plenitud” (1979, p.39).

De este modo, frente a la noción habitual de vacío vinculada a la idea de falta o carencia, el arte abstracto o la pintura caligráfica oriental muestran como este adquiere un papel fundamental en la constitución de lo real, entendiendo el vacío como un espacio carente de materia que se revela cuando esta última aparece en aquel a través de las trazas de pintura.

## Posiciones diagramáticas: hacia una vía intermedia y atemperada

Gilles Deleuze arrojará luz en la relación que se establece entre fondo y figura –vacío y materia– a través del concepto de diagrama (1981)<sup>2</sup>, entendiendo este como un conjunto de trazos y manchas de carácter manual capaz de establecer distintas posturas en la relación que se establece entre el diagrama y el cuadro como fondo pictórico.

Para Deleuze, existen tres posiciones diagramáticas en torno a dicha relación. En la primera, el diagrama tiende a extenderse por todo el cuadro hasta tomarlo por completo, formando un auténtico embrollo unitario. Esta idea la vinculará a la llamada tendencia expresionista. Por otro lado, identifica una segunda posición diagramática opuesta que reduce el diagrama al mínimo. En ella, el diagrama, si bien constituye el verdadero germen del cuadro, tiende a funcionar como un código, algo que caracterizará la abstracción en la pintura.

Frente a ellas, Deleuze señala una tercera posición diagramática, una especie de vía atemperada e intermedia para la pintura en particular y extensible al arte en general:

*Tercera posición diagramática: el diagrama ni ocupa todo el cuadro ni está reducido al mínimo. Es como una voz que podríamos llamar “una voz atemperada”. Esta ahí, actúa como diagrama, pero no ocupa todo el cuadro por la simple razón de que el diagrama efectúa entonces*

1 Entre dichas clases, debe consultarse para ahondar en ambos conceptos la clase impartida el 12 de Diciembre de 1921 bajo el título “ El equilibrio de fuerzas. Peso y contrapeso. Cantidad, cualidad y su relatividad”, transcrita desde el idioma original como Klee, P. (Septiembre 1990). “Das Gewichtsempfindung als bildnerisches Element” en *Daidalos*, núm 37, p.78-79.

2 Para profundizar en la noción de diagrama, consultar Deleuze G. (2007) “Los cinco caracteres del diagrama” (89-106) y “Tres posiciones diagramáticas. Entre el expresionismo y la pintura abstracta” (90-106) en *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Argentina: Cactus (pp. 89-106).

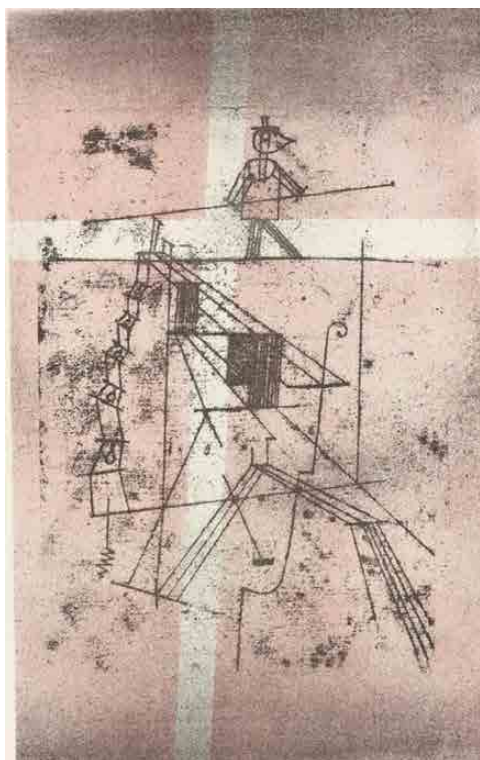


Figura 01. Paul Klee. *Funámbulo* (1923). Fuente: wikiart.org.

Figura 02. Pintura caligráfica china. *Moves has quiet habilitiy*. Tinta del profesor George Young. Fuente: scallender.info.

*plenamente su efecto, a saber: hacer surgir algo que sale del diagrama. Y ese algo que sale del diagrama –no más que en los otros casos precedentes– no es una semejanza o una figuración. No es algo figurativo, sino lo que puede llamarse una Figura. Una Figura no figurativa, es decir, que no se asemeja a algo (Deleuze, 2007, p. 108).*

A partir del entendimiento de esta tercera posición diagramática deleuziana, y utilizando los conceptos de vacío y materia como instrumentos de proyecto –al mismo tiempo que se reconocen sus limitaciones–, se articula la propuesta ganadora del concurso organizado por el Ministerio de Fomento de España en 2019 para la Rehabilitación del Baluarte de la Bandera como Centro de Interpretación de la ciudad Autónoma de Ceuta.

### Recuperación y puesta en valor del Baluarte de la Bandera

Las autoridades plantean la necesidad de recuperar el espacio primitivo del interior del Baluarte y sus bóvedas anejas, las cuales han sufrido numerosas transformaciones desde su origen<sup>3</sup>. Toda construcción, al fin y al cabo, solo existe en el tiempo, aunque esté diseñada para ser permanente e inexpugnable, como este bastión defensivo. Sin embargo, nada escapa al paso del tiempo y todo cambia lenta, pero inevitablemente, adquiriendo historia y significado.

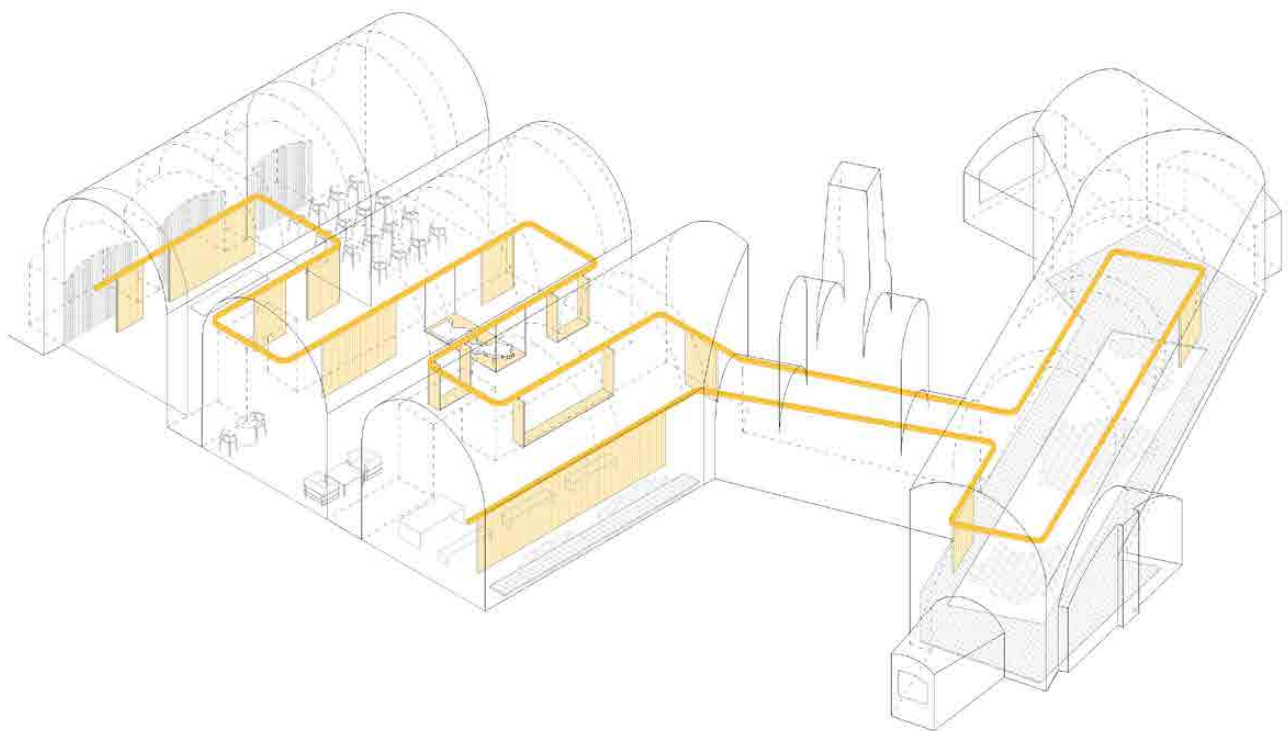
Persiguiendo la puesta en valor de este espacio, la intervención se plantea desde una condición dual inspirada en esa vía atemperada reivindicada por Deleuze. Frente a aquellas propuestas que emborronarían todo el conjunto eliminando la pátina de su tiempo pasado y aquellas otras que se abstendrían de intervenir en el conjunto más allá de codificarlo, se opta por una vía intermedia entre ambas, apostando por la intervención sobre el patrimonio desde una actitud contemporánea pero atenta con los vestigios del pasado, abogando por el diálogo frente a la imposición. Una arquitectura que utiliza el lenguaje y la técnica de su tiempo, pero que es capaz de coserse con las trazas preexistentes actuando con equilibrio, precisión y coherencia.

<sup>3</sup> El conjunto de las Murallas Reales se ubica en el ángulo noroccidental del istmo de Ceuta, cuya geografía otorgó a la ciudad una gran importancia en el dominio del entorno marítimo. Este hecho motivó la construcción de sucesivas construcciones defensivas: desde las primitivas murallas de la época tardo-antigua e islámica hasta las modernas y complejas estructuras de portugueses y españoles, dando lugar a lo que hoy se conoce como Murallas Reales de Ceuta, catalogadas por el estado español como BIC (Bien de Interés Cultural). Entre las distintas construcciones que conforman el conjunto, destaca el Baluarte de la Bandera y sus bóvedas anejas. En su interior, estas albergan generosas salas que después de su uso militar fueron adaptadas a diversos fines, desde el hotelero hasta su empleo como sala de fiestas y discoteca para quedar definitivamente abandonadas y en el olvido a principios del siglo XXI.

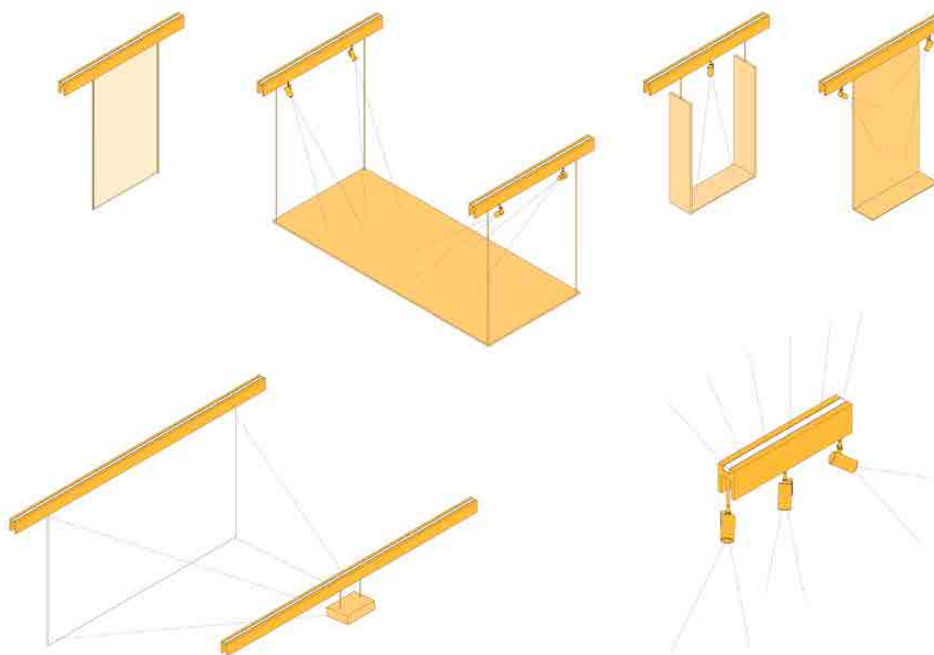




**Figura 03 y 04.** Espacio interior Baluarte de la Bandera (izq) y bóvedas anejas (dcha) después de la intervención artística y su recuperación arqueológica. Fuente: Elaboración propia.



**Figura 05.** Axonometría conceptual de desarrollo de la pieza artística concatenando los espacios vacíos del interior del baluarte. Fuente: Elaboración propia.



**Figura 06.** Dispositivos museográficos vinculados a la instalación artística (de izq. a dcha. y de arriba abajo: Panel expositivo, soporte para maquetas, vitrina, soporte folletos informativos, proyección audiovisual y dispositivos de iluminación indirecta -led en zona superior- y directa -focos dirigidos en zona inferior). Fuente: Elaboración propia.

Para ello, por un lado, la actuación se centra en recuperar la espacialidad y materialidad primitiva de todas las bóvedas, a la par que se rememora la penumbra del espacio original. Se prescinde de todo lo que no sea esencial, así como se consolidan los restos arqueológicos de valor existentes en el subsuelo. Al mismo tiempo, se respeta la pátina y las heridas sufridas por el paso del tiempo en los paramentos primitivos, entendiéndolas como un ingrediente más de la belleza del lugar.

Por otro lado, la tercera posición diagramática deleuziana marca el camino a la hora de entender el diálogo que debe establecerse entre lo nuevo y lo viejo. Esa *voz atemperada* surge como una *figura no figurativa* que discurre ingrávida concatenando el recuperado vacío de las viejas salas (Fig.03 y 04), poniendo en valor el espacio primitivo y cualificando el mismo para responder a las demandas contemporáneas; así, ese elemento, concebido como una suerte de instalación artística, es capaz de configurar los distintos ámbitos espaciales del programa del nuevo Centro de Interpretación, así como el propio recorrido expositivo a partir de diferentes dispositivos museográficos que ayudan al visitante a comprender la historia del lugar (Fig. 05 y 06). Al mismo tiempo esta figura se convierte también en el principal elemento infraestructural del conjunto (iluminación, datos etc.) (Fig. 07).

A la vista, la pieza se manifiesta como una limpia y sencilla cinta de latón, material de alta ductilidad, maleabilidad y gran resistencia a la corrosión marina, que procede de la aleación del cobre y zinc, materiales ambos muy económicos y fáciles de conseguir en el entorno próximo. Se persigue con ello trabajar con materiales de proximidad y reducir la huella ecológica de la intervención.

Así mismo, el uso de este material, merced a la razonable utilización de sus propiedades reflectantes, contribuirá a que esta suerte de figura caligráfica reverbere en la penumbra del ambiente primitivo, activando el espacio vacío para convertirlo en un acontecimiento trascendente. Se potencia con ello el diálogo que se produce entre forma y fondo —materia y vacío—, revalorizando la presencia del uno con la del otro y viceversa, rememorando aquello que manifestaba el arquitecto Santiago de Molina: “mucho más inspiradores que los objetos que produce la arquitectura —o el arte, añadiríamos—, son las relaciones que se producen entre esos objetos y lo que les rodea” (2013, p.30).

Sin embargo, la aparente sencillez formal de esta pieza que flota en el vacío esconde en su interior una gran complejidad constructiva para poder responder a todos los requisitos que se le demandan, entroncando con la idea de que “desde que las ciencias se han extendido hasta el extremo de convertir el mundo entero en un laboratorio, los artistas se han tenido que poner la bata blanca, como otros



Figura 07. Vista detalle de distintos dispositivos museográficos de la intervención artística. Fuente: Elaboración propia.

muchos; vaya, como todo el mundo” (Eliasson, 2003, p.30).<sup>4</sup>

Por otra parte, debe apuntarse que esa tensión que se establece entre la materia contemporánea –la cinta de latón– y la primitiva –los erosionados lienzos del Baluarte–, no solo encuentra su motivación en esa vía intermedia de Deleuze, sino que también entronca en cierto modo con la visión bergsoniana del tiempo, la cual descubre a este como movimiento y mutación.

Para Bergson, el tiempo que pasa se presenta como memoria cuando está dirigido al pasado, mientras que se manifiesta como impulso vital si se vincula al futuro, siendo el tiempo por tanto a la vez historia y creación. Para él, cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas y elaboración continua de lo absolutamente nuevo. En esencia, para Bergson, el presente desplaza el pasado, difuminando su percepción al no poder decirse donde termina este y donde comienza el recuerdo<sup>5</sup>. Así, debe admitirse que esa noción del tiempo capaz de hibridar pasado y presente –como historia o como origen del impulso creativo–, se encuentra también en la génesis de la presente instalación artística-arquitectónica.

Con todo ello, esta pieza, concebida a partir del posicionamiento intermedio de Deleuze e influenciada por el entendimiento del tiempo bergsoniano, se manifiesta como una figura que flota en el recuperado vacío de las bóvedas primitivas, entendido este como el soporte material de una delicada pieza artística que es capaz de poner en valor la preexistencia histórica.

En esencia, se persigue crear un elemento preciso y sutil capaz de dialogar y potenciar el carácter material y espacial del viejo Baluarte de la Bandera –y viceversa–, revelando con esta operación la capacidad de las instalaciones artísticas contemporáneas para activar y poner en valor la memoria de lugares de carácter patrimonial (Fig. 08).

4 La cita de Olafur Eliasson se recoge en Latour, B. (2003). *Atmosphère*, Atmosphère en Eliasson, O. *The weather project* (Londres: New Tate Gallery, p.30)

5 Para ahondar en la noción bergsoniana del tiempo, se recomienda al lector consultar Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires, Argentina: Cactus. y Bergson, H. (2000). *Historia de la idea del tiempo*. Madrid, España: Paidós.



Figura 08. Vista detalle de distintos dispositivos museográficos de la intervención artística. Fuente: Elaboración propia.

## Agradecimientos

Sergio Romo del Arce. Artesano y metalista

Ignacio Valero Ubierna. Arquitecto - Director de Arkilum Architectural Lighting

Fernando Villada Paredes. Arqueólogo Municipal de la Ciudad Autónoma de Ceuta.

MITMA (Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana). Gobierno de España.

## Referencias

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.

Cheng, F. (1994). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.

Cortés, J.A. (2006). "Lecciones de equilibrio". En Cortés, J.A. *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pp. 158-163.

De Prada, M. (2006). *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

García-Posada, A.M.; Blázquez, P. (2020). *La obra abierta*. Málaga: Recolectores Urbanos.

Kandinsky, V. (1996). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós.

Klee, P (2008). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.

Rivière, J. (1973). *El arte oriental*. Barcelona: Salvat.

Tanazaki, J. (2009). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Villada, F. (2012). "Excavaciones arqueológicas en la Muralla Real de Ceuta: persistencias y rupturas (1415-1668)". En Teixeira, A.; Bettencourt J.A., *Old and new worlds. Studies on early modern archaeology volumen 1*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar y Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, pp. 375-385.

## DRESSING TIMES 1860-1960

### Ana González-Moro Collection in the A Coruña Museum of Fine Arts

#### Keywords

Exhibition Project, Interaction Art-Architecture, Temporary Architecture, Fashion, Anachrony

#### Abstract

“Vestir Épocas” is an exhibition design made to display a collection of clothing pieces at the Museum of Fine Arts in A Coruña. The factors of the equation to be solved were: a selection of pieces from the collection with almost five hundred items, a temporary exhibition room with no size to housing them, the permanent collection of the Museum with important pieces of painting from the 15th to the 20th centuries, and the container architectural, very valuable and awarded. The solution adopted was to understand and design the exhibition as an artistic installation, generating a performative sense with the interaction between the public, the exhibited pieces and the Museum’s permanent collection.

The main elements of the sequential installation are a catwalk with irregular geometry, the mannequins and holders dressed with the pieces from the collection, the artistic works of the Museum, a video projected in large format and the Museum spaces. Visitors interacted with all these elements. A dense network of visual lines drawn between the routes of the public and the paintings have served to place the pieces of the collection, selecting them in such a way that their meanings, readings and connections of all the elements and participants react to each other.



# VESTIR ÉPOCAS 1860-1960

## La Colección Ana González-Moro en el Museo de Belas Artes de A Coruña

**Fernando Agrasar Quiroga**

Universidad de A Coruña

### Palabras clave

Proyecto expositivo, Interacción Arte-Arquitectura, Arquitectura Efímera, Moda, Anacronía

### Resumen

“Vestir Épocas” es un montaje expositivo realizado para exhibir una colección de piezas de vestimenta en el Museo de Belas Artes de A Coruña. Los factores de la ecuación a resolver fueron: una selección de piezas de la colección próxima a las quinientas, una sala de exposiciones temporales de dimensiones insuficientes, la colección permanente del Museo con piezas importantes de pintura desde el siglo XV al XX, y el contenedor arquitectónico, ampliamente reconocido y premiado. La solución adoptada fue entender y diseñar el montaje expositivo como una instalación artística, generando un sentido performativo con la interacción entre público, piezas exhibidas y colección permanente del Museo.

Los elementos principales de la instalación secuencial son una pasarela de geometría irregular, los maniqués y soportes vestidos con las piezas de la colección, las obras artísticas del Museo, un video proyectado en gran formato y los espacios del Museo. Con todo esto interactuaron los visitantes. Una densa red de líneas visuales trazadas entre los recorridos del público y las pinturas han servido para disponer las piezas de la colección, seleccionándolas de forma que sus significados, lecturas y conexiones de todos los elementos y participantes reaccionen entre sí.



Figura 1. Fachada del Museo de Belas Artes de A Coruña con la exposición en curso. Foto Jesús Madriñán.

En el verano de 2019 se me propuso resolver el problema de exhibir en el *Museo de Belas Artes* de A Coruña una colección de prendas de vestir, fechadas entre 1860 y 1960, amplia y muy variada. La calidad de la colección, su amplitud y variedad, superaban las posibilidades de espacio de la sala de exposiciones temporales, por lo que se propuso exhibir una selección compuesta por 180 conjuntos, con 450 piezas, en todos los espacios expositivos del Museo. No son infrecuentes las exposiciones de moda en los museos, pero todas ellas se realizan en salas vacías, o con obras artísticas especialmente seleccionadas para establecer una estrecha relación visual, formal o significativa con las piezas de moda. En esta ocasión, propusimos la innovación de intervenir en todos los espacios expositivos sin mover las piezas de la colección permanente del museo, integrado por valiosas piezas, fundamentalmente puntura, fechadas desde el siglo XVI al XX. Así se inició el trabajo que, fundamentalmente, consistió en formular las preguntas para las que sólo encontramos una respuesta: la acción performativa. Las preguntas de partida fueron: el diálogo entre arte y moda; la relación entre el contenedor y el contenido; el tiempo y los tiempos pasados; y la arquitectura de lo efímero. Los resultados de la instalación, la respuesta a las preguntas iniciales, posee la forma buscada de la geometría de la tempestad.

### Elementos para una instalación:

Los elementos con los cuales se construye la instalación forman parte de una secuencia extendida a todos los espacios públicos del museo, integrando los elementos de la exposición permanente y los visitantes del museo.

### Acronía

Las diferentes salas del museo reúnen las piezas de la colección permanente con un doble criterio: temático y cronológico. Este orden expositivo creado por los responsables del Museo observa un sólido criterio y posee la flexibilidad suficiente para dotar a la colección de interés y capacidad narrativa. La colección de moda que debíamos exhibir cubría muy parcialmente el registro temporal de las piezas artísticas del Museo. Esto, unido a su enorme variedad formal, sugirió prescindir del orden cronológico para crear una lectura no lineal de las piezas expuestas, llevándolas a diferentes tiempos históricos y, sobre todo, al presente (Fig. 7).



Figura 2. Acceso a la sección “damas de branco, cabaleiros de preto”. Foto Jesús Madrián.

### La red de líneas visuales

La geometría de la instalación expositiva se generó a partir de centenares de imágenes tomadas sobre líneas imaginarias que unían posibles posiciones del visitante y las obras artísticas del Museo. Las posibilidades de registro digital de esta extensa colección de imágenes permitieron ir decidiendo en cuáles de esas trayectorias visuales deberían insertarse los maniqués y piezas en soporte. Esa posición verificada con otras líneas que se cruzarían en ese punto. De esta forma, el recorrido de espectador, las piezas exhibidas y las obras de la colección permanente del Museo quedaban trabadas en un mismo discurso expositivo. Esas líneas cruzadas ofrecen interesantes conexiones: una capa de viaje y *El boyero castellano* de Sorolla; una casulla y una capelina de monaguillo con el *Arrepentimiento de San Pedro* de Francisco de Collantes; un solemne y delicadísimo traje de novia visto desde el *Erictonio* y las *Cecrópidas* de Willem van Herp; un conjunto de vestidos *flapper*<sup>1</sup> situados entre lienzos de Luis Seoane... (Figs. 4 y 5).

### El camino y el pedestal

La red de líneas visuales, una vez seleccionadas, genera la geometría del elemento base de la instalación expositiva. Una pasarela-pedestal se quiebra y eleva en cada sala, aparentemente sin criterio racional. Los maniqués se sitúan sobre la misma creándose una inmediata interacción entre cuadros, ropa y visitantes. Este elemento serpenteante se fragmenta y baja hasta el suelo para que el visitante se integre en él (Fig. 6). En el umbral de cada sala, independientemente de cada situación particular, la pasarela-pedestal sale de cada recinto de forma que cada espacio visitado exige pisar este elemento, integrarse en él, hasta que se eleva sobre el plano del suelo (Fig. 2).

### Las figuras evocadas

Los maniqués, vestidos con trajes de la colección, poseen una gran fuerza evocadora. Esos personajes, a veces alejados en el tiempo, otras innegablemente contemporáneos, sin rostro, como los personajes que pueblan los espacios urbanos de Camille Pissarro, se convierten en objeto de exposición, en figura de fondo pictórico y en parte del público. Este poder evocador se extiende a los objetos de vestimenta, corsés, sombreros o capas participan del mismo juego de transferencia múltiple que las figuras completas (Fig. 3).

1 Con este término inglés eran denominadas aquellas mujeres que adoptaron un nuevo estilo de vida en la tercera década del pasado siglo, liberadas de las rigideces indumentarias del siglo anterior. Las *flappers* llevaban vestidos fluidos cortos, al igual que sus cabellos, no utilizaban corsé y bailaban jazz.



Figura 3. Sección "Damas de branco, cabaleiros de preto". Foto Jesús Madriñán.

### El video-pantalla

En una de las salas se instala una proyección en bucle de un video realizado para la exposición. Se trata de una pareja que, totalmente vestidos con prendas de finales del XIX se desvisten lentamente hasta que sus cuerpos quedan totalmente desnudos. La cámara a veces recorre el interior de las prendas, como el recorrido-túnel de una manga, se detiene en un fragmento o se aleja para mostrar a los dos actores. Esta pieza, proyectada en un haz de seis metros de ancho, introduce el recorrido de la exposición o lo concluye, de acuerdo con la voluntad del espectador (Fig. 8).

### El visitante performer

El movimiento del visitante, su posición respecto a las piezas, su atención sobre la figura o el fondo pictórico o su propio papel como parte de la instalación expositiva, convierten su la visita a la exposición en una experiencia performativa, desde la vivencia propia y como parte de la de los demás.

### La naturaleza del arte

El estéril debate sobre la naturaleza artística de la moda se situaba en un primer plano en el diseño de esta muestra. Las piezas de la colección permanente del Museo de Belas Artes se vieron obligadas a compartir su espacio expositivo con los trajes durante más de seis meses. No se trata, claro está, de un diálogo entre iguales, la cuestión se centra en el entendimiento de las diferentes naturalezas de las piezas pictóricas de la colección del Museo y las piezas de vestuario a exhibir y los vínculos que podamos establecer entre las mismas.

El valor artístico de la moda ha sido objeto de debates especulativos sin demasiada sustancia. Bajo el prestigioso paraguas del término "arte" se han cobijado numerosas manifestaciones, sin duda, con valor cultural pero muy alejadas del referente artístico. El arte contemporáneo ha transgredido todas las convenciones imaginables y ha creado nuevos códigos, soportes y principios teóricos. Muchas piezas de vanguardia necesitaron tiempo para ser admitidas en espacios reservados al arte. La fotografía y el cine reclamaron su consideración artística, puesto que su soporte y medio expresivo se alejaba de los consagrados históricamente. En ese sentido resultó menos difícil para una pintura al óleo sobre tela, que hubiera dinamitado todas las convenciones, entrar en un museo, que para una fotografía. Estos procesos, que arrojan reflexiones y resultados sustanciales, han sido utilizados, a veces por intereses ajenos al mundo de la estética, para crear discursos como el siguiente: "la cocina puede ser una



Figura 4. Sección "Damas de branco, cabaleiros de preto". Foto Jesús Madriñán.

expresión similar a las bellas artes"<sup>2</sup>. La moda y algunos de sus creadores han forzado, en ocasiones, su adscripción al mundo del arte, sin olvidar su valiosa posición periférica, situada con precisión por el filósofo Francis Bacon: "La moda es el intento de crear arte en las formas de vida y en las relaciones sociales". El atributo de esta afirmación del pensador inglés concentra toda su profundidad.

Todos distinguimos entre el valor de una película concebida desde una voluntad artística, o *Kunstwollen*<sup>3</sup>, de otra que sólo pretende narrar cinematográficamente una historia de interés, o de la que tiene como objetivo esencial llegar a ser un eficaz éxito de taquilla y conseguir abultados beneficios económicos. Estos esquemáticos tres supuestos podrían aplicarse a la elaboración de cualquier obra, pero su naturaleza artística reside en esa voluntad que con tanta claridad explica Marcel Duchamp, desde la autoridad de su relevancia:

*Lo que pienso es que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero, sea cual sea el adjetivo empleado, debemos llamarle arte, y un arte malo sigue siendo arte, igual que una mala emoción sigue siendo una emoción* (Duchamp, 2010, p.66).

*[...] el acto creativo no lo realiza solamente el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualificaciones internas, y de este modo añade su contribución al acto creativo. Esta contribución es todavía más evidente cuando la posteridad otorga su veredicto final y rehabilita a artistas olvidados* (Duchamp, 2010, pp.66-67).

Esta perspectiva duchampiana es desde la que contemplamos las piezas de vestuario de la colección Ana González-Moro en su exhibición en el Museo de Belas Artes de A Coruña. El conjunto de piezas de vestir, en su variedad y desde su tiempo, dialogarán con las obras artísticas desde posiciones conceptuales muy distintas, sin la pretensión de afirmar su valor artístico, lo que favorece la complejidad y riqueza de lecturas de dicho diálogo.

2 Esta afirmación corresponde al cocinero Ferrán Adrià. Publicado en el diario La Vanguardia el 16 de julio de 2019. En el mismo texto también se incluye la siguiente puntualización: "el buen arte no sirve para nada, y esta no es la función principal de la cocina". Estas declaraciones recogidas por el citado periódico ilustran la liviandad del pensamiento estético de Adrià.

3 Este término alemán, acuñado por Alois Riegl, significa literalmente "voluntad artística".





Figura 5. Sección "Corpos celestiáis". Foto Jesús Madriñán.

Figura 6. Sección "Roupa de viaxe e visita". Foto Jesús Madriñán.

### Interacciones contenedor-contenido

La obra del arquitecto Manuel Gallego, enteramente realizada en Galicia, es habitualmente considerada como sólida, reflexiva y alejada de cualquier veleidad. Si a eso añadimos un fuerte anclaje en la tradición moderna, a través del legado de Alejandro de la Sota, con una poderosa materialidad y una delicada atención al detalle constructivo, tendremos casi un estereotipo de cómo es entendida esta arquitectura. En esta consideración siempre está presente la identificación con el espíritu gallego de la cautela, la reflexión y la aceptación respetuosa de la tradición. Pero esta idea, como todas las que gozan de una amplia aceptación, deben considerarse críticamente. Manolo Gallego no se deja llevar por la corriente, ni nada en su contra: navega en las aguas calmadas que se encuentran allá adelante. En esas aguas creativas las obras resisten la marca del tiempo y el riesgo se asume con la elegancia del trapezista que no reclama del público un aplauso después de una complicada pirueta sin red<sup>4</sup>.

La valiosa arquitectura del Museo de Belas Artes de A Coruña (Fig. 1), galardonada con el Premio Nacional de Arquitectura en 1997, fue un condicionante fundamental en el proceso de diseño del proyecto expositivo de *Vestir Épocas*. La raíz moderna del edificio del Museo de Belas Artes define con claridad los usos dentro de su volumetría y, al tiempo, ofrece riqueza espacial. La instalación se acomoda a la delicada espacialidad del museo y resuelve el problema de las necesidades expositivas de la colección, marcando un continuo que podemos seguir a través de las diferentes salas, como el hilo de Ariadna que, en su frágil materialidad, transformó radicalmente el laberinto.

### Lo permanente y lo efímero

La belleza de lo efímero fue situada por Heinrich Wölfflin en los tiempos modernos. Sólo a partir del siglo XVII "se acentúa la percepción de un tiempo realmente instantáneo"<sup>5</sup>. Desde aquellos orígenes hasta el impresionismo o, más allá, en la velocidad mecánica del futurismo italiano, lo fugaz va incrementando su valor estético. Filippo Tommaso Marinetti, padre ideológico de ese movimiento de vanguardia, lo deja claro en su manifiesto de 1909: "se podrá llamar la belleza de una sensación o de una emoción, en tanto que es única y destinada a desvanecerse inmediatamente" (Marinetti, 1978).

4 En este párrafo me he permitido una auto-cita del artículo "O trapezista que non pide aplausos", publicado en el nº 36 de la revista *Ágora do Orzellón*, editada por el Instituto de Estudios Carballiñeses.

5 Esta idea es desarrollada por H. Wölfflin en sus obras *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, (1915, revisado en 1933) Espasa-Calpe, Madrid, 2007 y en *Reflexiones sobre la Historia del Arte* (1941) Edicions 62, Barcelona, 1988.



Figura 7. Sección "Flâneries e follies". Foto Jesús Madriñán.

La moda está conceptualmente caracterizada por su carácter efímero. Numerosos pensadores han expuesto esta idea, pero quizá haya sido Gilles Lipovetsky en su texto *El imperio de lo efímero* (Lipovetsky, 1990), el que lo haya desarrollado con especial claridad y brillantez. Esta naturaleza conceptual estuvo muy presente en la ideación del montaje expositivo.

El arquitecto vienés Adolf Loos dictó en 1908 una conferencia que pronto se recogió en un texto y conoció un formidable éxito, difundiéndose en numerosas ediciones y traducciones. *Ornamento y delito* propone una tesis formulada cuando los artistas buscaban con desesperación un estilo que respondiese a las nuevas condiciones de mundo industrial, tras las continuas referencias historicistas del siglo XIX. Loos dice:

*La evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios. Con [esta afirmación] creí darle al mundo nueva alegría; no me lo ha agradecido. Se entristecieron y agacharon la cabeza [...] Lo que la humanidad había ido creando sin ornamento, durante los anteriores milenios, fue tirado sin respeto y quedó entregado a la destrucción. No poseemos ningún banco de carpintero de época carolingia, pero se recogió, se limpió cualquier mamarrachada que mostrara el mínimo adorno, y se construyeron suntuosos palacios para su custodia. Triste deambulaba, pues, la gente entre las vitrinas y se avergonzaba de su impotencia. Cada época tenía su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negársele un estilo? (Loos, 1993).*

En este texto seminal se revela el alma de la modernidad: carecer de estilo. Las consecuencias de una radical desornamentación son de carácter estético, la pervivencia en el tiempo; de índole económica; el ornamento es costoso; y, sobre todo, de naturaleza moral, el ornamento en el mundo moderno es un síntoma de degeneración y regresión. Los arquitectos modernos tomaron buena nota de aquella diatriba y el tiempo le ha dado la razón al maestro vienés. Pero Loos no era un apóstol anti-ornamento. Su condena no era puritana, respondía a la necesidad de entender el mundo moderno que había iniciado su ciclo hacía ya un tiempo y a principios del siglo XX era una realidad irrenunciable. La arquitectura y el arte todavía no habían dado una respuesta adecuada a la nueva realidad. En ocasiones, cuando se trataba de manifestaciones efímeras y festivas, el rigor de la desornamentación podía transgredirse. Loos lo explica con claridad:

*Que la forma de un objeto aguante tanto tiempo, es decir sea soportable tanto tiempo, como físicamente aguante el objeto. Quiero intentar explicarlo: un traje cambiará su forma más a menudo que una valiosa piel. La toilette de baile de la mujer, destinada para una sola noche, cambiará su forma más rápidamente que una mesa de escritorio. Pero, ¡ay, si tiene que cambiar la mesa de escritorio tan rápidamente como una toilette de baile, porque a uno se le haya vuelto insoportable su vieja forma!: entonces se ha perdido el dinero empleado para la mesa de escritorio (Loos, 1993).*

El edificio diseñado por Manuel Gallego sobre el antiguo Convento de Capuchinas, inaugurado en 1995, posee una innegable naturaleza moderna y su austera contención formal le permite mantener su vigencia con plenitud ahora y así seguirá. Pero el montaje expositivo que debíamos instalar en su interior desaparecería en un tiempo corto. No sólo gozábamos de la libertad de trabajar con formas irremediamente condenadas a la caducidad y el cambio, es que debíamos hacerlo. Loos nos ofreció la estrategia con la que poder establecer un diálogo adecuado con la arquitectura del Museo: subrayar por contraste su alma moderna y la voluntad de permanencia del edificio, más allá de tiempos, gustos y modas.

### **La geometría de la tempestad**

Uno de los pequeños e inmensos dibujos de Paul Klee, titulado *Angelus Novus*, fue utilizado por su propietario, Walter Benjamin, como metáfora visual de la idea expuesta en la novena de las diecinueve tesis que componen su obra *Sobre el concepto de Historia*, escrita entre diciembre de 1939 y los primeros meses de 1940. Esta tesis se formula así:

*Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontinentemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad (Benjamin, 2008).*

La exposición *Vestir Épocas* posee un cierto atractivo trágico, encarnado en la obra de Klee, *Angelus Novus*. Su imagen y la tesis de Benjamin estuvieron muy presente mientras imaginábamos la instalación. El ángel está intencionalmente vestido, con una hermosa profusión de líneas anguladas, que transparentan su cuerpo y su cabeza se corona con un complicado peinado de naturaleza textil. Su frágil figura está envuelta en un atuendo que subraya su condición excepcional. Todo en él es ambiguo. Su boca de gruesos labios se entreabre mostrando unos dientes afilados; no sabemos si entona una melodía o va a gritar; su mirada quizá sea aristocráticamente indiferente o quizá exprese resignación ante su destino; alza sus brazos, ¿o sus alas?, en un gesto de rendición ante lo inevitable, o puede que esté afirmando su condición angelical; ... Ese ser indescifrable se nos muestra, impulsado por el turbulento viento de la historia, primorosa e intencionalmente vestido. Su atuendo, cuando el ángel lo haya abandonado, podría formar parte de esta muestra. Su silueta, su textura, su corte, sus detalles, todo esto tendrá interés, pero, sobre todo, ese vestido será un testimonio abierto, complejo y un tanto doloroso, del tiempo que pasa, de nuestro progreso cimentado sobre la existencia de todos aquellos ángeles arrastrados por una “tempestad que los empuja incontinentemente hacia el futuro”. Sus ropajes, amorosamente protegidos por Ana González-Moro son fragmentos de tiempo, de vida, de memoria y de belleza. La exposición *Vestir Épocas 1860-1960* ha querido dibujar la geometría necesaria para presentar las piezas exhibidas, con la intención ofrecer a sus visitantes una lectura múltiple de la colección, la geometría de todo un siglo, la geometría de la tempestad.



Figura 8. Sección "Corpo e silueta" . Foto Jesús Madriñán.

## Agradecimientos

*Vestir Épocas 1860-1960, La colección Ana González Moro en el Museo de Belas Artes de A Coruña* fue financiada por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia a través de un proyecto de investigación vehiculado a través de la Fundación Universidade da Coruña (FUAC).

Este trabajo fue posible por el inusual grado de libertad creativa y confianza en los resultados propuestos que propiciaron la dirección del Museo y la propia coleccionista.

Esta instalación expositiva contó con un equipo de comisariado (Fernando Agrasar, arquitecto y Román Padín, especialista en moda), además de una serie de colaboraciones (Jesús Madriñán, fotografía, Alberto Fuentes, gráficos) cuyo trabajo se sumó a la labor cooperativa y altamente cualificada del personal técnico del Museo.

## Referencias

- Benjamin, W. (2008). "Sobre el concepto de Historia", Tesis IX, en: *Walter Benjamin. Obras, Libro I/vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Duchamp, M. (2010). *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Barcelona: Elba.
- Marinetti, F.T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama (1987).
- Loos, A. (1993). "Ornamento o Delito", en: *Escritos Vol. I*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.Madrid, 1987.
- Wölfflin, H. (2007 o 1988). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, (1915, revisado en 1933) Madrid: Espasa-Calpe (2007) y en *Reflexiones sobre la Historia del Arte* (1941) Barcelona: Edicions 62 (1988).

# Mobile clay architecture: integration of vernacular pottery in contemporary design based in participatory contribution

## Keywords

Mobile architecture, Clay pottery, Craftwork, Public space, Territorial intervention

## Abstract

This proposal involves the operationalization of knowledge and technical know-how from pottery, architecture and territorial intervention in order to develop a hypothesis of participatory project aiming the preservation and reinterpretation of artistic traditions that take into account the critical context of recovering traces from the past. The proposal comprises the production of a mobile architecture whose modules were essentially modelled on the traditional potter wheel, according with the traditional techniques applied in Paranhos and Carvalhal da Louça (Seia, Portugal).

The local pottery practice is of great collective social, economic and cultural value for the communities, although it is on the verge of disappearing. The project aims to the possibility of

proposing exploratory approaches combining clay pottery (once mostly common in the rural areas for domestic purposes) which were propitiated by design and by placing the mobile in a public space from the town of Paranhos. The ephemeral implantation in an outdoor public space, its scale, the junction and the decomposition of partial elements of vernacular clay pottery are indispensable conditions for the attribution of a future architectural gesture to the proposed mobile.

The effects generated by the construction and by the exhibition of the artistic object had repercussions on the local community as raising the debate on the relevance of craft activities in the revitalization of the links between rural societies and contemporary territory.



# Arquitetura móvel de barro: integração da olaria popular na intervenção arquitetónica contemporânea baseada na participação das comunidades

**Hélder Amaro**

Centro Museológico de Paranhos da Beira

**Maria Isabel Mendonça**

CEAU - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

## Palabras clave

Arquitetura móvel, Louça de barro, Artesanato, Espaço público, Intervenção territorial

## Resumen

Esta proposta envolve a operacionalização de conhecimentos e saberes das áreas da olaria, da arquitetura e da intervenção territorial, desenvolvendo uma hipótese de implicação da atividade social partilhada na reinterpretação duma prática artesanal, tendo em conta o contexto crítico sobre a recuperação de património arquitetónico e artesanato. Propõe uma arquitetura móvel construída em barro modelado na “roda”, de acordo com as técnicas tradicionais próprias do núcleo olário de Paranhos e Carvalhal da Louça (Seia, Portugal).

Embora se encontre em vias de desaparecer, a olaria constitui uma prática artesanal de grande valor social, económico e cultural para as comunidades locais. O projeto almeja a possibilidade de propor abordagens exploratórias,

a partir das louças de barro (um elemento característico do mundo rural, de uso doméstico), imediatamente propiciadas pelo desenho e pela sua instalação num espaço público de Paranhos. A implantação efémera, a escala, a junção e a decomposição de elementos parciais das peças tradicionais são condições indispensáveis para a atribuição de um gesto arquitetónico futurante à peça proposta.

Os efeitos gerados pela execução e pela exposição do *mobile* repercutiram-se na comunidade local, elevando o debate sobre a relevância das atividades artesanais na revitalização de vínculos das sociedades rurais com o território contemporâneo.

## Intervenção contemporânea arquitetónica com participação comunitária: porquê?

*Every creative art has the task of creating its own approach to the world-its own key to the universe. Its task lies within the realm of irrationality: to give an expression to the emotional feeling of a period. When this is not done it is a sign that that period has lost contact with its own inner self* (Giedion, 1958, p. 6).

A questão parte da procura de equilíbrio que inexoravelmente se distancia e olvida e a consciência presente da premência de recuperação e preservação de um determinado *modus operandi* popular (a produção olárica) – premissa que surge, por um lado, das relutâncias relativamente ao período que vivemos, caracterizado pelo consumismo exacerbado, pela produção em massa, pela normalização de processos, práticas e formas construtivas e, conseqüentemente, pelo abandono de alguns assentamentos humanos das regiões mais afastadas das estruturas urbanas densamente povoadas.

Outra preocupação relaciona-se, por outro lado, com os efeitos diferidos da emigração e do envelhecimento da população, em Portugal, que se traduzem no abandono das atividades económicas tradicionais, o assalariamento das populações rurais, na base da emergência de um “operariado” cada vez mais polarizado na construção civil e nos serviços, que, em conjunto, implicam profundas alterações nas formas de ocupação e adaptação dos espaços urbano e periurbano nos territórios de matriz rural.

Neste contexto, conciliar a experimentação projetual artística com o envolvimento das comunidades rurais locais é importante, porque constitui um meio e um processo a partir dos quais se desenvolvem novas possibilidades de intervenção social que almejam, paralelamente, procurar incrementar a reintrodução de materiais e sistemas construtivos autóctones, associados à redução de consumo energético, bem como a revitalização sustentável de determinadas atividades económicas (Fig. 1). Esta proposta diferencia-se, nos planos estético, formal e técnico, dos sistemas construtivos pré-fabricados, de distribuição em larga escala, preconizando, ao invés, uma possibilidade de preservação dos aspetos identitários da paisagem de matriz rural e a valorização dos tecidos socioeconómicos e das produções tradicionais.

Para além da aproximação ao território e à partilha e transferência de conhecimentos sobre produtos, técnicas e cultura locais, pretende-se potenciar a conceção projetual através de uma proposta de contextualização espacial/territorial de uma determinada prática social – neste caso a olaria tradicional de Paranhos da Beira e Carvalhal da Louça (Seia, Portugal). Consideramos que a contextualização de manifestações culturais deve partir da investigação histórica e da operacionalização de conhecimentos disciplinares, visando a construção de um património contemporâneo com enfoque na valorização das características identitárias da paisagem e na reinterpretação dos saberes tradicionais (Alves Costa, 2013, pp. 6-15).

### A louça de barro de Paranhos da Beira e Carvalhal da Louça

No processo de colaboração entre artista/arquiteta e comunidade local (a que se encontra associada, de alguma forma, à memória dos antigos oleiros), considerou-se relevante perceber e contextualizar os aspetos particulares da atividade olárica de Paranhos da Beira e Carvalhal da Louça, concretamente a evolução, a espacialização e as técnicas associadas à louça fabricada artesanalmente, com grande intensidade, nestas localidades, pelo menos desde meados do século XIX até meados do século XX.

A partir da década de 70 do século passado, a produção olárica entrou em decadência na região, persistindo, contudo, uns poucos artesãos capazes de reproduzir a memória das técnicas ancestrais de produção e manuseamento de artefactos em barro, bem como inúmeros exemplares de louça de barro dispersos na posse dos familiares de antigos oleiros e de quem as comprou em feiras, mercados, romarias e oficinas locais. Para além do espólio material, alguns levantamentos técnicos e registos orais permitem traçar as principais características da antiga produção local de louça de barro – o que conferiu ao nosso trabalho a referência, no plano estético, à componente artesanal.

Dos levantamentos técnicos conhecidos, destaca-se o registo do químico Charles Lepierre, elaborado em 1899, sobre as características cromáticas e as composições químicas das argilas utilizadas na fabricação de louça de barro, em Paranhos e Carvalhal. O autor assinalou o facto de a mesma louça ser vendida ao longo de uma grande mancha territorial, referindo-se aos “mercados (tradicionais) de Celorico da Beira, Guarda, Vizeu, Covilhã, Manteigas e em mercados secundários, como Gouveia, Ceia, Mangualde e Nellas” (Lepierre, 1899, p. 46).

O mesmo autor mencionou o fabrico de “louça amarela” não vidrada e de “alguma louça preta” (Lepierre, 1899, p. 30), circunscrevendo geograficamente esta produção aos assentamentos urbanos de Paranhos de Baixo, Paranhos de Cima, Hospital e Carvalhal (núcleos que constituem a atual vila de Paranhos da Beira).



Figura 1. Oficina do Oleiro do Centro Museológico de Paranhos da Beira. Fotografia: M. I. Mendonça (2021).

Em 1905, foi publicado o “Estudo sobre o estado actual da indústria cerâmica (...)”, de Fortunato Temudo. Na freguesia de Paranhos, Temudo registou que a olaria propriamente dita era uma tarefa exercida por homens. Porém, as mulheres ajudavam na preparação do barro, na cozedura e na venda da louça. A respeito das oficinas de olaria, o autor estabeleceu que estas se organizavam em unidades de produção, nas quais laboravam, por vezes, mais do que um grupo familiar.

Só muito mais tarde, na década de 70 do século XX, se procedeu a um novo estudo da olaria artesanal de Carvalhal, realizado pelo historiador Alberto Correia, que assinalou os costumes locais e a importância da atividade, pese embora o número muito reduzido de oficinas em atividade nesse período (Correia, 1975, p. 513).

De acordo com os referidos levantamentos, destaca-se uma produção consistente de louça utilitária cerâmica, de formas pouco elaboradas e ajustadas às necessidades domésticas locais. A unidade de produção circunscrita à vila de Paranhos e ao lugar de Carvalhal distingue-se dos restantes centros oleiros nacionais, principalmente, a partir da composição das argilas e das tipologias de peças fabricadas, de forma análoga, pelo menos, ao longo de cerca de duzentos anos, conforme os exemplares recolhidos e a identificação de registos paroquiais de antigos oleiros. São exemplo disso as talhas para armazenamento e conservação de vinho, cereais e azeite, de dimensões variadas (podendo atingir 26 a 30 alqueires); as “caçoilas dos torresmos”, com duas asas dispostas longitudinalmente; os assadores de castanha de uma asa e o respetivo fogareiro; os “asados” para transportar a água; os alguidares dos enchidos; os garrafões do vinho e do vinagre; as cântaras e os púcaros; os caldeirões, entre outros espécimes de louça utilitária.

A olaria tradicional de Paranhos e Carvalhal raramente era vidrada, podendo este acabamento, nalgumas situações, adquirir uma coloração esverdeada. A decoração das peças cingia-se aos acabamentos simples, desenhados pelos dedos ou recorrendo, espontaneamente, a algum tipo de utensílio, conformando “cordões” e “fitas”, que eram justapostos às peças em listas lineares ou onduladas; “asas” ou “pegas” de diferentes formatos; padrões geométricos simples gravados diretamente nas peças. Os “gargalos”, “bordas” e “bocas” das peças também poderiam adotar ligeiras variações de formato e acabamento, de acordo com a modelação conferida pelo oleiro, utilizando os dedos ou a “acha” (peça de madeira que servia para modelar os objetos na roda).



Figura 2. Hélder Amaro modelando na roda uma das peças que integram os módulos. Fotografia: M. I. Mendonça (2021).

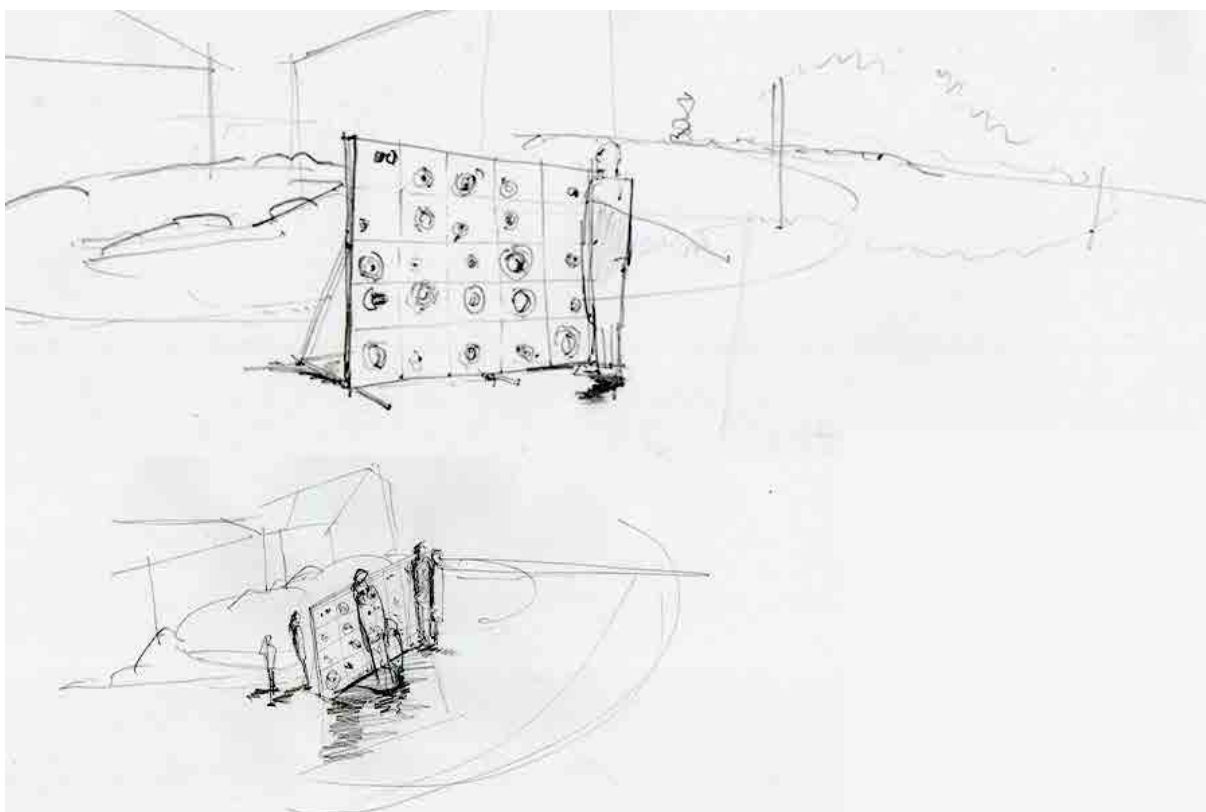


Figura 3. Esquissos de estudo do local de implantação da arquitetura móvel de barro. M. I. Mendonça (2021).





Figura 4. Máquina manual de prensagem das lajetas de barro. Fotografia: M. I. Mendonça (2021).

Após a modelação das peças na roda, seguem-se os processos de secagem, visando a eliminação da humidade própria do barro, e cozedura. Antigamente, havendo quantidade suficiente de louça, esta era cozida nos fornos artesanais, abobadados, de média dimensão, aplicando “lenha vária, de pinho, de urgueira, de giesta negral” (Correia, 1975, p. 504). Atualmente, devido ao desmantelamento da grande maioria destas estruturas, e por questões de maior eficiência do processo de cozedura, utilizam-se fornos elétricos.

Perante a descrição dos aspetos relativos à louça de barro tradicional de Paranhos e Carvalhal, reconhece-se, hoje, um património que importa divulgar junto das comunidades local e regional, partindo da instauração de processos operacionais e criativos de recuperação da atividade olária.

### Arquitetura móvel de barro

Propondo a conjugação diacrónica e sincrónica de conhecimentos e saberes das áreas da arquitetura, da olaria e da intervenção territorial, iniciou-se a elaboração de uma arquitetura móvel, recorrendo ao desenho de 30 módulos, de igual dimensão, em que cada um integra uma parte de uma louça de barro modelada na roda do oleiro (Fig. 2).

Através do desenho, conformou-se a forma e a escala do objeto resultante da junção dos módulos, repercutindo um sistema de repetição de formas e de relações geométricas confirmado pela morfologia dos exemplares expostos no CMPB<sup>1</sup>, ao mesmo tempo que se ensaiava a adequação do *mobile* ao lugar de exibição escolhido (Fig. 3). Os esboços deram lugar à determinação progressiva da solução (Solà-Morales, 1995, p. 67), e da sua implantação, em concomitância com o trabalho oficial executado pelo oleiro Hélder Amaro (descendente de antigos oleiros locais).

A produção dos módulos compreendeu a modelação de partes de louças de barro, na roda, reproduzindo as características dos modelos tradicionais de “talhas”, “garrações”, “alguidares”, “caçoilas” e “púcaros”, registando-se a escala aproximada do conjunto de peças e a possibilidade de olhar a envolvente através das “bocas” e dos “gargalos” do objeto. A integração das partes de louças de barro nos módulos consistiu na criação de “lajetas”, *a priori*, às quais foi conferida uma forma regular através de uma “máquina” de prensagem do barro construída pelo Hélder Amaro (Fig. 4). O passo seguinte envolveu a justaposição das partes de louça sobre as lajetas e a extração de excessos de barro (Fig. 5), sucedendo o período de secagem. Posteriormente, os módulos foram “esponjados” e deixados, novamente, a secar, antes de serem cozidos.

1 Centro Museológico de Paranhos da Beira. Equipamento cultural localizado na freguesia de Paranhos da Beira que contempla espaços de preservação, divulgação e exposição permanente de louça de barro artesanal de Paranhos e Carvalhal.





Figura 5. Justaposição das partes de peças modeladas na roda sobre as lajetas. Fotografia: M. I. Mendonça (2021).

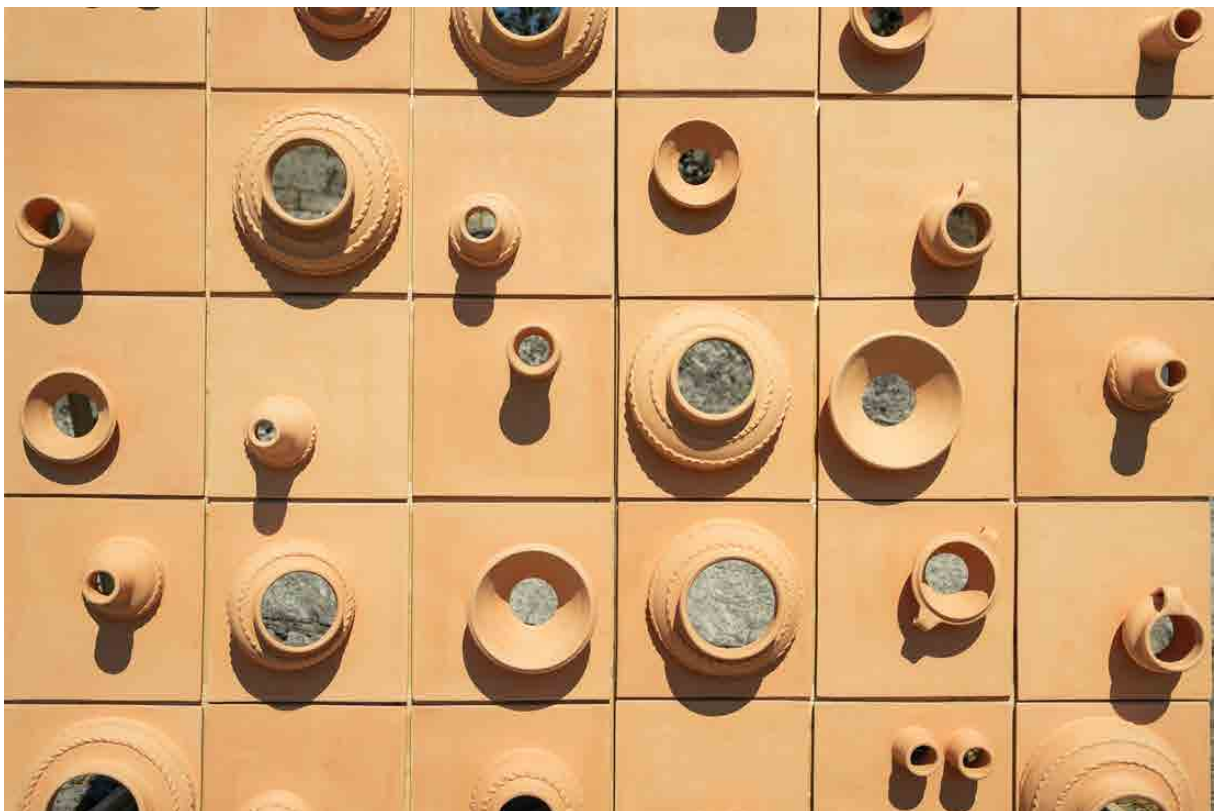


Figura 6. Pormenor da arquitetura móvel de barro. Fotografia: M. I. Mendonça (2021).



Figura 7. Pormenor da arquitetura móvel de barro. Fotografia: M. I. Mendonça (2021).

No que corresponde à montagem do *mobile*, a disposição agrupada dos módulos compõe um objeto tridimensional, suportado por uma estrutura, com sistema de encaixes de madeira (de pinho), apurada e autoportante. A arquitetura móvel predispõe-se a ocupar um espaço exterior (no limite, poderá ser considerada a sua exposição num espaço interior) aplanado, amplo, delimitado, todavia, por um tecido urbano espontâneo e por uma topografia relacionável com o objeto. O “cenário” relaciona-se, ainda, com o facto de ter existido no local uma antiga oficina de oleiros (Fig. 6, 7, 8).

Consideramos, assim, que o *mobile* proporciona a delimitação de um microcosmo, no qual a arquitetura integra e completa o ambiente geográfico e cultural circundante, que estabelece a apreensão do objeto a partir da (re)descoberta *praticada* do espaço através do movimento e do olhar.



Figura 8. Vista geral da arquitetura móvel de barro. Fotografia:

### Produções artesanais hoje

A execução da arquitetura móvel proposta consubstanciou-se na combinação dialogante das dimensões “vernacular” - estabelecendo a conservação-exploração das técnicas tradicionais de produção de louça de barro, desenvolvidas pelos antigos oleiros de Paranhos e Carvalho - e “futurante”, na medida em que equacionou a criação de um objeto, conferindo-lhe escala e espacialidade, interligando-o à experimentação de um material aplicado à construção do espaço, cruzando campos disciplinares (Aalto, 1991, 102-103).

Simultaneamente, ensaiou um exercício de atividade partilhada, intuitiva e associativa, que consignou um espaço relevante de reflexão sobre o contexto crítico de recuperação das atividades artesanais e sobre o estímulo que este tipo de programas pode desempenhar na revitalização de vínculos das sociedades rurais com o território, concretamente com os espaços de produção olárica e com as estruturas urbanas de matriz rural.

Concretamente, a produção da arquitetura móvel envolveu um conjunto de pessoas interessadas na revitalização de uma prática social local, que acompanharam a execução da peça e a sua implantação e apresentação no local escolhido. Consideramos que a elaboração e a exposição do *mobile* cumpriram o seu desígnio, duplamente ligado à recuperação e à experimentação material do barro, aplicado numa conceção contemporânea, e ao reconhecimento da importância que, outrora, a atividade olárica constituiu para o desenvolvimento económico e urbano da vila de Paranhos da Beira e do lugar de Carvalho da Louça (produzindo efeitos na contemporaneidade). Neste âmbito, incentivaram-se perspectivas de continuidade da produção artesanal: a consolidação da artisticidade ligada à “louça” modelada pelo oleiro Hélder Amaro, cumprindo os propósitos técnicos e estéticos do projeto de arquitetura, e por um conjunto de aprendizes de oleiros, integrados no Centro Museológico de PB. Ao mesmo tempo, pensa-se, ainda, na possibilidade de itinerância da arquitetura móvel, acompanhada de registos fotográficos que contextualizam a sua espacialidade e implantação, expondo-a noutros espaços do concelho de Seia, onde a existência desta atividade é praticamente desconhecida.

## Agradecimentos

Os autores agradecem o estímulo, proporcionado pelo Centro Museológico de Paranhos da Beira, por representar um contexto plausível para a produção futura de peças artísticas que idealizem o barro como material preponderante. Por fim, exprimimos o nosso agradecimento ao Sr. Zé Diogo e esposa Urbana Neves, pela disponibilidade na partilha de saberes e vivências ligados à olaria.

## Referências

- Giedion, S. (1958). *Architecture, You, and Me*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Siza, A. (2009). *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70.
- Aalto, A. (1997). "The humanizing of architecture". En: Schildt, G. (eds.). *Alvar Aalto in His Own Words*. New York: Rizzoli, pp. 102-109.
- Alves Costa, A. (2013). "Lugares praticados versus lugares de memória". *Revista Património*, I, pp. 6-15.
- Correia, A (1975). "Cerâmicas Artesanais de Teivas e Carvalhal da Louça". *Revista Beira Alta*, XXXV, fasc. IV, 4.º trimestre, pp. 475-513.
- Lepierre, C. (1912[1899]). "Estudo químico e tecnológico sobre cerâmica portuguesa moderna". *Boletim do Trabalho Industrial*, 78, pp. 30-46.
- Garrido de Oliveira, C. (2019). "Casa, Dispor com: Elementos, Ofício(s), Memória". *Revista MA*, pp. 9-12.
- Temudo, A.F. (1905). "Estudo sobre o estado actual da Indústria cerâmica na 2.ª circunscção dos serviços técnicos da Indústria". *Boletim do Trabalho Industrial*, 67, pp. 2-168.



**UTM (X:570074 / Y:3874602), zone 53**

## **Bamboo forest**

### **Keywords**

Sound installation, Soundscape, Soundwalk, Interactive, Listening

### **Abstract**

UTM (X:570074 / Y:3874602), zone 53 is a sound installation that recreates a bamboo forest at those coordinates, in Kyoto. Recycled cardboard tubes simulate bamboo stems, giving back to nature what was hers. Some funnels-leaves demand the listening and when you approach an electronic device launches songs of birds. UTM X: 570074 / Y: 3874602), zone 53 shows us that the interaction of man with nature affects the response that nature gives to human beings. The void between the elements of this ephemeral architecture is filled with sound when the public

walks through the installation. The recreation of a place through a sound installation modifies the space in which the artistic work is installed. This installation encourages interaction with the nature installed inside the building, modifying the perception of the architectural space that is no longer just a place to pass through to become the place where the event occurs. In this way it helps to humanize the space.



# UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53

## Bosque de bambú

### Mayte Santamaría Saiz

Universidad de Salamanca

#### Palabras clave

Instalación sonora, Paisaje sonoro, Paseo sonoro, Interactivo, Escucha

#### Resumen

UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53 es una instalación sonora que recrea un bosque de bambú existente en dichas coordenadas, en Kyoto. Tubos de cartón reciclados simulan los tallos de bambú devolviendo a la naturaleza lo que fue suyo. Unos embudos-hojas reclaman la escucha y cuando te acercas un dispositivo electrónico lanza cantos de aves. UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53 nos demuestra que la interacción del hombre con la naturaleza repercute en la respuesta que ésta da al ser humano. El vacío existente entre los elementos

de esta arquitectura efímera se llena de sonido cuando el público recorre la instalación. La recreación de un lugar mediante una instalación sonora modifica el espacio en el que se instala la obra artística. Esta instalación incita a interactuar con la naturaleza instalada dentro del edificio, modificando la percepción del espacio arquitectónico que deja de ser un lugar de paso sin más para convertirse en el sitio donde el acontecimiento ocurre, ayudando a humanizar el espacio.



Figura 1. Instalación sonora: UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53. Fuente: Artista de la instalación (Mayte Santamaría).

## INSTALACIÓN SONORA UTM (X:570074 / Y:3874602), HUSO 53

### Funcionamiento de la pieza

Son varios árboles independientes entre sí (Fig. 1) y según te acercas a cada uno de ellos se dispara un sonido (Fig. 2) con un volumen proporcional a la distancia de proximidad, de tal manera que cuanto más cerca estás de cada árbol, más suena y si te alejas deja de sonar.

### Objetivos

- Concienciar de que lo natural y la tecnología pueden y deben convivir para conseguir una evolución sostenible.
- La interacción del espectador tiene como objetivo poder comprobar personalmente la respuesta que la naturaleza nos da a cada uno de nosotros ante nuestra acción y movimiento.
- El hecho de haber utilizado materiales reciclados en la construcción de esta instalación artística es también una invitación a reducir, reutilizar y reciclar (regla de las "3R") en cualquiera de nuestras actividades diarias.

### Planteamiento conceptual de esta instalación sonora

La instalación sonora "UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53" incita a interactuar con la naturaleza instalada dentro del edificio, modificando la percepción de ese espacio arquitectónico y colaborando a que el vestíbulo del museo no sea un lugar de paso sin más. De esta manera podremos estar en un espacio arquitectónico urbano y sentirnos en medio de la naturaleza a través del paisaje sonoro que escuchamos.

El concepto de *instalación*, según Concha Jerez, surge como "una expansión de la tridimensionalidad, con la diferencia respecto de la escultura de que los ejes respecto a los cuáles se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra" (Iges, 1999, p. 5).

En este sentido, en la instalación objeto de estudio debiéramos considerar al visitante junto con su movimiento y el sonido generado por éste, como materia.

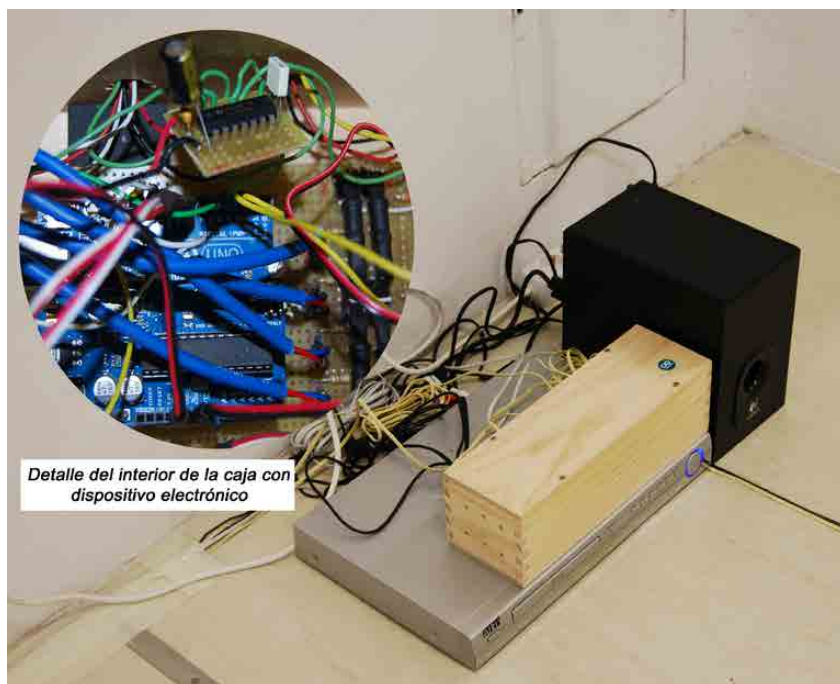


Figura 2. Altavoces, reproductor de audio, y caja con dispositivos electrónicos. Fuente: Artista de la instalación (Mayte Santamaría).

Al recorrer la instalación *UTM* (X:570074 / Y:3874602), *huso 53* e interactuar con los elementos que simbolizan el medio natural el visitante participa en el resultado sonoro de la instalación transformando el receptor del edificio en un canto de pájaros que habitan el bosque de bambú recreado.

Larrañaga considera que “la instalación confiere al espacio una dignidad especial, lo sitúa en el centro de la propuesta plástica..., pero a su vez inviste también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística” (Larrañaga, 2001, p. 32). En una instalación el público penetra en el espacio de la obra, actúa e interviene.

Pero la obra *UTM* (X:570074 / Y:3874602), *huso 53* no debe considerarse simplemente como un juego en el que recorrer e interactuar, sino que sería interesante que el paseante sea consciente no sólo de los sonidos que él genera al pasear sino también de los sonidos propios del lugar; gente entrando y hablando, pasos de otros visitantes, sonidos de megafonía o sonidos del exterior que llegan al abrir la puerta del edificio. Todo eso, junto al paisaje sonoro variable de la instalación influye en la percepción de ese espacio en ese momento; de tal forma que el espacio arquitectónico se percibirá de distintas maneras en función del aspecto no sólo visual sino también sonoro.

El término *instalación sonora*, fue creado a finales de los 60 por el artista Max Neuhaus (Fig. 3).

*A fin de describir sus obras, que no son eventos sino sonidos ininterrumpidos (duran meses incluso años) que él sitúa en lugares específicos. Él utiliza un contexto social y auditivo dado como fundamento donde establecer una percepción nueva del lugar gracias al sonido* (Iges, 2006, pp.7-11).

En los años 70 Murray Schafer realizó varias investigaciones sobre el medio ambiente sonoro. El conjunto de objetos sonoros grabados en un espacio y durante un tiempo constituyen un paisaje sonoro (*soundscape*). Schafer se planteó cuál era la relación entre el hombre y los sonidos de su entorno y qué sucede cuando esos sonidos cambian. Para él los estudios del paisaje sonoro se sitúan en las fronteras entre la ciencia, la sociedad y las artes.

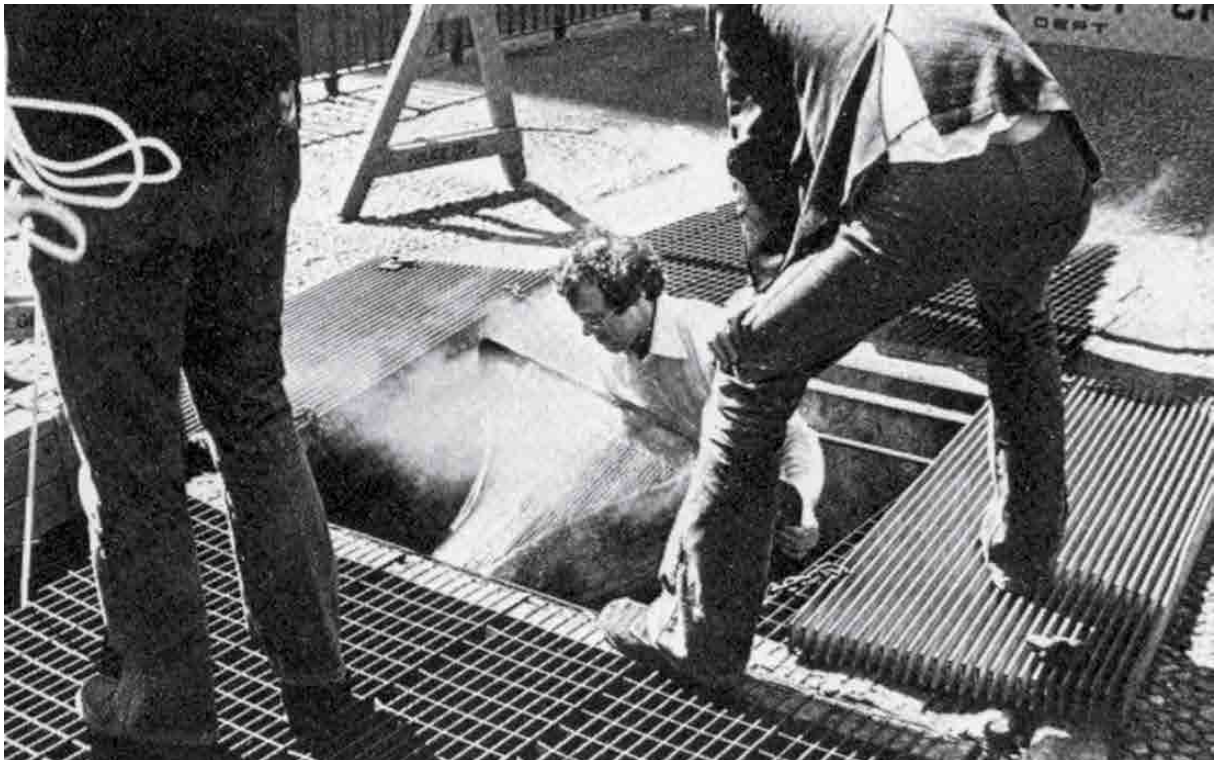


Figura 3. *Times Square* de Max Neuhaus, (1977). Fuente: M. Neuhaus.

### “Site” and “Nonsite”

Javier Maderuelo en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)* analiza los conceptos “site” y “nonsite” sobre los que el artista Robert Smithson trabajó.

*Robert Smithson a partir de la idea de sitio “site” tan próxima al pensamiento arquitectónico elaborará una dialéctica con su contrario, el no sitio “nonsite”. El site es el lugar concreto sobre el que Smithson se detiene para observar y trabajar, mientras que el nonsite es la obra expuesta en la galería que solía consistir en arcones con formas heredadas del minimalismo marcadamente geométricas. Robert Smithson consideró que si la escultura trataba del espacio, entonces también debería tratar de su opuesto, es decir del “no espacio”, tal como John Cage había hecho con el sonido y el silencio. Pero el “no espacio” de Smithson, como después sucedería con el concepto de “no lugar” en Marc Augé, está formado por todos aquellos lugares que se repiten de forma análoga por todas partes del mundo y que Smithson enumera como: galerías de arte, museos, autopistas, multicentros, gasolineras, restaurantes de comida rápida. Esto supone una crítica a la arquitectura despersonalizada (Maderuelo, 2008, p.255).*

Marc Augé empleó el término “no lugar” para designar esos lugares donde no hay identidad ni vínculos directos entre el que lo ocupa y el lugar mismo. El lugar es el sitio donde el acontecimiento ocurre marcando y afectando al ser humano. En este sentido la arquitectura debe humanizar el espacio.

Con la instalación *UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53*, un “no-lugar”, un “nonsite” puede convertirse en un lugar “site” donde podemos activar el sonido o desactivarlo decidiendo si queremos escuchar únicamente los sonidos propios del lugar o incorporar además un paisaje sonoro de uno o varios pájaros. Las variaciones sonoras de esta instalación son infinitas.

Si hacemos un análisis de la forma podemos decir, que esta instalación, tiene un carácter modular que insinúa una progresión de la obra hasta el infinito como hicieron los minimalistas. “El espacio es para la obra minimal principalmente el lugar en el que se produce el encuentro entre sujeto y objeto, y por tanto la experiencia de la obra” (Pérez Carreño, 2006, pp. 47-66).



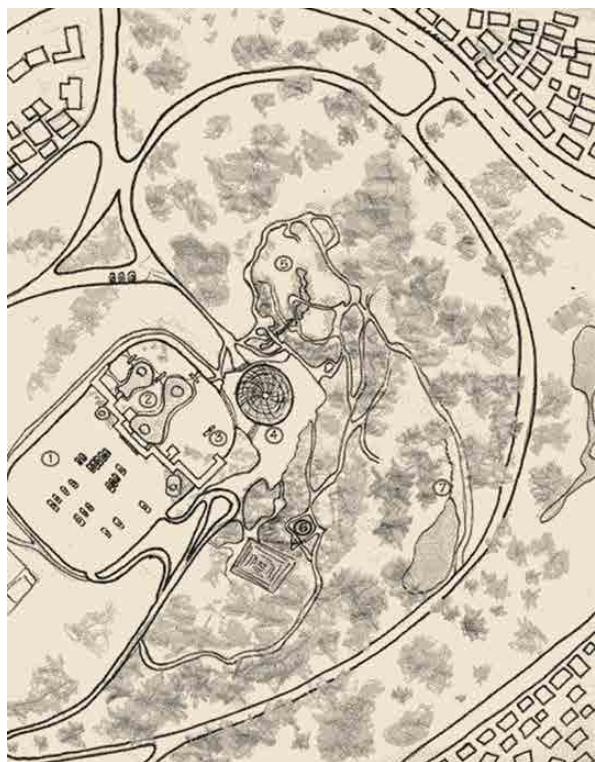


Figura 4. *Soundwalking* de Hildegard Westerkamp. Fuente: acousticmirror.tumblr

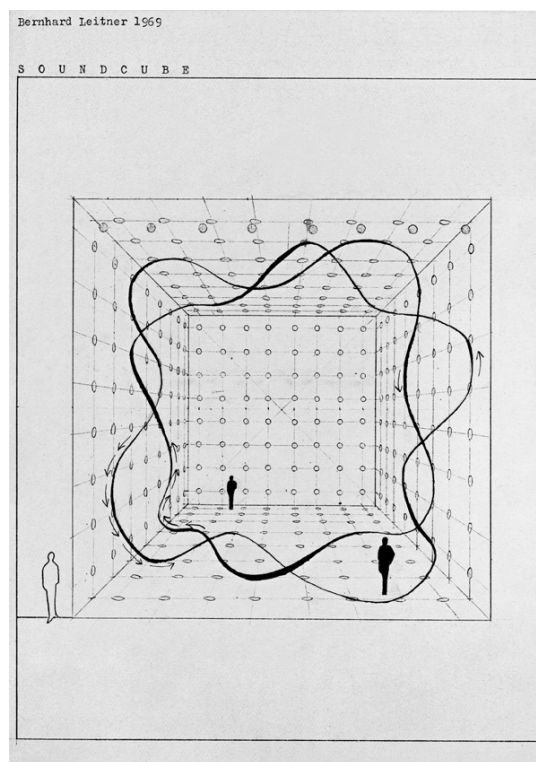


Figura 5. *Soundcube* de Bernard Leitner. (1969). Fuente: B. Leitner.

### Soundwalk (Paseo sonoro)

El *land art* consigue unir espacio y tiempo. “Frente a los desmontes producidos por algunos artistas del *earthwork*, como Robert Smithson, otros artistas de la misma generación realizan actos menos agresivos como mirar, andar, cartografiar para hacer una valoración del territorio y del paisaje que empezó a entenderse como obra de arte” (Maderuelo, 2008, p. 273). Con esta idea, Richard Long plantea “mi arte es el propio acto de andar [...] mi arte se materializa andando” (Careri, 2009, p. 124).

Anteriormente, las artes estuvieron clasificadas en artes del tiempo y artes del espacio. Así, Lessing en 1766 explicó en *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía*, que la pintura, la escultura y la arquitectura eran obras espaciales y debían ser aprehendidas por la vista, mientras que la música y la poesía eran artes del tiempo y la forma de captarlas era mediante el oído. Con ello planteó una separación entre las artes visuales, cuya percepción es instantánea, y la aprehensión de las obras musicales o narrativas, que es secuencial.

Es un hecho que la figura del paseante se ha construido básicamente en términos visuales, representando una deambulación sorda, aunque la realidad sea que la percepción del espacio no solo depende de la vista, ya que el oído influye también considerablemente en ella. De ahí que no sean escasos los artistas y teóricos del arte que han trabajado relacionando espacio y sonido, y han roto las barreras entre artes del tiempo y artes del espacio de formas muy diversas.

Barry Truax, por ejemplo, en su trabajo *Acoustic communication*, analiza las conexiones existentes entre los comportamientos del sonido, del oyente y del ambiente como un sistema de relaciones y no como entidades aisladas.

En este sentido, la instalación *UTM (X:570074 / Y:3874602)*, huso 53 permite al oyente modificar el ambiente al relacionarse con el medio.

Murray Schafer, por su parte, plantea el paisaje sonoro del mundo como una inmensa composición musical que se despliega en torno a nosotros, que somos al mismo tiempo su audiencia, sus intérpretes y sus compositores. *Soundwalk* será la designación que refiera, genéricamente, a cualquier actividad que fusione el andar y la escucha. Schafer propone estos paseos sonoros, como procesos abiertos que permitan alcanzar cierto estado de conciencia auditiva. Precisamente con esta intención, Max Neuhaus en su obra de 1966 *Listen* pinta en las manos del público la palabra “*Listen*” para luego conducirles a una localización que los asistentes deben recorrer concentrándose en los acontecimientos acústicos (Xoan-Xil López, 2007).



También la artista Hildegard Westerkamp diseña en 1974 itinerarios sonoros adaptados a un espacio concreto y los organiza a modo de cartografías de la escucha, con lo que orienta a la audiencia a ampliar la percepción visual (Fig. 4).

Está claro que nuestra instalación no está formada solo por árboles, sino que debemos considerar la interacción del visitante y el sonido generado como materia que forma parte de la instalación.

Como apunta Javier Maderuelo en relación al “campo expandido de la escultura”:

*Si el vacío del espacio, el transcurso inexorable del tiempo y la inmaterialidad de la luz se han reivindicado como materiales escultóricos, a nadie le asombrará que se intente esculpir con el sonido. El compositor John Cage escribió, en 1985 un poema en homenaje a Marcel Duchamp que tituló *Sculpture Musical*. La música ha intentado también buscar su sentido en la espacialidad, trabajando con masas sonoras, objetos musicales (como Pierre Schaeffer denominó a los sonidos concretos) y en la construcción de paisajes sonoros, generando así un vocabulario y un campo topológico común a la escultura. Artistas como Bill Fontana o Bruce Nauman han logrado crear sonidos que ocupan el espacio como si fueran cuerpos* (Maderuelo, 2008, pp.89-106).

Javier Ariza, en su libro de 2008 *Las imágenes del sonido*, hace referencia a la teoría del artista sonoro y arquitecto Bernard Leitner en cuanto a las relaciones de la arquitectura con el espacio y el sonido. Para Leitner los espacios pueden ser descritos y comprendidos por los movimientos del sonido.

Bernhard Leitner define una parte central de su producción instalativa como “arquitectura sonora”. La incidencia de estos conceptos en su empleo del sonido organizado y espacializado se aprecia en su creación de espacio con ayuda de lo que él llama “travelling sound” (sonido viajero) (Fig. 5).

*Una línea es una infinita serie de puntos; una línea de sonido es producida cuando el sonido se mueve a lo largo de una serie de altavoces, de uno a otro, el espacio puede ser definido por líneas; las líneas de sonido también definen espacio: espacio a través de sonido en movimiento* (Leitner, 1999, p.38).

En el caso de la instalación *UTM (X:570074 / Y:3874602)*, huso 53 el sonido no se desplaza de unos altavoces a otros, sino que el visitante, al actuar como paseante, genera sonido con su movimiento.

## Conclusiones

La relación entre hombre y naturaleza es bidireccional. El tipo de interacción que mantenemos con el medio natural nos afecta de una forma más o menos directa. Si respetamos el medio ambiente, escuchando sus consejos, paseando entre el bosque sin alterar su hábitat y acariciando el vacío existente entre cada uno de sus elementos, recibiremos su aplauso en forma de canto de aves.

La instalación *UTM (X:570074 / Y:3874602)*, huso 53 está formada por los árboles que conforman el bosque y por nuestra interacción con ella y el sonido que generamos, creando de esta manera un paisaje sonoro que habita el espacio y lo convierte en un “site”.

## Referencias

- Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Barber, Ll.; Palacios, M. (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones y Publicaciones Autor.
- Iges, J.; Schraenen, G. (1999). *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada = Hotsaren espazioa, begiradaren denbora*. [Cat. Exposición, Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastián] Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Iges, J. (2006). "Dimensiones (visuales, aunque no sólo) de lo sonoro". *Dossier ArteContexto*, 11(3).
- Iges, J. (2017). *Conferencias sobre Arte Sonoro*. Árdora Ediciones. Colección 250 gramos.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Nerea.
- Maderuelo, J. (2006). *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*. Akal.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960- 1989)*. Akal.
- Sánchez-Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Alianza Forma.
- Schafer, M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio Ediciones.
- Truax, B. (1983). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Co.
- VV.AA. (1999). *Bernard Leitner. Sound: Space*. Ed. Cantz.
- VV.AA. (2016). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. [Libro+repr. MP3] [cat. exposición] Fundación Juan March.

# INFINITE VILLAGE

## Espacio y espacialidad como potencial creativo

### Palabras clave

Percepción, Improvisación, Potencial creativo, Arquitectura en movimiento, Plataforma, Intervención espacial, Escultura social, Creatividad compartida

### Resumen

El proyecto INFINITE VILLAGE investiga el espacio y la espacialidad en relación con el espacio humano y su impacto en nuestro comportamiento social y actividades comunitarias -el espacio/la espacialidad como un recipiente habitado por la reflexión y la acción-.

El proyecto se manifiesta en tres niveles: como intervención arquitectónica improvisada, como arquitectura en movimiento y como plataforma para el intercambio creativo.

El proyecto pretende explorar el espacio y la espacialidad como potencial creativo e instigar un diálogo visual, mental y físico sobre la percepción del espacio/espacialidad en general, su dimensión cognitiva y como material efímero utilizado en el proceso artístico.

INFINITE VILLAGE funciona como un diagrama. Un diagrama es una representación simplificada y estructurada de conceptos, ideas, construcciones, relaciones, posibilidades y los diversos aspectos de la actividad humana. Un diagrama permite describir fenómenos, resaltar correlaciones entre determinados factores o representar partes de un todo. Traza un recorrido dinámico, una evolución, las continuas variaciones de los mismos fenómenos y una multiplicidad de puntos de vista. INFINITE VILLAGE es una invitación a emprender un viaje, un viaje indeterminado. Lo que no está determinado no tiene límites, lo que no tiene límites puede transformarse en lo posible.

# INFINITE VILLAGE

## Space and spatiality as creative potential

**Cora von Zezschwitz;**

**Tilman**

**Infinite Village**

### **Keywords**

Perception, Improvisation, Creative potential, Architecture in motion, Platform, Spatial intervention, Social sculpture, Shared creativity

### **Abstract**

The continuous project INFINITE VILLAGE investigates space and spatiality in relation to human space and its impact on our social behavior and communal activities – space/spatiality as a vessel inhabited by reflection and action.

The project manifests itself in three tiers: as Improvised architectural intervention, as architecture in motion and as platform for creative exchange.

The project intends to explore space and spatiality as creative potential and to instigate a visual, mental and physical dialogue about perception of space/spatiality at large, its cognitive dimension and as ephemeral material used in the artistic process.

INFINITE VILLAGE operates like a diagram. A diagram is a simplified and structured representation of concepts, ideas, constructs, relations, possibilities and the various aspects of human activity. A diagram makes it possible to describe phenomena, to high-lite correlations between certain factors or to represent parts of a whole. It charts a dynamic journey, an evolution, the continued variations of the same phenomena and a multiplicity of points of view. INFINITE VILLAGE is an invitation to go on a journey, an undetermined journey. That which is not determined has no limits, that which has no limits can be transformed – into the possible.

## IMPROVISATION AND PERCEPTION OF SPACE

*...mobile architecture is, by definition, ephemeral; its disposition, volumes, forms and elements change according to changing contexts, architecture continuously getting adapted to user's need ...*

(Yona Friedman, 2013)<sup>1</sup>

In its appearance, as an architectural intervention, INFINITE VILLAGE takes into consideration the existing space and/or its location. The site-specific installation, vaguely recalling the idea of a village or taking in consideration certain architectural features embedded in a culture, is informed by subjective perception, intertwined with objective knowledge and its phenomenal experience, which holds significant influence over the working process or a general perception of space; the structures can be described as intuitive and improvised - bearing in mind its temporality. This improvised architecture, driven by creative interaction (the flow between necessity and abstracted form) as an architecture of addition and subtraction in relation to its entity – aims to activate our senses and abilities to experience, to socialize, to connect rather than to support the role of the mere spectator or consumer of creative ideas.

The structures want to engage the public in this process of examining space and/or spatiality as a carrier of human activity and perception in relation to a location or otherwise.

*...the perceiving mind is an incarnate mind...*

(Maurice Merleau-Ponty)<sup>2</sup>

## SPACE AND/OR SPATIALITY AS A CREATIVE MEDIUM

The term `space` is mostly referred to as `mathematical` space, rather than `experiential` space (O.F.Bollnow). Our perception is dominated by its appearance as a Euclidian structure. The imposed spaces shape our comprehension, set concrete or mental boundaries as well as mirrors our relationship to ourselves, the object/installation in place and our understanding of the world round us.

The artists and the spectator-author inhabit this `mathematical` space temporarily, work in it or experience it and perceive it as such in relation to a work of art or visualized intervention. `Experiential` space on the contrary is by nature unstructured and does transgress the physical limits set by the `mathematical` space. `Experiential` space however extends our comprehension in all directions, into infinity; infinity of thought, relations and possibilities.

*...but this experienced space is not, as should be explicitly stressed to avoid misunderstanding, anything psychological, anything merely experienced or pictured or even imagined: it is the actual concrete space in which our life takes place...*

(O.F.Bollnow)<sup>3</sup>

The architectural structures and units, which can be seen as a 'drawing in space', form a personal and emotional response towards the given space or location and question the frontiers of personal space and public realm. By way of creating paths, the amplification and convergence of this dichotomy becomes an embodied experience creating a wide spectrum of inter-relational thoughts and concepts.

The singular spatial intervention describes a spatial situation, an inquiry of given perimeters rather than manifesting itself as unitary volume; it presents a notion of spatiality rather than a defined object. Thoughtful use of recyclable or sustainable materials suggests the idea of an inhabitable space and social activity to underscore the extricable interdependence of work of art, architecture, perception per se and intimacy, openness, engagement, reflection and dialogue on the other hand.

In this elaboration space and/or spatiality are considered as a medium, an autonomous and ephemeral medium which holds a strong influence over our actions and behavior but gives also way for spiritual thought and the interconnectivity of issues shaping human life. Space and/or spatiality can be understood as an agent of change and can creatively shape a visual and mental dialogue about the state of human coexistence and actions.

1 Y.Friedman/M.Orazi: Yona Friedman: The Dilution of Architecture, Park Books, 2015 [ISBN 978-3-906027-68-5].

2 M.Merleau-Ponty: The Primacy of Perception: And other essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, Politics. Northwestern University Press Evanston, Ill., James Edie, p. 3 [ISBN 978-0-415834-33-9].

3 O.F.Bollnow, Human Space, Trans. Christine Shuttleworth, Hyphen Press London, 2011 [ISBN 978-0907259-35-0].



## PARTICIPATORY INSTALLATION/SOCIAL SCULPTURE

### Architecture in motion

Besides being presented as a singular architectural intervention, INFINITE VILLAGE can also reveal itself as a participative installation, performative installation or 'social sculpture'.

The term 'architecture in motion' refers to the act of building together, to demonstrate inclusion rather than exclusion. In this case the artists envision a profound collaboration with a likeminded and engaged public in which the given space will be continuously transformed by the creative communal act under the premises of the artists concept.

In form of a performative installation the architectural intervention will be facilitated by invited learning groups, participants of connective practices and other participants from related sectors of life. The goal is to activate a wide spectrum of participants and to aspire them to get involved and play an active role in the creative process, to engage the now 'spectator-author' into discourses about how to redefine concepts of shared space and our responsibilities towards creating a viable future as well as reconnecting to the world around us, in short to contribute to an act of creative transformation.

*...Our ability to bring about social change depends on the ability to visualize what is going on in our lives and in the world and to imagine alternatives. In this sense we are all artists, we shape images, we keep looking at our society anew and redesign it...*

(Shelley Sacks)<sup>4</sup>

INFINITE VILLAGE as an architectural intervention, inspires shared creativity and communal unity and togetherness; the mere act of constructing together creates a flexible and evolving 'open' platform for exchange and reflection, implementing experimentation and temporality, rather than a manifestation of stasis.

INFINITE VILLAGE aims to challenge our frames of perception and the rationale of what we know. It can be viewed as a point of departure to accentuate our emotions and desires for a more balanced togetherness.

*...Space is constantly being transformed to meet the needs or serve new uses. Like a Moebius strip paths are intertwined in endless motion. There... is no intention to rationalize space but of pondering space and its intelligent solutions, some simple, others sophisticated...*

(Lygia Pape, referring to her project: "Favela da mar or Miracle on stilts")<sup>5</sup>

*...True participation is open. We will never be able to know what we give to the spectator/author...*

(Lygia Clark, Letter to Hélio Oiticica, 1968)<sup>6</sup>

### Shared space and creativity

In this act of shared creativity and constructive action, space and/or spatiality and our perception of it, evolves into a motivating force encouraging the participants to visually express and transform their concerns and ideas as well as express their ambitions to actively be in the now, to gain awareness through spatial autonomy (human space) and physical interaction in the creative process.

Being embedded in a cacophony of shared knowledges, the actual architectural intervention will undergo a constant modification, alteration or adaption and will be facilitated with 'poor' or recycled materials at hand. As Claude Lévi Strauss contraposes the idea of the 'bricoleur' with that of the 'engineer'; the bricoleur who constructs according to his needs and on the contrary the 'engineer' who strives to design an optimal (profitable) situation guided by function and practicability.

*...He/she is adept at performing a large number of diverse tasks; but unlike the engineer, he or she does not subordinate each of the to the availability of raw materials and tools conceived and procured for the purpose of the project. His/her universe of instruments is closed and the rules of his/her game are always to make do with 'whatever is at hand', that is to say with a set of tools*

4 Hildegard Kurt, *Wachsen, ueber das Geistige in der Nachhaltigkeit*, Verlag Johannes M.Mayer, Stuttgart, 2010, Quote Shelley Sacks (2007), p. 26 [ISBN 978-3-86783-035-5].

5 I.Candela: Lygia Pape, *The Metropolitan Museum of Art* [ISBN 978-1-58839-616-7].

6 Lygia Clark (Letter to Hélio Oiticica, 1968) *With Your Eyes only – perceptive moments Investment in time*, CCNOA, Brussels; 2010 [ISBN 92-99006-9-7].

*and materials which is always infinite and is also heterogeneous because what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project, but is the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock or to maintain it with the remains of previous constructions or destructions...*

(Claude Levi-Strauss)<sup>7</sup>

The visual elaboration, accentuating the peripheral qualities of spatiality, reflects upon transparency, multi-layered context and the interdependency of connective practices. This inquiry into space serves as a mediator of shared consciousness, languages and possibilities.

This 'social sculpture', temporary yet undetermined by its nature, facilitates space and/or spatiality as a communicator, high-lights the relational connectivity of pressing subjects on multiple levels, offers inclusiveness rather than exclusiveness and put into question the boundaries of the inherent relations between.

The project promotes and instigates collaboration or participation and a communal activity, sharing the creative moment, the exploration of space and/or spatiality and space as medium to express thoughts and experiences through communal activity.

## **SPACE AS PLATFORM OF CREATIVE EXCHANGE**

### **Space as a container**

In this third elaboration of the concept, INFINITE VILLAGE is understood as a topos in which spaces are created within, the idea of the village as communal place prevalent. In this case the form of the intervention can be either constructed as an abstracted rendering of the characteristics of a village or as an assemblage of semi-functional architectural units. Both versions recall the idea of a 'container', a 'house' or maybe even a 'shelter', to bring one's mind back to a site of lived experience.

*...a house from which the human mind's emotion and concepts depart and understanding the content of human imagination, which in itself is a house...*

(Summary: Gaston Bachelard: Poetics of space)<sup>8</sup>

This 'container' holding a central platform or agora is meant to harbor a network of interdependent trajectories and actors of connective practices.

### **Interdisciplinary and participatory activity**

INFINITE VILLAGE, in its expanded format as an interdisciplinary and participatory platform will invite various artists and activists to participate in this presentation of vitally engaged and surpassing knowledges; to share these considerations and to communicate human activity that strives to re-structure and sustainably shape the society and environment we (will)-live in.

Through the presentation of contributions - conferences, artworks, screenings, project - presentations, performances - concerning our lives, the platform invites to discuss and aspire to create new values, new forms of thinking and new ways of being in this world. The created platform promoting interdisciplinary and participatory activity aims to set in motion new dynamics of dialogue – between the participants and a broader public – in a world of fixed opinion, attitudes and concepts as well as present reviewed strategies in times of change. The question remains...are we only spectators or can we become actors of change?

7 C.Levi-Strauss, Phenomenology of perception, Chicago Illinois University of Illinois Press [ISBN 0-216-47484-4].

8 Gaston Bachelard, Poetics of space, Boston, Beacon Press 1994, p. 4 [ISBN 978-0-8070-6473-3].



Figura 1. INFINITE VILLAGE, DAC, Dolceacqua Arte Contemporanea, Italy.

Figura 2. INFINITE VILLAGE, Lo cielo e blu e gli uccelli attraversano in volo 2018, Convento dei Gesuiti, Venice, Italy.

## CONCLUSION

INFINITE VILLAGE explores and interprets the subject of space and/or spatiality in its creative potential within the artistic process and general perception. Seen as an autonomous, but 'intangible' 'material', as an ideational medium of transitory qualities, space and/or spatiality transcends the boundaries of human space and activity. As such 'place', it defines the human ability, to be responsive, participate and reflect upon a broader realm.

Rather than being regarded as an object in a given space and in its relation to a spatiality, the site-specific installation aims to structure or re-structure existing space, to create transparent paths, to enhance peripheral vision and perception and last not least reveal the interdependency and correlations between subjects concerning our lives.

## IMAGES

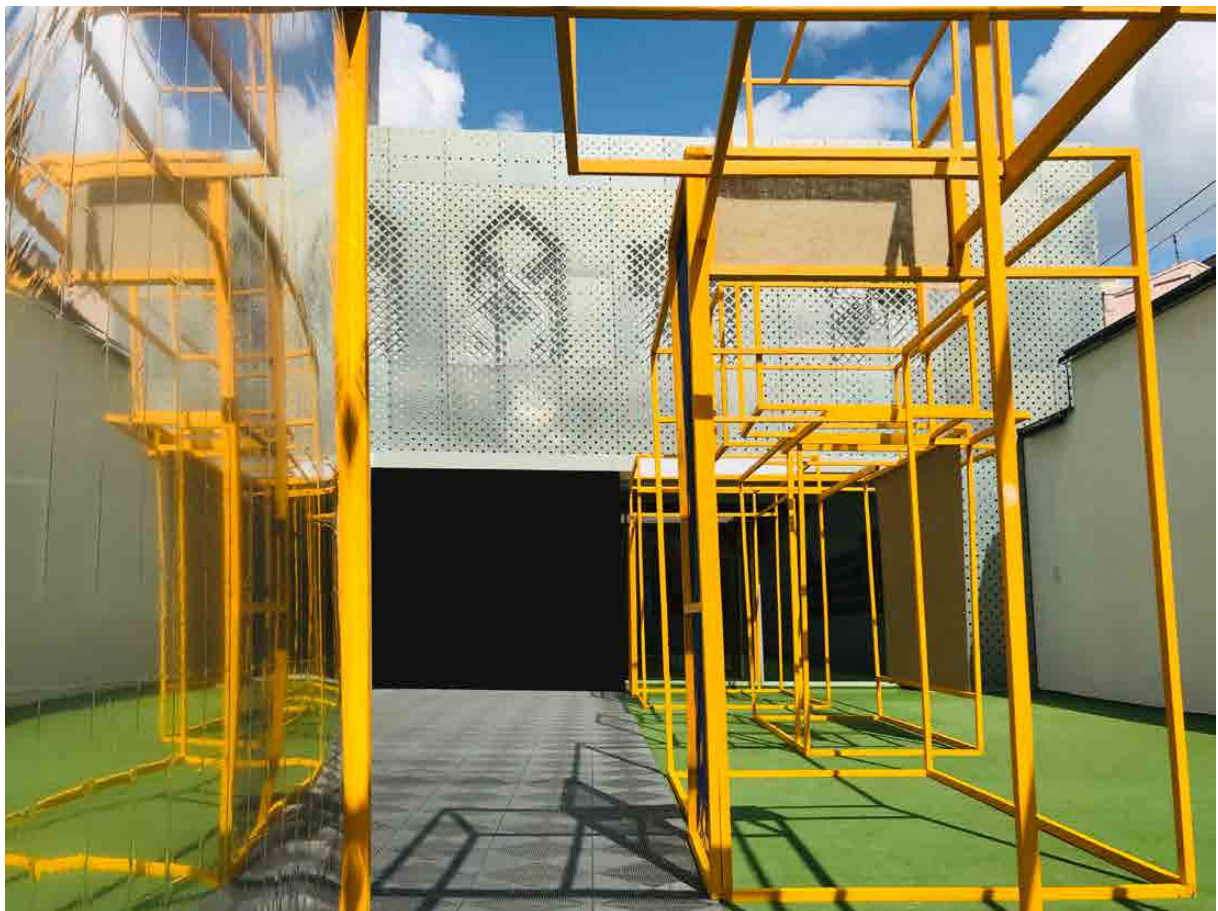
Once this is artistic project is site-specific there are no images related to proposed Installation. You find images of previous site-specific or performative installation in the agenda.



**ARCHITECTURAL INTERVENTION**



**Figura 3.** INFINITE VILLAGE, Inside/Outside 2019, A.Farm, Ho Chi Minh City, Vietnam.



**Figura 4.** INFINITE VILLAGE, Interspace 2019, M-17 Center for Contemporary Art, Kiev, Ukraine.



Figura 5. INFINITE VILLAGE, Constellation/Nomadic Architecture 2019, CAC / Residence Iffitry d'Essaouira, Maroc.



Figura 6. INFINITE VILLAGE, Spatial Drawing. 2021, Dolceacqua, Italy.



**PARTICIPATORY INSTALLATION/SOCIAL SCULPTURE**



**Figura 7.** INFINITE VILLAGE, Re-Structuring. 2017 IUVA, Convento St.Teresa, Dorsoduro, Venice, Italy.



Figura 8. INFINITE VILLAGE, Re-Adapting. 2019, Parcours d'Art, Sillon, Drome, France.



Figura 9. INFINITE VILLAGE, Cabin in the sky / Vertical Village'. 2019, Parcours d'Art, 2glise des Célestines, Avignon, France.



PLATFORM OF CREATIVE EXCHANGE



Figura 10. INFINITE VILLAGE, when 'I' becomes 'Us'. 2020, Manifesta 13/Paralleles du Sud, Espace Jouenne, Marseille, France.



Figura 11. INFINITE VILLAGE, Get Involved. 2020, MANIFESTA 13/Paralleles du Sud, Le 109, Nice, France.

# Exercices de compréhension / action

## Keywords

Places, Dedications, Screenings, Exercises, Memories

## Abstract

A reflection on the infantile intimacy of Foucault's non-places, those places that become special to the point of canceling themselves out of not being classifiable because they are part of us, of an imperfect intimate human imaginary as a result of a mental construction of an affective association. *Exercices de compréhension / action* is a blend of photographic, graphic and tampering works. The protagonist, the space, his power, his mass, his emptiness, what happens inside and what has already happened and we just remember.

"Perhaps the point is this, a place must become an interior landscape so that the imagination begins to inhabit that place, to make it its own theater. (Italo Calvino, 1974).

Spatial readjustments and utopian proofs of spaces that never existed, visual readings that enter the soul of the space. A collection of exercises that leads artistic thought to take each time a path traced to be reinterpreted around the spatial concept of non-places, places not clearly habitable, existing or passing, but also personal places produced by memory, by movement in the fruition of a plane as from the light itself. A small journey into the visual power of the "other" space and its non-existent physical presence.



# Esercizi di comprensione / azione

## Francesca Martini

Università IUAV di Venezia

### Palabras clave

Luoghi, Dediche, Proiezione, Esercizi, Ricordi

### Resumen

Una riflessione sull'intimo infantile dei non luoghi di Foucault, luoghi che diventano speciali fino ad annullarsi da non essere classificabili perché sono parte di noi, di un immaginario imperfetto intimo umano effetto di una costruzione mentale di un'associazione affettiva. Exercices de compréhension / action è una "composta" di opere fotografiche, grafiche e di manomissione. Il protagonista, lo spazio, la sua potenza, la sua massa, il suo vuoto, quello che succede dentro e quello che è già successo e ci limitiamo a ricordare.

"Forse il punto è questo, bisogna che un luogo diventi un paesaggio interiore di modo che l'immaginazione prenda ad abitare quel luogo, a farne il proprio teatro. (Italo Calvino, 1974).

Riadattamenti spaziali e prove utopiche di spazi mai esistiti, letture visuali che entrano nell'anima dello spazio. Una raccolta di esercitazioni che conducono il pensiero artistico a prendere ogni volta una strada tracciata per essere reinterpretata attorno al concetto spaziale dei non luoghi, luoghi non palesemente abitabili, esistenti o di passaggio, ma anche luoghi personali prodotti dal ricordo, dal movimento nella fruizione di un piano come dalla luce stessa. Un piccolo viaggio nella potenza visiva dello spazio "altro" e nella sua inesistente presenza fisica.

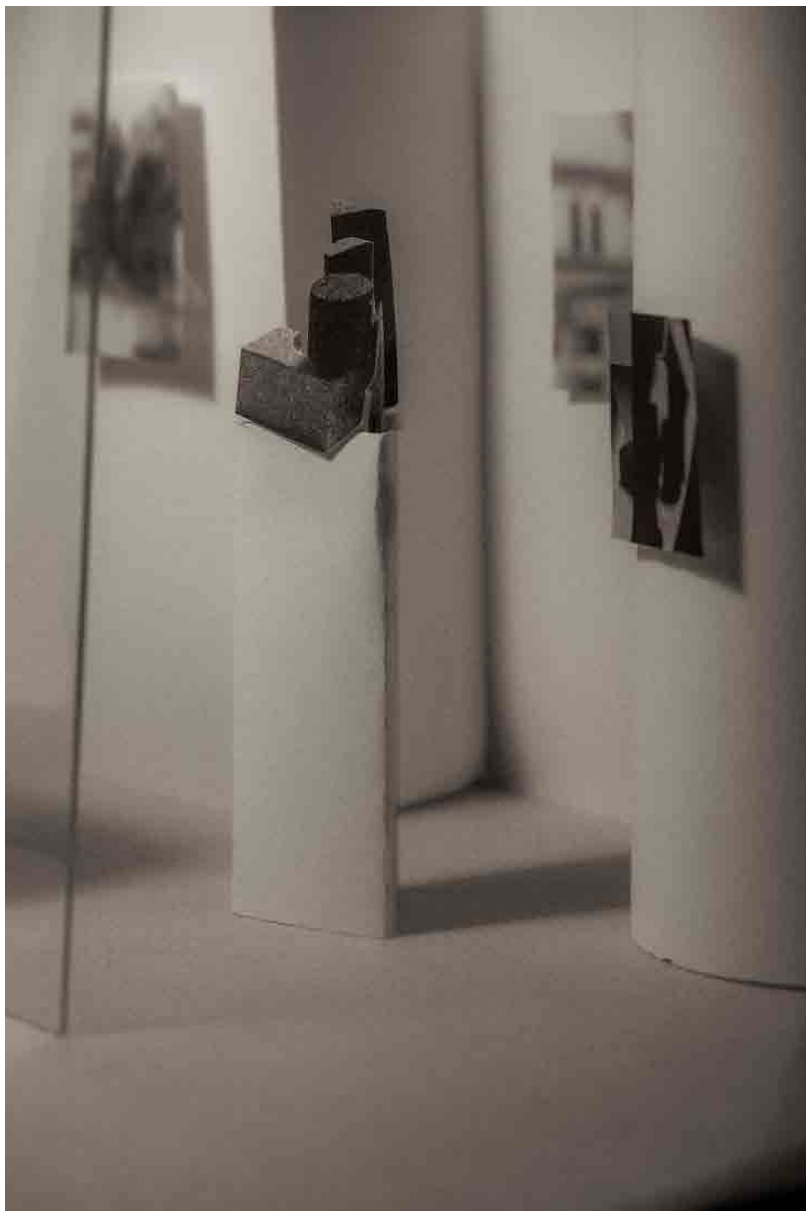


Figura 1. Plastico di allestimento della mostra *Exercices de compréhension / action*.

## La mostra

L'attenzione è sulla spazialità, il focus iniziale per cui vengono narrate le parole di Foucault. Nel tentativo di ripercorrere con il mezzo grafico e fotografico delle personificazioni spaziali. La raccolta presenta una piccola mostra, utopicamente accaduta in una confusa non dichiarata data del passato nella città di Parigi "padiglione exercices de comprehension action". La scelta della disposizione delle opere lavora per contrapposizione e per layers, inizia dalla fine e termina con l'inizio, l'opera che appunto apre il tema attraverso la scelta dell'esplorazione dell'universo più intimo. L'Exposition è stata realizzata attraverso la modellazione di uno spazio tridimensionale in carta, plexiglass e lana cotta al fine di essere un set per la riproduzione fotografica e un mezzo per lo studio e la disposizione della collezione (Fig. 1). Ma anche un ennesimo tentativo di studiare lo spazio in forma pratica immaginando uno spazio senza limiti ma studiato appositamente "come una fetta di paradiso" ad hoc per la raccolta fotografica, disposta seguendo il tema della sovrapposizione e del continuo confronto. Lo sguardo è in continua penetrazione spaziale con ciò che è davanti e con ciò che segue, obbligando l'occhio ad una continua comparazione.

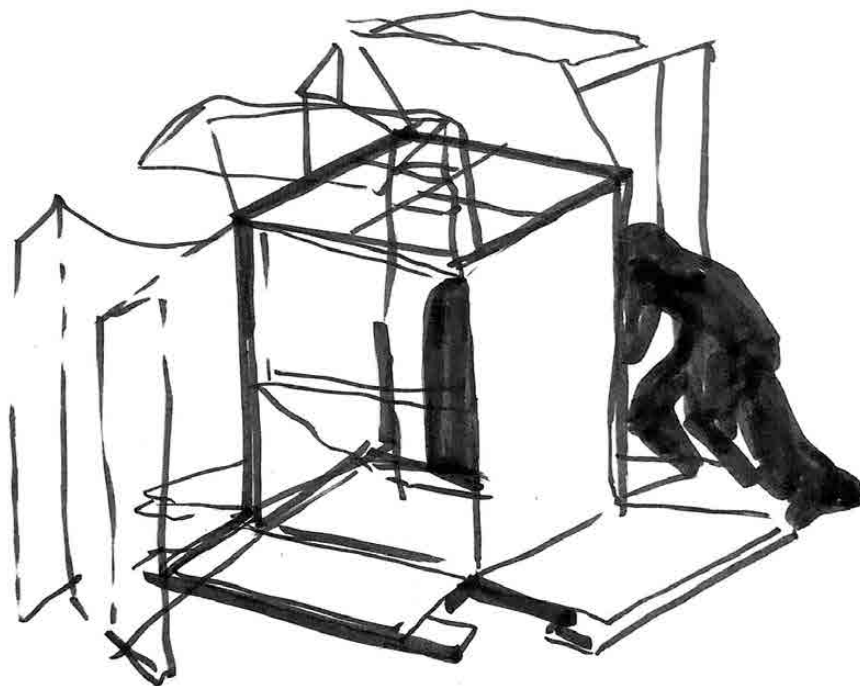


Figura 2. Visioni dinamiche infantili, penna su carta, dedica al progetto *Casa para Juan Navarro Baldewg*, 2014.

## Le opere

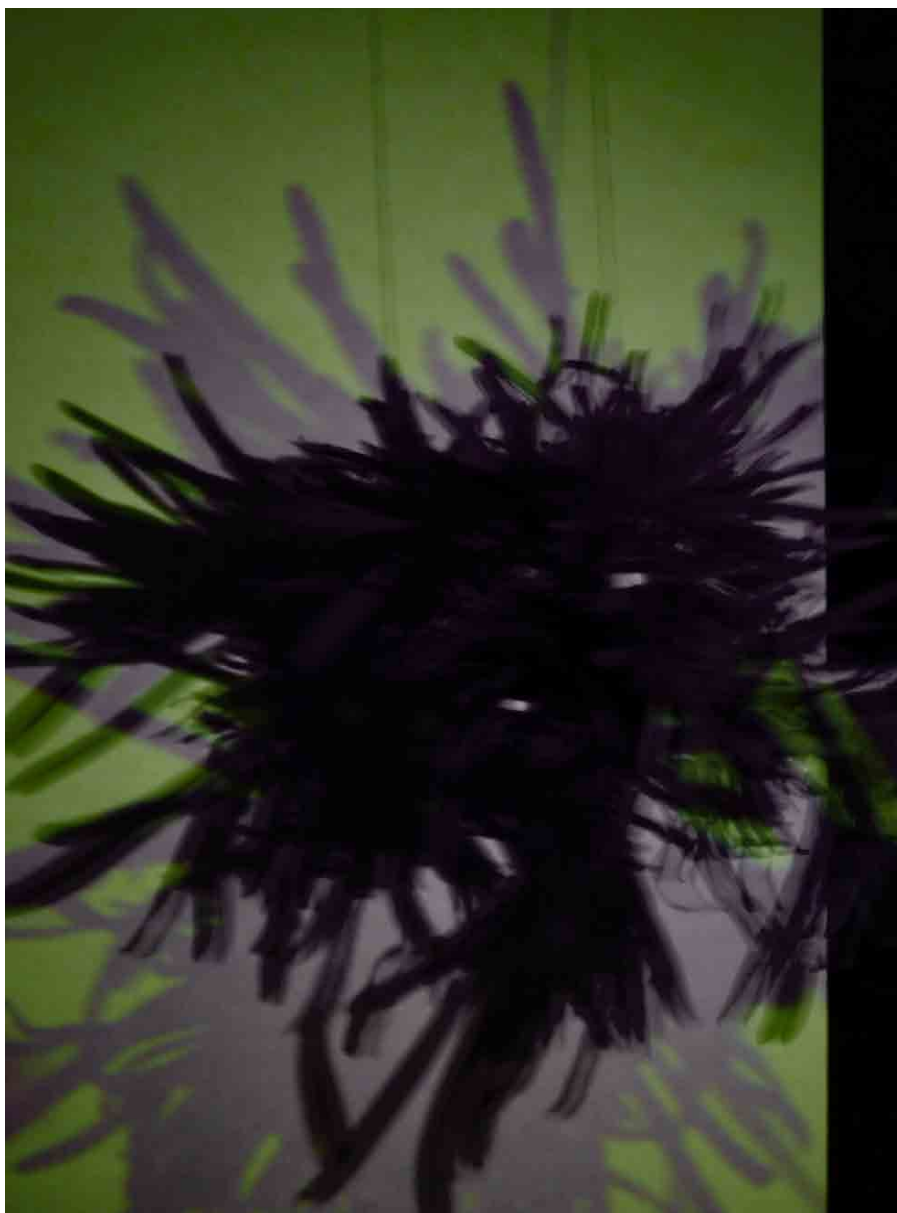
Le opere in mostra sono analogie con i grandi maestri dell'architettura e dell'arte, esercizi di comprensione e risposta personali, riadattamenti spaziali e prove utopiche di spazi mai esistiti.

Dedica al progetto *Casa para Juan Navarro Baldewg 2014*. "Toda mi obra es un umbral que da paso a esa habitación imaginaria." Una riflessione sull'intimo infantile dei non luoghi di Foucault, "quali luoghi diventano speciali fino ad annullarsi da non essere classificabili perchè sono parte di noi, di un immaginario imperfetto intimo umano. Effetto di una costruzione mentale di un'associazione affettiva (Foucault M. 1966).

Scavando nei ricordi da bambina la percentuale di tempo passato dentro ad uno scatolone è davvero un dato consistente. Questo cambiava spesso funzione per mia decisione, inoltre diventava teatro delle mie volontà prendeva la forma che gli davo, cambiava con me e non mi tradiva mai. Forse il punto è questo, bisogna che un luogo diventi un paesaggio interiore di modo che l'immaginazione prenda ad abitare quel luogo, a farne il proprio teatro.

*Certo che Parigi è stato il paesaggio interiore di tanta parte della letteratura mondiale. È la città di Boudelaire, della grande poesia moderna, la città della narrativa, di Balzac; e quando uno viene a Parigi verifica questa immagine. Quando uno invece vive a Parigi come me che ho tutti i problemi quotidiani di una famiglia, vive un'altra immagine della città, e appunto, forse trasformandola in una città anonima e identificandola con la vita quotidiana, può interiorizzarsi e diventare uno scenario interiore (Calvino, 1974).*

*Ante una ventana, vista desde el interior de una habitación, coloqué un cuadro que representaba exactamente el fragmento de paisaje ocultado por el lienzo, así, el árbol representado en el cuadro escondía el árbol que se hallaba detrás de él, fuera del cuarto. Éste se encontraba simultaneamente, para el espectador, en el interior del cuarto, en el cuadro, y, por el pensamiento, fuera de él, en el paisaje real. De este modo, esta existencia a la vez de dos espacios diferentes era parecida a la existencia, a la vez en el pasado y en el presente, de un momento idéntico «habitación imaginaria» como el mismo define, como lugar invisible donde las variables se hacen experiencia vivida, contenedoras de su vasta creación (Martínez-Díaz; Hidalgo, 2016).*



**Figura 3.** Contrasto d'ombra "nervoso" - foto digitale, dedica a C. Parmiggiani, Scultura d'ombra, Montpellier, 2002.

Dedica a C. Parmiggiani, Scultura d'ombra, Montpellier, 2002.

Normalmente fotografare un'ombra nella sua forte opacità e nella sua definita componente eidetica, non trasmette movimento. Attraverso l'uso di luci antagoniste e diverse tra loro, un ballo nervoso di un cumulo di fiori secchi legati da uno spago e piccati ad un'asta per poi farli ripetutamente ondeggiare, in un movimento ripetitivo, scoordinato e triste. La foto non ne palesa il corpo ma ne riproduce uno scarto di quella sensazione di movimento, la sua proiezione ma non la sua originaria forma. "Delocazione – spiega Didi-Huberman – non vuol dire assenza di luogo ma spostamento di esso, ...delocazione.." ...La sparizione, dunque, è in realtà soltanto una "deloca-zione": in ciò si realizza di fatto una sopravvivenza; la materia fisica si trasfigura in materia immateriale, esattamente come nella combustione il corpo si fa cenere, polvere. Ed è questa polvere che disegna lo scorrere del tempo.

*Le mie sculture di cenere – spiega Parmiggiani – hanno origine dal silenzio, dall'ombra, dai falò dell'estate, dai vapori mattutini, dalle nuvolette di vaniglia soffiata in aria, dall'impronta del sole impressa nella retina, [...] dai mulinelli di polvere, [...] dal vento, dal tuono, [...] dal fumo dei camini, dal fumo dei ceri nelle chiese».*<sup>21</sup> Sono dunque vere e pure. "atmosfera" (Bocchi, 2018).

In 1920, Lissitzky announced a new type of artwork that he called a "Proun"—an acronym of the Russian phrase meaning "project for the affirmation of the new." Lissitzky's term "project" came from the language not of fine art but of architecture, and betrays his training in that profession in Germany

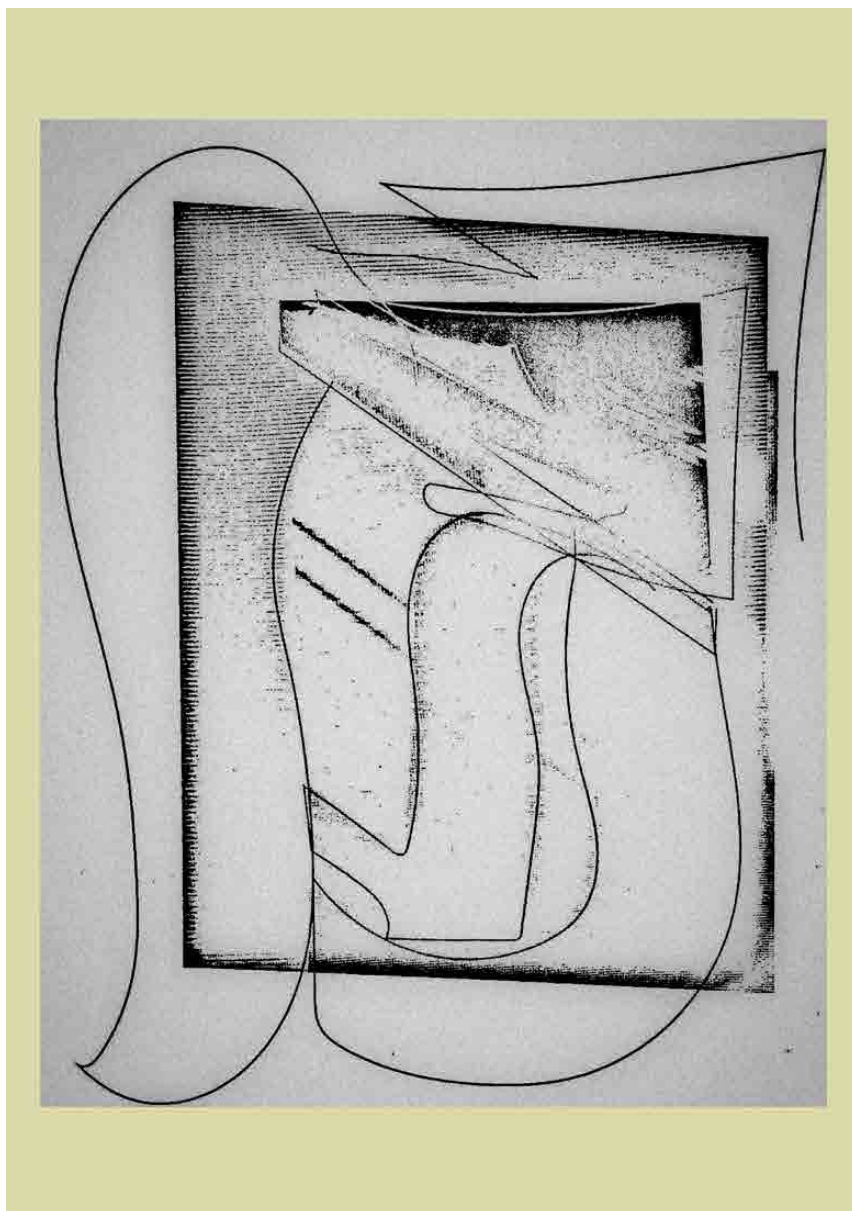
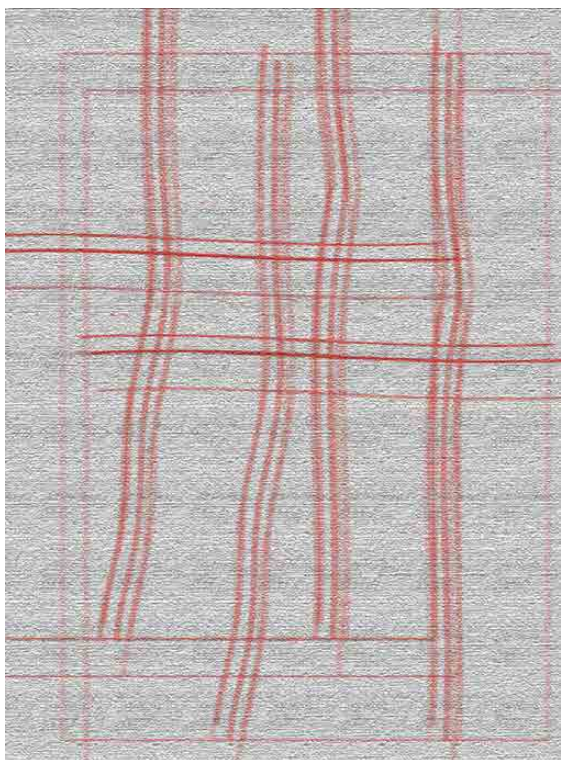


Figura 4. Jot - disegno digitale su scanner, dedica a Lissitzky.

in the years before the revolution (El Lissitzky Proun, 1920). E' nel proun che la superficie cessa di essere un dipinto diventando costruzione, punto fondamentale è quindi l'osservazione che ci costringe a guardare da tutti i lati, sopra, sotto, attorno. Il piano opaco bidimensionale della pittura finisce e inizia un'intenzione costruttivista che si manifesta in piani e nuovi scorci. L'opera iniziale è uno scatto fotografico, dove si distinguono le righe di una proiezione luminosa attraverso la texture di un oggetto fisico durante le ore pomeridiane. Da questa immagine è stato eseguita una scansione bianco nero e sopra è stata tracciata una pianta (Fig. 4), definendo un nuovo spazio che sogna un estrusione in altezza. Nella terza opera, attraverso l'utilizzo di solidi elementari in legno, è stata composta un ipotetica manifestazione tridimensionale, "un quartiere generale", uno spazio amministrativo, di lavoro che può contenere un gran numero di persone impegnate che entrano al mattino ed escono la sera, Gli edifici si guardano, la luce penetra raggiunta dall'altezza delle torri, raccolte formano quasi una corte, che collega i solidi dell'edificio. Le forme stesse dell'edificio sembrano una comunità che volge la testa al centro e porge le spalle al fuori, come in una missione di cooperazione.

*Luce materia dell'architettura: ...gli edifici di Ando possono essere vissuti e sperimentati, piuttosto che il modo in cui appaiono all'occhio dell'osservatore; un certo spazio architettonico può creare differenti pattern di ombre. Una chiara concezione che possa condurre la geometria, la struttura e il materiale dà forma agli spazi di luce. Rifrazione, riflessione, trasparenza. Il gioco visuale della luce rifratta e riflessa può sviluppare un cambiamento quotidiano e stagionale (Bocchi, 2018).*





**Figura 5.** Cammino in casa Kidosaki - disegno digitale.

**Figura 6.** Cammino in casa Kidosaki, disegno digitale, Dedica a J. Oteiza, Modelli in vetro per lo studio della pared-luz, 1956-1958.

Immaginando una fruizione attiva lenta e dinamica verso la parete in cemento rasato di casa Kidosaki, dove protagonista è la vista, che cambia la sua fruizione con lo spostamento del corpo, lontano, vicino, e ancora vicino, molto vicino e poi lontano. Cosa vedrebbero gli occhi se mi avvicinassi sempre di più ad una parete di cemento che normalmente si intenderebbe vuota e non adornata? Il potere della luce, la texture del materiale e la presenza di piccoli fori, tutti loro si fondono in una granulosa immagine che ricalca una griglia con un secondo layer, un fondo granulato grigio e impastato. L'unione di quei punti immaginando un piano parallelo di fronte a quel muro fa subito pensare ad un paesaggio prospettico. Prospettico? Dove posso coglierne la fine, l'orizzonte, ma posso anche immaginare di vedere cos'è più vicino e cosa si presenta a metà. Un'analisi elementare di quella che è la nostra base conoscitiva di un "paesaggio" così come viene disegnato da un bambino. Un tentativo di estrusione di una griglia verso l'esterno nell'immaginare un paesaggio, una sorta di spazio non paesato, ma immaginario e dato da uno "scherzo della vista" ma anche dal fantasticare. "Ibiden", Francesco Lo Savio, piani in sovrapposizione creati attraverso veline. Il fuoriuscire dell'opera verso l'esterno, una tridimensionalità che l'artista ha sempre esplorato, come il concavo e il convesso. Esiste una spazialità molto più complessa, quasi virtuale. La capacità di immaginare effetti spaziali, atmosfere personali all'interno di uno spazio chiuso che possiede già il suo effetto, con il potere della luce della vista e della fantasia noto già nel 1784 quando Étienne-Louis Boullée progettò il Cenotafio di Newton, un'opera mai realizzata simbolo dell'illuminismo ma anche di una libertà immaginifica protetta da una bolla di cemento, quasi monumentale. Che valore ha lo spazio, il nostro personale, spazio immaginato?

«Riassume un iperspazio composto, limitato da una parete ideale anteriore e un'altra posteriore e più prossima al muro», [in cui] le forme elementari e sole vivono dentro il vuoto [...], come uno spazio congelato, ove queste forme nascono come matrici di un medium spaziale nuovo» (Bocchi, 2018). Questo collage digitale (Fig.5) raffigurante sovrapposizioni di foto digitali mira a reinterpretare l'esperienza dei vetri di Oteiza nella sua spazialità e divisione tra layers. I ritagli scelti sono stati salvati nuovamente in singole unità per poi essere ricongiunte come "in una scatola" ordinate ma senza un vero senso compositivo, complete nella loro singolarità. L'aria che compone i vuoti è lo spazio fondamentale che regala senso alla composizione architettonica di una composizione stilistica. Le foto sono state scattate e poi tagliate e ricomposte nel ricreare uno scenario.



Figura 7. 1. dalla finestra - foto digitale - engawa47.

Pensiero personale: “scatti intimi di una delle giornate più nebbiose del 2021, scorgendo i fumi dei camini dei tetti che ogni mattina colgo dalla finestra del quinto piano. Le nebbia impasta le architetture dei pilastri che solitamente sono leggibili e brutali” (Fig. 7).

## Ringraziamenti

Ringrazio Lucia Fabbro, per essere una collega e una guida, Mattia Balsamini per avermi spinto a riscoprire la mia fotografia e Renato Bocchi per le lezioni di architettura e le sue provocazioni che hanno fatto nascere questo progetto.

## Riferimenti

Bocchi, R. (2018). *La materia del vuoto*.

Foucault, M. (2006). *Utopie eterotopie -“I non luoghi”*.

El Lissitzky (1920). *Proun*. Moma.org.

Calvino, I. (1974). *Un uomo invisibile*. Documentario 28 minuti, regia di Nereo Rapetti, Parigi febbraio.

Martínez-Díaz, E.; Hidalgo Delgado, F; Colaboradores (2016). *Casa para Juan Navarro Baldewg*. Montaje y tratamiento de imágenes: Jorge F. Martínez Piqueras, Serena Motta, 2016.

Balsamini, M. (2021). *In Search of Appropriate Images*. Skinnerbox.

# Mangrove of color

## Keywords

Expanded painting, Installation, Projection, Ephemeral drawing

## Abstract

The project presented is based on the exploration of the creative and expressive possibilities of a given module. The chosen pattern is a square of 40 x 40 cm. with a scheme of parallel lines similar to a bar code. The module is repeated several times, combining colored lines of different widths with intermediate black or white bands of 1 cm. thick. In order to expand the set of possibilities, 90° angles are made with the same linear scheme and the same format of 40 x 40 cm. The width of the colored lines is always the same (regardless of whether the line is straight or forms an angle) so that the drawing is never cut. In this way, straight lines and angles can be combined to form almost infinite combinations. Similarly, the modules can be placed on the wall, on the floor or on both. The number of pieces to be used in each composition is variable. The composition is determined by

the physical form of the space that houses it. The work consists of three distinct parts; one: a variable number of modules of 40 x 40 cm. (acrylic on DM wood), two: non-static projection of virtual modules of the same format that are combined with the physical modules, three: ephemeral drawing made with adhesive vinyl or acrylic paint that continues some of the lines of the pattern of the modules. The ephemeral drawing is made directly on the floor and walls of the exhibition space. The final appearance of the installation is documented by means of photographs and videos since it is a unique work. The ephemeral drawing is destroyed once the exhibition is over.

# Manglar de color

## JGS y CIA © (Juan Gil Segovia y Clara Isabel Arribas Cerezo)

Grupo de Investigación: Eco. De la naturaleza de la pintura de paisaje al arte del pensamiento paisajero (Universidad Complutense de Madrid)

### Palabras clave

Pintura expandida, Instalación, Proyección, Dibujo efímero

### Resumen

El proyecto presentado está basado en la exploración de las posibilidades creativas y expresivas de un módulo determinado. El patrón elegido es un cuadrado de 40 x 40 cm. con un esquema de líneas paralelas similar a un código de barras. El módulo se repite varias veces, combinando líneas de color de distinta anchura con bandas negras o blancas intermedias de 1 cm. de grosor. Con el fin de ampliar el juego de posibilidades se realizan ángulos de 90º con el mismo esquema lineal y el mismo formato de 40 x 40 cm. El ancho de las líneas de color siempre es el mismo (independientemente de si la línea es recta o forma un ángulo) para que el dibujo nunca se corte. De esta forma se pueden combinar rectas y ángulos formando combinaciones casi infinitas. Del mismo modo, los módulos se pueden colocar en la pared, en el

suelo o en ambos. El número de piezas a utilizar en cada composición es variable. La composición queda determinada por la forma física del espacio que la alberga. La obra consta de tres partes diferenciadas; uno: un número variable de módulos de 40 x 40 cm. (acrílico sobre madera DM), dos: proyección no estática de módulos virtuales del mismo formato que se combinan con los módulos físicos, tres: dibujo efímero realizado con vinilo adhesivo o pintura acrílica que continúa algunas de las líneas del patrón de los módulos. El dibujo efímero se realiza directamente sobre el suelo y las paredes del espacio expositivo. La apariencia final de la instalación es documentada mediante fotografías y vídeos puesto que es una obra única. El dibujo efímero es destruido una vez terminada la exposición.

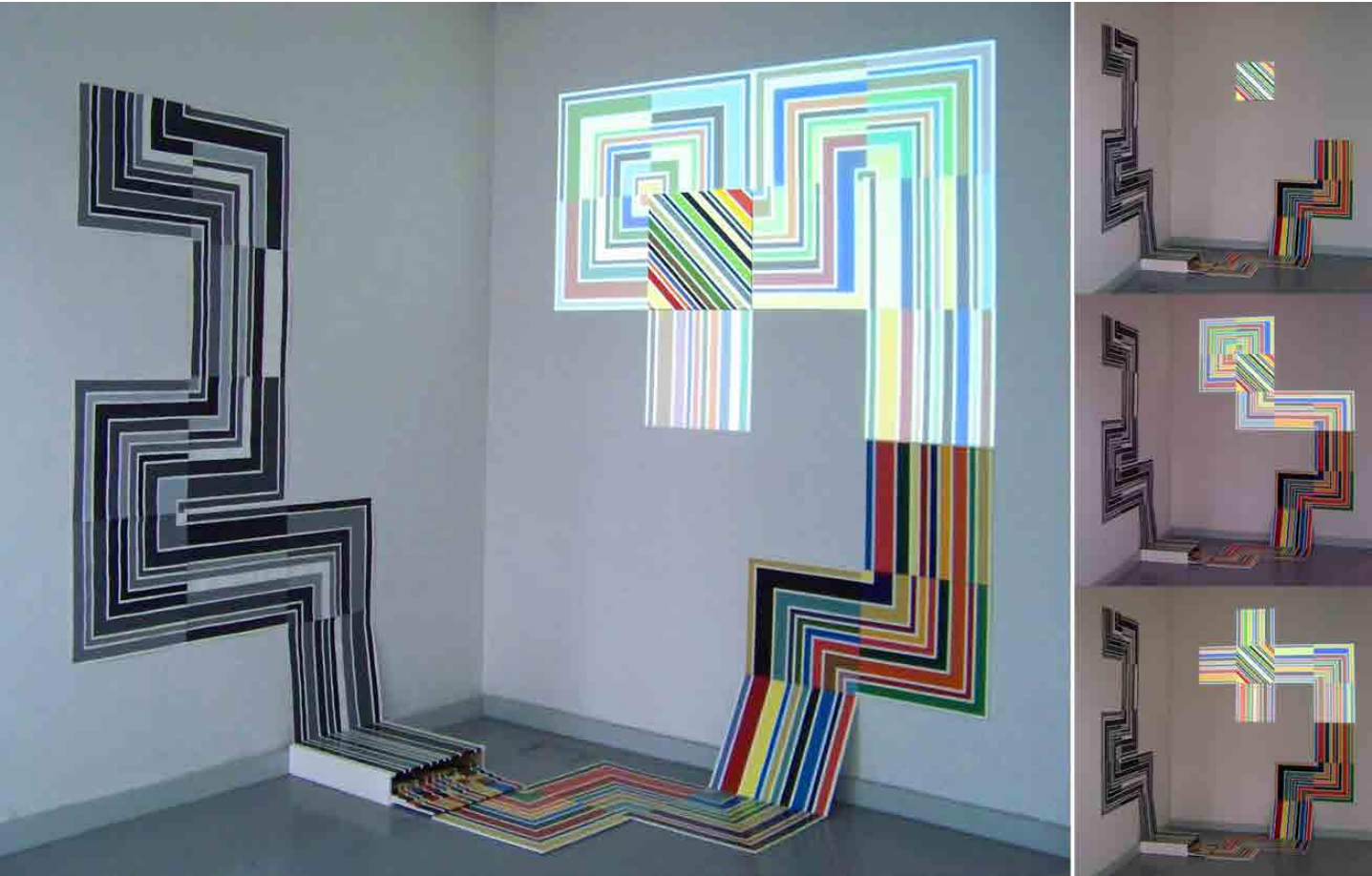


Figura 1. Sin título, acrílico sobre madera y proyección, medidas variables. Fuente: los artistas.

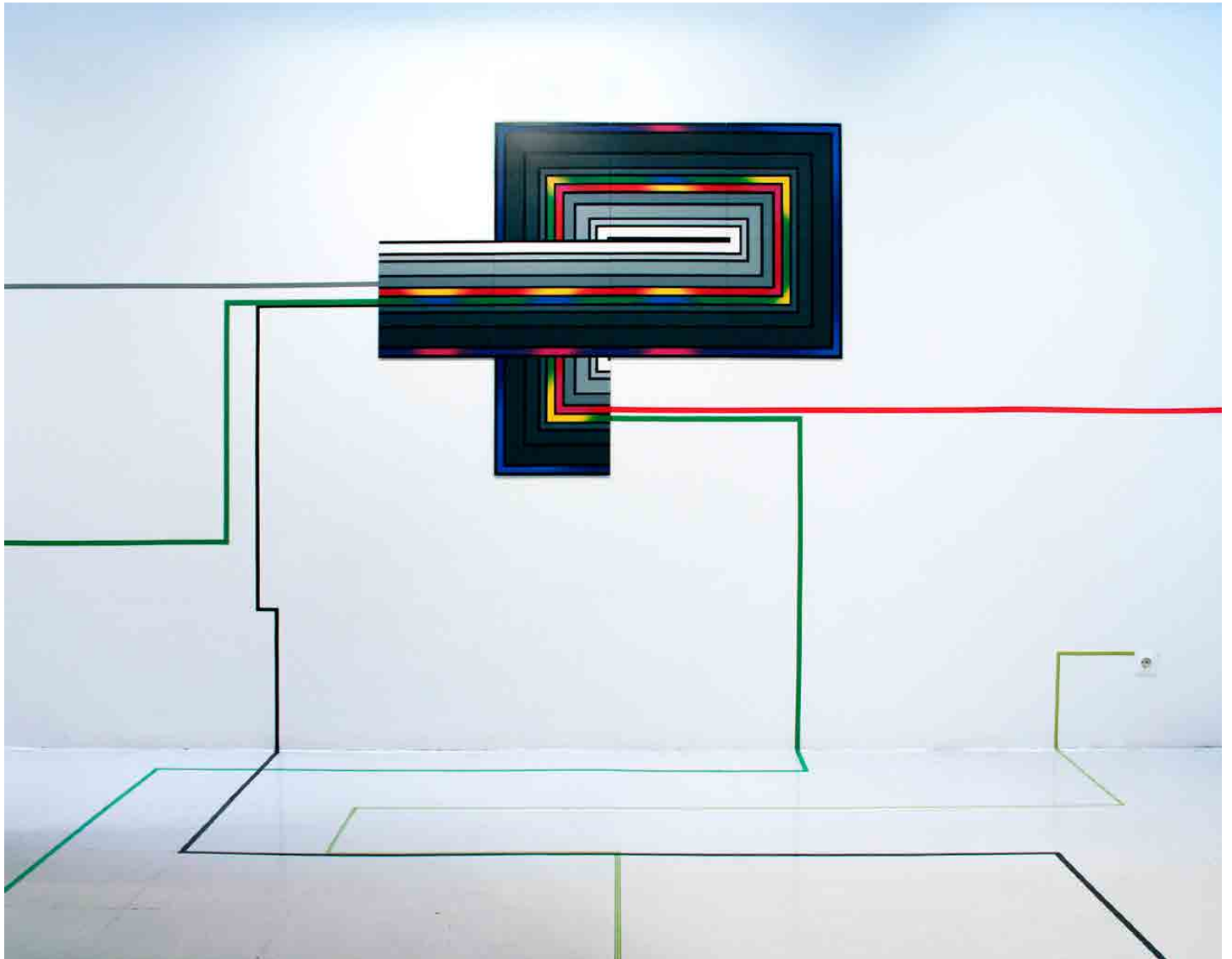


## **Manglar de color o la pintura como acontecimiento**

Los manglares son formaciones vegetales que crecen exclusivamente en zonas en las que hay combinaciones de agua dulce y salada, es decir, en las desembocaduras de los ríos. Estas plantas, características de climas tropicales, crecen en forma de un abigarrado entramado de ramas, siendo este su principal rasgo estético. Aunque no solo eso, ya que, en los lugares en los que existen manglares, estos son considerados como barreras naturales que protegen a las costas de la erosión producida por viento, oleaje y otros fenómenos.

La estructura de la planta y su carácter expansivo dan título a la propuesta que presentamos en este congreso, basada en la exploración de las posibilidades creativas y expresivas de un patrón determinado. Dicho patrón es un conjunto de líneas paralelas similar a un código de barras, un esquema que combina líneas, tanto de grises como de color, de distinta anchura con bandas negras o blancas intermedias de 1 cm. de grosor. El patrón se materializa en módulos de 40 x 40 cm., los cuales pueden combinarse entre sí para poder colonizar un espacio mayor, es decir, al repetirse el patrón, se pueden unir numerosos módulos, abarcando una superficie más grande. Con el fin de ampliar el juego de posibilidades desarrollamos dos variaciones consistentes en transformar el patrón de líneas paralelas en ángulos de 90° y en líneas diagonales con una inclinación de 45° respecto a los lados del soporte. Ambas variaciones están contenidas igualmente en módulos de 40 x 40 cm. La anchura de las líneas de color, al igual que la medida de las bandas negras o blancas intermedias, siempre es la misma, independientemente de si la línea es recta o forma un ángulo, exceptuando las diagonales que son más estrechas para que la unión de los bordes de las piezas sea correcta. De esta forma se pueden combinar rectas y ángulos sin que el dibujo se corte, pudiendo configurarse con ellas combinaciones casi infinitas. Del mismo modo, los módulos se pueden colocar tanto en la pared como en el suelo, o en ambas superficies al mismo tiempo (Fig. 1).

El número de piezas que se va a utilizar en cada composición es variable y no está cerrado de antemano, ya que el resultado final está determinado tanto por la forma física del espacio arquitectónico que alberga la obra como por la “acción” que supone el proceso de montaje de la misma. “Manglar de color” es un proyecto que nace en el ámbito de la pintura, pero que desborda esta disciplina, expandiéndose y desplegándose en el espacio tridimensional, adquiriendo las características de una instalación. De esta forma, la especificidad de cada montaje y las particularidades de cada composición generan un espacio propio de experiencia y de percepción.



**Figura 2.** Sin título, acrílico sobre madera y pintura mural, medidas variables. Fuente: los artistas.

Partiendo del patrón original de líneas paralelas, planteamos dos formas de ampliación de una instalación formada por un número indefinido de módulos de 40 x 40 cm. (pudiendo utilizarse una sola o ambas a la vez). En primer lugar, la inclusión de una proyección no estática de módulos virtuales, del mismo formato de los módulos físicos y que se combinen con estos (Fig. 1). La otra opción consiste en realizar un dibujo efímero con vinilo adhesivo y/o pintura que continúe, o bien algunas o bien todas, las líneas del patrón (Fig. 2). El dibujo efímero se realiza directamente sobre el suelo y las paredes del espacio expositivo y es destruido una vez terminada la exposición. El hecho de incluir una videoproyección, por su parte, es un acto que traza conexiones entre lo virtual y lo objetual, entre lo móvil y lo estático, que se unen a las dicotomías ya planteadas anteriormente, como bidimensionalidad-tridimensionalidad u horizontalidad-verticalidad. En ambos casos, tanto en el de la videoproyección como en el del dibujo efímero, al introducir la temporalidad y potenciar la transitoriedad del conjunto, se refuerza la idea de la obra de arte como acontecimiento, con todo lo que ello implica. Por ello, en cualquiera de los casos, el resultado final es documentado mediante fotografías y vídeos, ya que (al igual que ocurre con una performance) se trata de una obra única y perecedera.

La referencia a los manglares no es la única relación del proyecto con la naturaleza, puesto que hallamos una conexión entre el carácter expansivo de nuestro trabajo y el concepto de rizoma, un término de origen botánico que, en los años 70, reformularon los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari para intentar explicar los nuevos modos de circulación del conocimiento. El rizoma, en origen, es un brote que crece de forma indefinida sacando nuevas ramas a partir de sus nudos, de forma similar a "Manglar de color", puesto que en ambos casos su desarrollo, aunque en cierta medida predecible, siempre se formaliza de una manera libre y dentro de un relativo caos. Del mismo modo, la redefinición que hicieron Deleuze y Guattari del concepto de rizoma nos remite a una teoría del conocimiento que huye de cualquier sistematización jerárquica en favor de la expansión múltiple de las ideas, cargadas a su vez de conexiones y rupturas, de líneas de fuga y puntos de encuentro, de segmentos y trazos de continuidad indefinida.

## Referencias

Panera, F. J. (2016). "De rizomas y afectos. Aproximación al trabajo de Clara Isabel Arribas y Juan Gil Segovia". En Gil Segovia, J., y Arribas Cerezo, C.I. *JGS y CIA* ©. Fuenlabrada (Madrid): Centro de Arte Tomás y Valiente, pp. 5-12.

[http://alcaravanyasfalto.weebly.com/uploads/2/3/7/5/23750248/cat%C3%A1logo\\_jgsyciac.pdf](http://alcaravanyasfalto.weebly.com/uploads/2/3/7/5/23750248/cat%C3%A1logo_jgsyciac.pdf)

# AGUA & PLÁSTICOS EN EL MAR

## Two works on a reflection from calm and our relationship with the environment

### Keywords

Installation art, Environment, Sustainability, Commitment, Contemporary art

### Abstract

The following text presents two works of an installation made in 2020. On the one hand, AGUA, is an installation conceived as a call to non-productivity, to the concept of wasting time, to patience and to being at ease with oneself in solitude.

On the other hand, PLÁSTICOS EN EL MAR (plastic in the sea), is a piece formed by 7 superimposed paintings, which criticizes the problem of plastic in the seas, from the scenography and narrative of the work.

Both installations, besides having water as a nexus of union, have another added value of reflection, which is to question the veracity of the image, as well as to differentiate reality from illusion.

In the first installation, through sound, painting, its extension in a vinyl piece and the scenario created, the artist proposes to the viewer the illusion of being in a place that offers tranquility. While the second piece makes a record of a serious current problem such as plastic pollution in the seas that is having a real impact on the ecosystem.

# AGUA y PLÁSTICOS EN EL MAR

## Dos obras sobre una reflexión desde la calma y nuestra relación con el medioambiente

### Adriana Berges

Universidad Complutense de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

#### Palabras clave

Instalación, Medioambiente, Sostenibilidad, Compromiso, Arte contemporáneo

#### Resumen

A continuación, en el siguiente texto se presentan dos obras de carácter instalativo realizadas en 2020. Por un lado, AGUA, una instalación concebida como un llamamiento a la no productividad, al concepto de perder el tiempo, a la paciencia y al estar a gusto con uno mismo en soledad.

Por otro lado, PLÁSTICOS EN EL MAR, una pieza formada por 7 cuadros superpuestos, que critica la problemática del plástico en los mares, desde la escenografía y narrativa de la obra.

Ambas instalaciones, además de tener el agua como nexo de unión, tienen otro valor de reflexión añadido que es cuestionar la veracidad de la imagen, así como diferenciar la realidad de la ilusión.

En la primera instalación, a través del sonido, la pintura, su extensión en una pieza vinílica y el escenario creado, la artista propone al espectador la ilusión de estar en un sitio que ofrece tranquilidad. Mientras que la segunda pieza hace un registro de una problemática actual grave como es la contaminación del plástico en los mares que está teniendo un impacto real en el ecosistema.



## BACKSTAGE

*Extensión de terreno vista desde un lugar determinado y considerada como espectáculo.* Esta es la definición de “Paisaje” según “Ok Google” el asistente personal de Google capaz de encontrar respuestas a las consultas de sus millones de usuarios.

Así como Google y miles de aplicaciones se encuentran detrás de las personas, comienzo a describir las dos obras presentadas “Agua” y “Plásticos en el mar” desde el backstage de su creación. Entre bastidores y preguntando a Google algo tan genérico como es la definición de “Paisaje” empezó la investigación que nos llevará a las piezas citadas.

Las raíces de este proyecto nacen en 2016, con textos de Marc Auge, Henri Lefebvre y José Luis Prada, entre otros, empleados de referencia para hablar, a través de la pintura, sobre los “no lugares” y los espacios de tránsito de una ciudad. De manera natural y sin ninguna pretensión, esta curiosidad por los lugares no hogareños y que apenas tienen conexión con el espectador, se convirtió en el germen para empezar a hablar de otros “no lugares” o lugares de tránsito que conectan destinos a través de Internet.

Esta curiosidad comenzó en 2018, cuando empecé a darme cuenta de que mi mirada dejaba de prestar atención al entorno natural para aumentar la atención en los paisajes que Internet ofrecía.

Fue la definición de paisaje de Google lo que dio pie a la investigación del propio paisaje a través de Internet, o dicho de otra manera, al nuevo concepto de paisaje al cual hoy nos asomamos y contemplamos como espectáculo.

## EN CALMA

EN CALMA es el nombre que recibe el proyecto donde se encuentran las obras a presentar, “Agua” y “Plásticos en el Mar”. El proyecto surge en el verano de 2019 para ser presentado en febrero de 2020.

Nace desde la necesidad personal hacia el minimalismo dentro de una sociedad sobreestimulada, donde se premia la productividad y se banaliza el descanso, el aburrimiento y la tranquilidad. Con minimalismo nos referimos a quitar todos aquellos estímulos, digitales y visuales, que nos alejan de la calma y hacer un llamamiento a la no productividad, al concepto de perder el tiempo, a la paciencia y al estar a gusto con uno mismo en soledad.

Antes de la creación de “EN CALMA” hubo otra investigación precedente que cuestionaba el nuevo concepto de paisaje. Una visión tomada desde la cámara o desde la captura de pantalla, mostrando un paisaje retocado, saturado y modificado en soportes online que diariamente nos estimulan y distraen, a la vez que nos acompañan en nuestras rutinas. Si hay algo que caracteriza el momento actual, es la sobreabundancia de dichas imágenes que artistas como Evan Roth, Cynthia Daignault, Constant Dullaart, Aram Bartholl o Penélope Umbrico se cuestionan en sus obras, planteándose incluso la necesidad o el objetivo de la creación de nuevas imágenes.

Pongamos de ejemplo el proyecto “Sunset from Flickr” de Penélope Umbrico creado en 2011 (con el precedente en 2006 “Suns from Flickr”), donde recopila cientos de imágenes sobre puestas de sol en diferentes lugares, subidas a la red social bajo dicha temática. La artista reflexiona y pregunta: “¿Tiene sentido esforzarse en tomar una foto adicional? ¿Aportará algo la que nosotros hagamos a lo que ya existe? ¿Vale la pena incrementar la contaminación gráfica existente?” (Fontcuberta, 2016, p.42).

Recurro a esta cita como planteamiento afirmativo a la sobresaturación de imágenes, siendo conscientes de la multitud existente y por ello, planteando la creación desde la reutilización. Usando las imágenes ya existentes a modo de narrativa, rescatando imágenes del scroll infinito digital y trasladándolas al medio pictórico-instalativo como un medio para enriquecer la imagen desgastada tras su paso por Internet.



**Figura 1.** AGUA.

Instalación: Óleo sobre lienzo (116x81cm pieza única) / Vinilo (medidas variables) / Silla de playa / Pieza de audio con auriculares / Palmera

## 1 AGUA

Para evitar el agotamiento visual, físico e incluso a veces virtual, la pieza “Agua” invita a reflexionar sobre la ya mencionada sobreestimulación. Siendo la pintura el medio que reinterpreta la realidad formando parte de su tiempo y contexto.

En primer lugar, “Agua” es una pieza instalativa que invita al espectador a introducirse en la obra en sí formando parte de ella. El objetivo de esta pieza es trasladar la sensación de calma, entendiendo esta como el momento máximo de relajación de una persona, al tener tiempo para detenerse, alejarse de su cotidianidad y sentarse a orillas de una piscina sencillamente a contemplar el agua bajo sus pies y no pensar.

En segundo lugar, cuestiona la reproducción de la imagen a partir de la imagen pobre.

*La imagen pobre encarna la vida después de la muerte de muchas viejas obras maestras del cine y el videoarte. Ha sido expulsada del paraíso resguardado que el cine parece haber sido una vez. Después de haber sido despedidas de la arena de la cultura nacional protegida y con frecuencia proteccionista, descartadas de la circulación comercial, estas obras se encuentran errando en una tierra de nadie digital, cambiando constantemente de resolución y formato, velocidad y medio, incluso a veces perdiendo los nombres y los créditos a lo largo del camino. [...] La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como el conformismo y de la explotación. En resumen: trata sobre la realidad (Steyerl, 2014, p. 47).*

“Agua” cuestiona la realidad a la que nos asomamos día a día, cada vez más virtual que natural, pero si un fondo de agua, en cualquier naturaleza, consigue relajarnos, ¿dónde queda la importancia del soporte?

La obra nace de la referencia de una imagen encontrada en Internet. Una entre un millón, recortada, manipulada y modificada. Utilizada de inspiración para realizar la pintura que a su vez se convierte en jpg para ser reproducida en vinilo generando la reproducción de su misma imagen.

Delante de la pieza se encuentra la silla de playa, la butaca donde contemplamos el escenario, el attrezzo y los sonidos, la obra, su reproducción y finalmente, el espectáculo.



**Figura 2. PLAYAS**  
Óleo sobre lienzo – 50x65cm

## 2 PLAYAS

“Playas” es una obra que hace de nexo de unión entre las dos instalaciones presentadas. Conecta la idealización de un fondo tranquilo con una problemática grave actual sobre la contaminación del plástico en los mares. Lo hace a través de una visión del paisaje digital, concretamente el paisaje a través del videojuego capturado desde el punto de vista de un avatar, qué caminando por el espacio virtual, va realizando capturas de paisaje para luego ser reproducidos al óleo. Un paisaje pintado sin necesidad de tener una experiencia real con el entorno físico.

Esta pieza habla de la idealización del paisaje, ya que son playas vírgenes y paradisíacas donde la contaminación no ha llegado a ellas y son playas que destacan por una pulcritud impecable ofreciéndonos la visión de un paisaje ideal, cuando la realidad de nuestro entorno es bien distinta.

Cuestiona la veracidad de la imagen y lo que esta nos muestra. Desde el videojuego nos ofrece un entorno idílico, pero si hablamos de fotografía teniendo en cuenta aquellas imágenes que vemos en redes sociales, webs, etc..., nos encontramos con un problema similar. La imagen es igualmente manipulable y puede estar sometida a retoques fotográficos o encuadres donde solamente se muestra una parte concreta de la realidad, obviando el problema que puede haber a los lados.

*La fotografía no es solo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el “encuadre”) parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: solo basta encuadrar el tema de otra manera. (Por el contrario, todo puede volverse adyacente de lo demás.) La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podía hacerse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y fait divers. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio (Sontag, 2008, p. 31).*

Sería ese misterio el que queda desvelado con herramientas como la localización y ubicación de las imágenes que se convierten en pistas para ya no sólo constatar el “yo he estado aquí” sino una invitación a ir al lugar. Provocando un impacto real en la naturaleza a través de los medios digitales.



**Figura 3. PLÁSTICOS EN EL MAR**

Instalación "Plásticos en el mar" - Óleo sobre lienzo - 220cm x 20cm x 65cm

Un sencillo ejemplo podría ser el problema, ya citado, sobre poner la ubicación de un paisaje en Facebook o Instagram. Como bien se ha demostrado, y como deja constancia la película "La Playa" dirigida por Danny Boyle, basta con que un usuario (con miles de seguidores) cuelgue una foto de una playa paradisíaca en su red social y adjunte su ubicación, para que en pocos días, acudan al lugar miles de personas. Dichas playas no están preparadas para acoger tal cantidad de personas por lo que conlleva a un problema medioambiental.

### 3 PLÁSTICOS EN EL MAR

"Plásticos en el Mar" es un proyecto que trata sobre la problemática actual en los océanos con la presencia de toneladas de plástico que afecta directamente a todo el ecosistema.

Es una obra formada por 7 imágenes o cuadros pintados al óleo, el conjunto se presenta como una instalación que deja de ser "un espacio" o "un lugar in situ" desde el cual nos asomamos al escenario, para ser directamente una narración contemplada desde cualquier punto de vista. Como sucede hoy en día, hemos dejado atrás la necesidad de asomarnos a un mirador para deleitar un paisaje, debido a que podemos asomarnos a cualquier ventana siempre que tengamos conexión a Internet.

*El cineasta lo dice: desde que pongo juntas unas cuantas imágenes, tengo ya la posibilidad, el germen de una historia. El tiempo, pues, y con él el sentido, proceden de ese "poner juntos" los espacios que crea conexiones donde no las había; pero, por su parte, esa conjunción o coyuntura solamente produce tiempo - y por tanto sentido - contando con la facultad retentiva-pretentiva (Pardo, 1991, p.17).*

La narración en esta pieza es sencilla, son cuadros acumulados unos sobre otros creando una metáfora visual de cómo el plástico se acumula en los océanos o de cómo el mar devuelve a sus costas los residuos que diariamente son vertidos al agua.

"El lugar" de esta pieza puede ser cualquiera. La pieza ofrece un sentido sin ubicación, como la mayoría de paisajes a día de hoy, contemplados desde la distancia o desde una base no palpable. La obra ofrece un paisaje de una costa y del propio océano formado por un collage de imágenes de base fotográfica, que al igual que su distribución en Internet construyen un relato.

La pintura rescata estas imágenes del interior de Internet, las hace físicas y las da un sentido narrando una historia, “cuadro sobre cuadro”, colocadas sobre un soporte donde se exhibe una problemática silenciosa y constante que representa el paisaje marino actual. Un paisaje que constata el momento que nos ha tocado vivir, nuestra relación con el medioambiente y nuestro entorno. Una imagen del ecosistema que al igual que un wallpaper formará parte de nuestro imaginario colectivo.

## **PLATEA**

Con más reflexiones que conclusiones clausuramos las piezas desde la escenografía que permite al espectador, por un lado, adentrarse al decorado para imaginar, descansar y contemplar, a la vez que por otro se le propone una narrativa. Una nueva forma de entender el paisaje a través de retales, de algoritmos, de Ctrl+C / Ctrl+V y de un abismo inagotable donde nos lleva más tiempo la selección que la contemplación.



### **Agradecimientos**

Agradecimientos a Silvana Retamal, mi galerista, por haber apoyado los proyectos EN CALMA, expuesto en la Galería de Arte A Ciegas en 2020 y Plásticos en el Mar, bajo su representación en la Feria de Arte JUSTMAD 2020.

### **Referencias**

Fontcuberta, J. (2016). *La Furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Pardo, J.L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.

Steyerl (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial.

# Metaphorical blue in the construction and deconstruction of a space

## Keywords

Ephemeral installation, Sky, Art, Deconstruction, Metaphorical spaces

## Abstract

First, I create an artificial container, in which I use the image of the sky as a surface of the world that is attached to memory, perhaps residues of the natural through artifice. Thus, we have an image that is mediate, that was a problem, that is an inspiration. It was the border of the real and the virtual; the sky became the physical representation of the cave. The allegory of the cave, or Plato's cave, living through representation, the shadows can be explained as virtual content.

This project is based on the evolution of space in three possible outcomes. It goes through a process that goes from a more representative and literal result to a transitory one to end in a more idealistic and conceptual result. This space is generated by the leitmotif of three concepts

(song, story, and a movie): the image of the sky. The image of the sky will be the crucial axis. It will project in the execution and construction of the three results that will generate ephemeral environments, which will lead the user to enter a dreamlike space of contemplation.

The film refers to an artificial container. The story refers to static spaces that unfold in memory. The song is a path that leads to nowhere.

# Azul metafórico en la construcción y deconstrucción de un espacio

**Ana María Poveda Pérez**

Universidad Complutense de Madrid

## Palabras clave

Instalación efímera, Cielo, Arte, Deconstrucción, Espacios metafóricos

## Resumen

Este proyecto se basa en la evolución de un espacio en tres posibles resultados. Pasando por un proceso que va de un resultado más representativo y literal, a uno transitorio, para terminar en un resultado más idealista y conceptual. El diseño de este espacio será generado por el leitmotiv de tres conceptos (una canción, un cuento y una película): la imagen del cielo. Este será el eje crucial, y se verá proyectado en la ejecución y construcción de los tres resultados que generarán entornos efímeros, los cuales llevarán al usuario a adentrarse en un espacio onírico y de contemplación.

Primero, creo un contenedor artificial, en el cual empleo la imagen del cielo como una superficie del mundo que está adherida a la memoria, quizá

residuos de lo natural a través del artificio. Así, tenemos una imagen que fue mediada, que fue un problema, que es inspiración. Era la frontera de lo real y lo virtual, el cielo se convirtió en la representación física de la cueva. La alegoría de la cueva, o la caverna de Platón; viviendo a través de la representación las sombras se transforman *mutatis mutandis* en el contenido virtual.

La película remite a un contenedor artificial. El cuento; espacios estáticos que se desdoblaron en la memoria. La canción será un camino que conduce a... ningún lugar.



Figura 1. Instalación inspirada en el proceso conceptual y procedimental de los tres resultados (moodboard escultórico).

Para comenzar a construir los espacios se es parte de un todo, hay límite y contención: una película, *The Truman show*, un cuento *Las Babas del diablo* de Julio Cortázar y una canción *Road to nowhere* de Talking heads ¿Por qué esta película, por qué esta canción, por qué este cuento? Todos ellos desarrollan la idea de espacios que están dentro de otro espacio y dentro de cada uno la imagen del cielo es crucial en el desarrollo de la historia. En *The Truman show*, el protagonista vive dentro de una burbuja que simula ser la vida real. Por su parte, en *Las babas del diablo*, las fotografías del cielo se convierten en espacios detenidos en el tiempo. Y la canción de Talking Heads, *Road to nowhere*, es la metáfora de la vida narrada como un camino hacia un paraíso indefinido inmerso en el ahora.

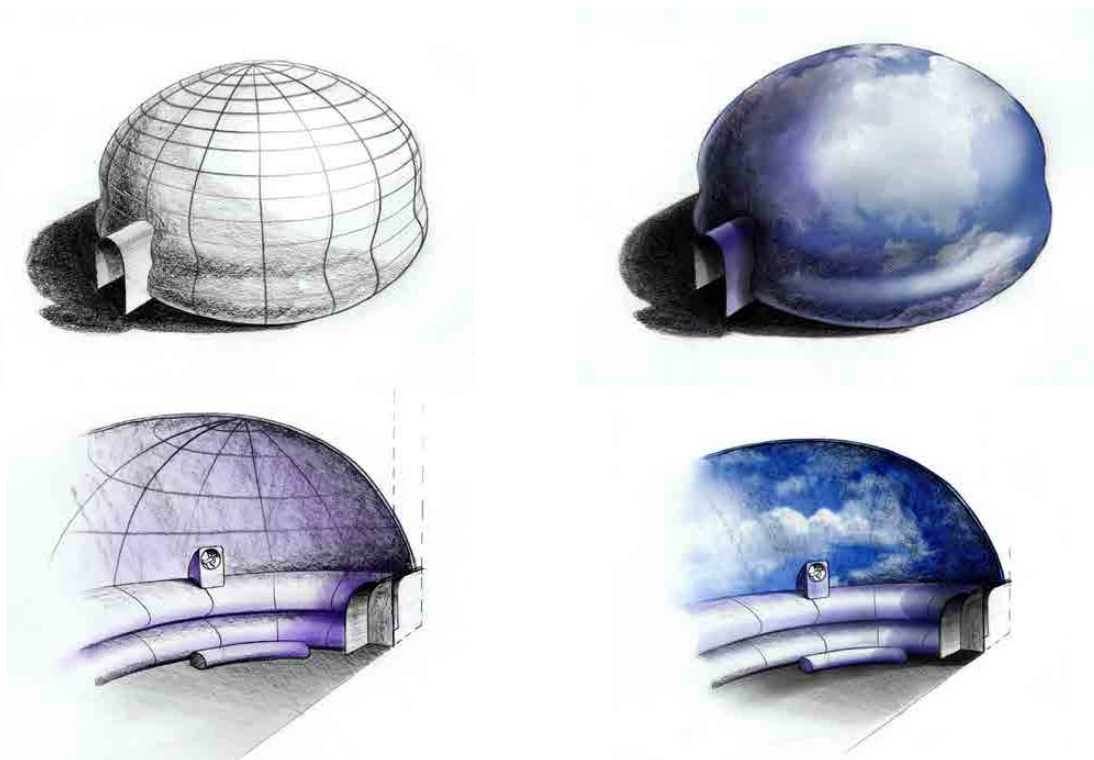


Figura 2. Bocetos del primer resultado.

### Primer resultado

“Si las imágenes son superficies tomadas de los objetos ¿Cómo puede este registro del mundo convertirse en una representación psíquica, en una ‘imagen en la mente’?” (Buck-Morss, 2009, pp.28-44). Así comienzo con la idea de deconstruir la cúpula celeste, como espacio y como imagen. Tomando la película como primera fase del cambio, al representar el engaño de la semejanza, formalmente hablamos de una cúpula como set de grabación, una construcción artificial que emula el cielo. Si alguna vez vieron la película de Truman Show ¿No se maravillaron de ese cielo falso? Ese cielo que delimitaba todo y contenía todo un plató; era la frontera de lo real y lo virtual, el cielo se convirtió en la representación física de la caverna.

Por esto, como primer resultado el espacio será un contenedor hermético fiel a la imagen del cielo, una copia que pretende igualarse al patrón de la realidad. Un espacio que hipotéticamente estaría realizado en film de poliuretano, con un inflable interno que funciona como anclaje al suelo. Es así como este espacio sería un resultado constructivamente ligero debido a su materialidad. A continuación, veremos cómo los siguientes resultados van evolucionando de manera opuesta a esto.

¿Cuántas líneas limitan un espacio? Diría una y sería un círculo, y esa línea podrían ser dos o más; tres serían un triángulo, un círculo más grande, cuatro un cuadrado.



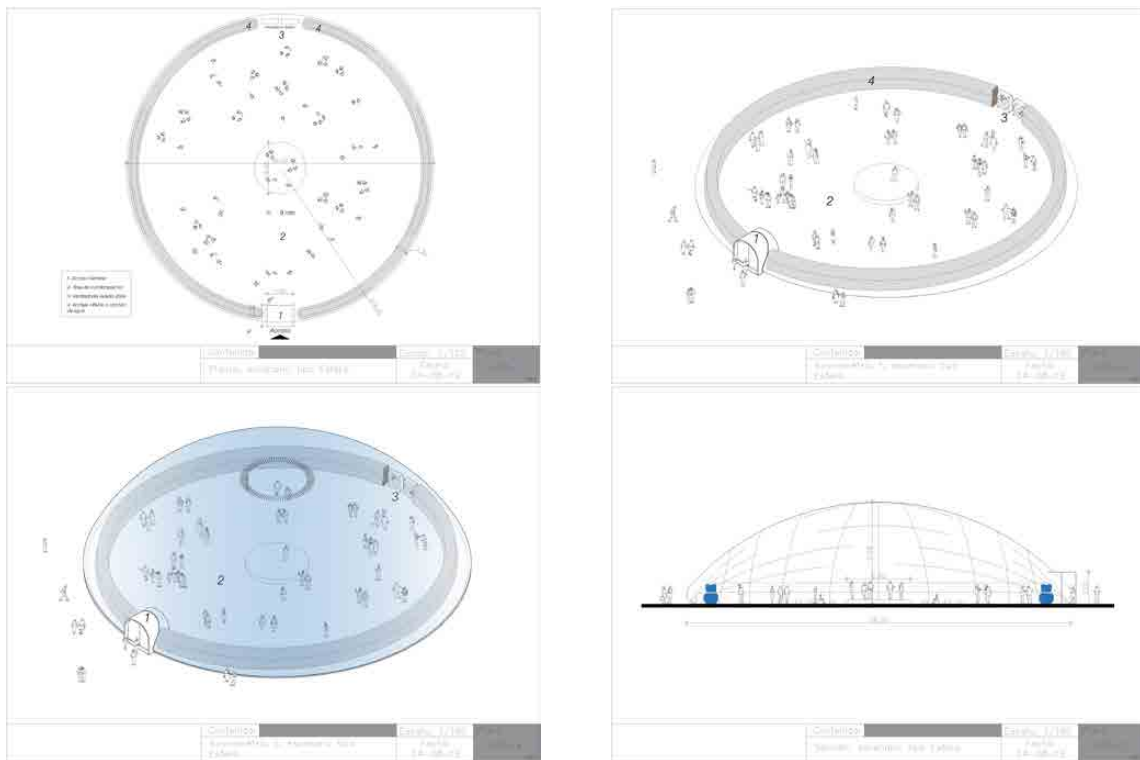


Figura 3. Planos del primer resultado.

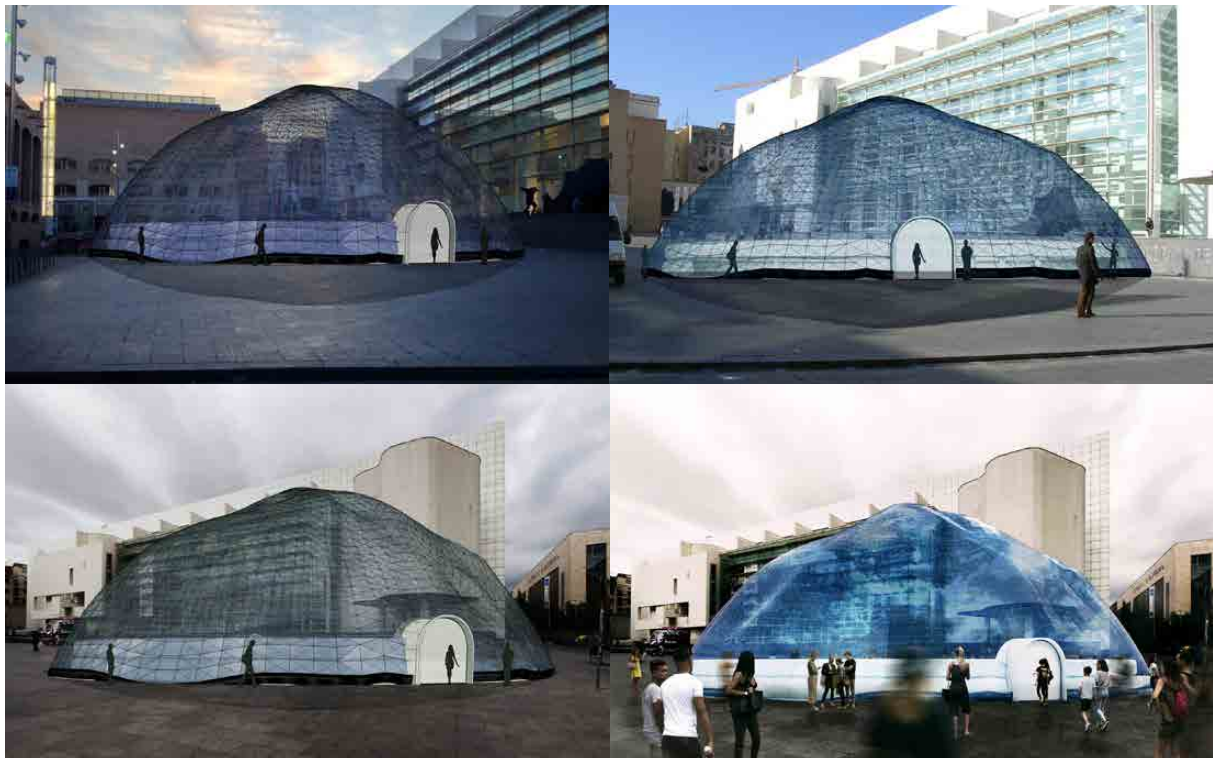


Figura 4. Renders del primer resultado.

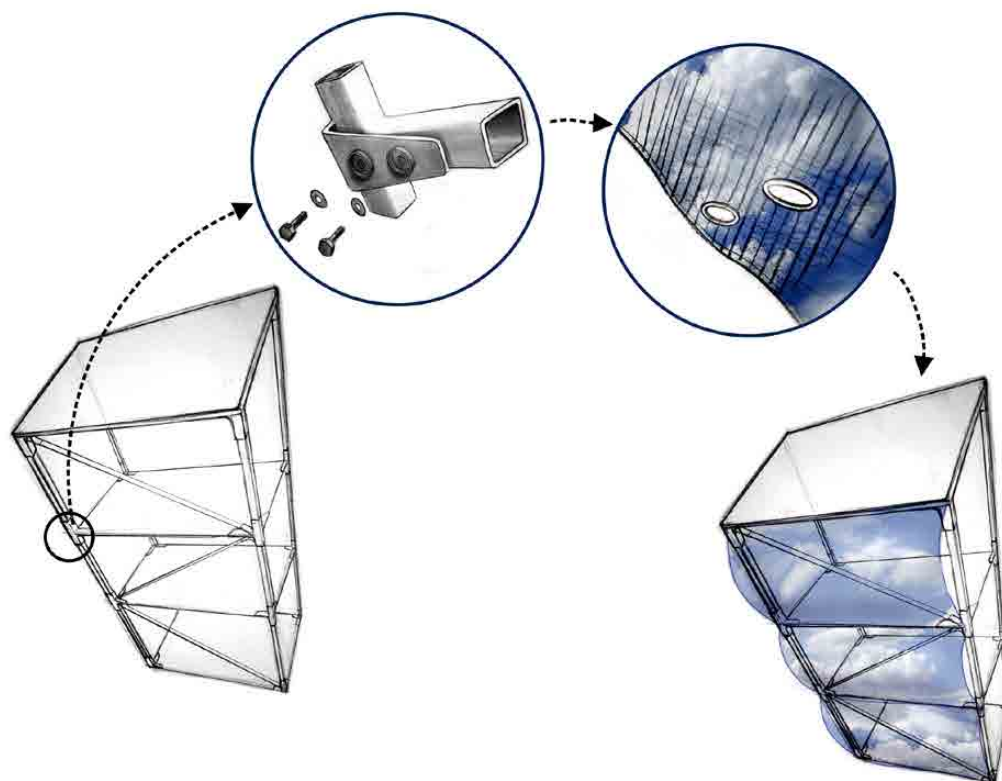


Figura 5. Bocetos del segundo resultado.

## Segundo resultado

Se comienza a deconstruir este contenedor: “Gracias al cielo, el viento aún oblicua las ciudades”.

En el segundo resultado la cúpula se abre y comienza a tomar peso. Unos andamios dividen el film que ahora se ve expuesto a la circulación del viento, el cual interactúa con la estructura ondeando el film, insinuando así que la representación por sí sola pierde valor y que proviene de un patrón el cual es el que la ordena y jerarquiza. Es un momento que lo pienso como el cielo reclamando la imagen de cielo.

Conceptualmente el cuento nos habla de pausar el momento para que podamos capturar cada transformación de algunas cosas que están en constante movimiento: es el caso de las nubes. De alguna manera, necesitamos convertir estos escenarios en lugares estáticos que se desarrollarán en la memoria. En consecuencia, detendremos todo lo que tuviera movimiento en nuestra memoria. Será una galería de imágenes infinitas; fotos del cielo cada una diferente a la anterior; algunas de estas fotografías estarán impresas en el film que ondea en los andamios. Las babas del diablo de Julio Cortázar, en realidad, podría tomarse como el manual que traduce e intenta explicarnos cómo la realidad puede generar lugares estáticos que se desdoblán en la memoria ¿Recordarías ayer a las 11 de la mañana cómo estaba el cielo? ¿Recordarías la forma exacta de las nubes en ese momento? ¿Qué pasaba por tu cabeza en esos momentos? Para diseccionar lo estático podríamos analizar que todo empezó con un punto. Quizás un punto que contenía infinitos otros puntos. No hubo orden. Solo infinitos que continuaron. Las fluctuaciones se debieron a inestabilidades. Nada fue igual y lo que fue nada será diferente. Nada será para siempre, y tal vez lo que es nada termine. No queremos olvidar que, al percibir la dicotomía entre el estadio primero de la representación y la realidad, nos damos cuenta del quiebre entre la imitación y lo imitado. Es la imitación tomando peso, la imagen desprendiéndose del regidor y cobrando sentido por sí misma, es por esto que el hecho de adherir unos andamios está evocando un peso a lo construido se está hablando simbólicamente del proceso de la deconstrucción.

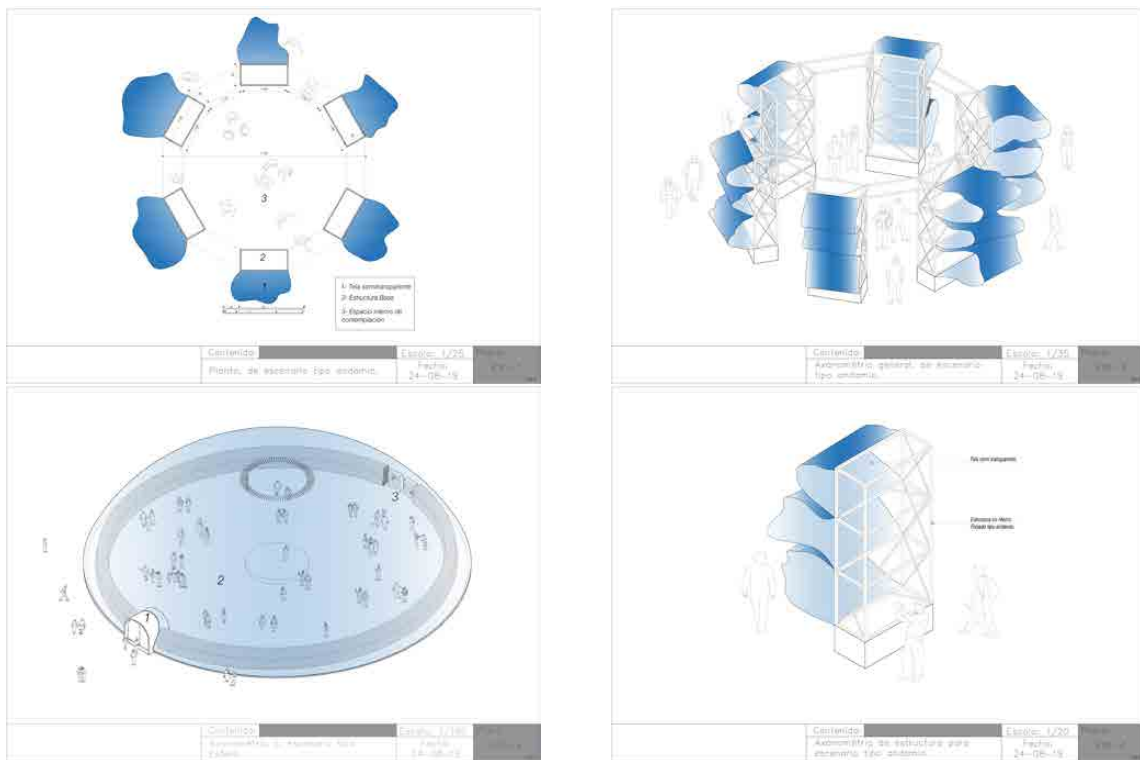


Figura 6. Planos del segundo resultado.



Figura 7. Render del segundo resultado.

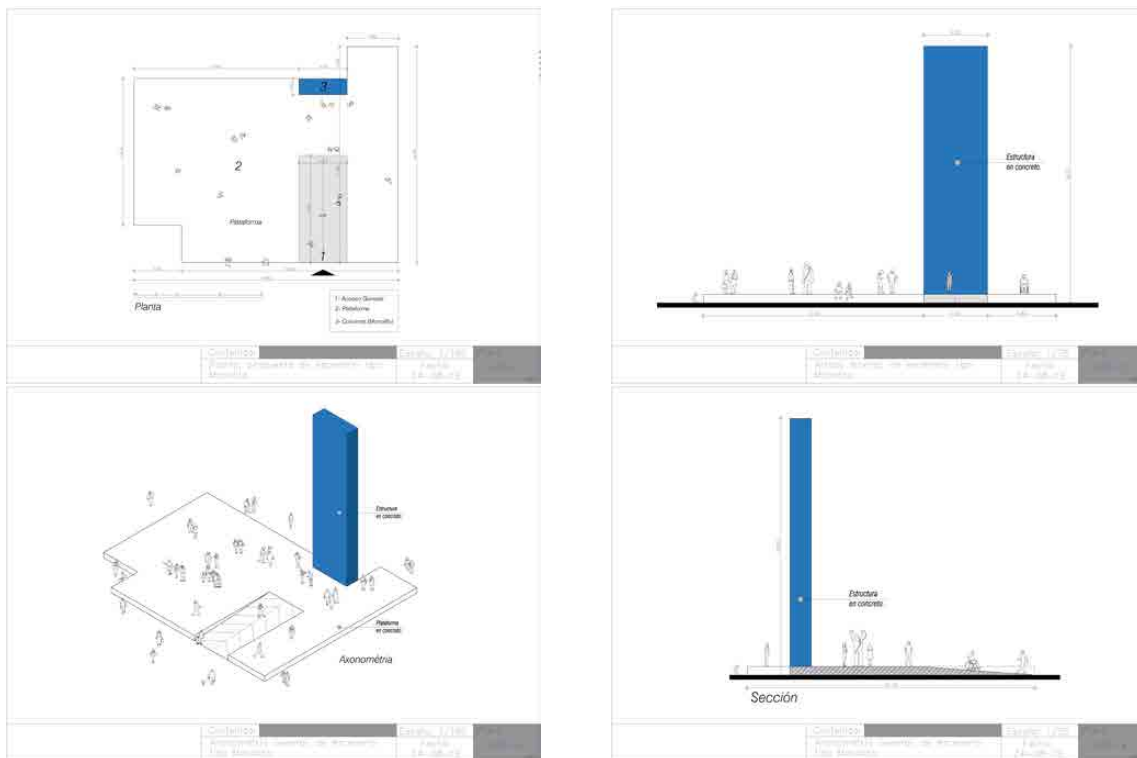


Figura 8. Planos del tercer resultado.

### Tercer resultado

Abstracción final. Este tercer resultado comienza con una canción que habla de caminos que llevan a ningún lugar, la búsqueda en vano de un paraíso. En el proceso de formalizar esta idea en un espacio, me topé con la obra de Luis Barragán, el arquitecto mexicano. Encontré que Barragán construía unas imponentes paredes y divisiones de cemento en exteriores. Era tal su magnitud que el espectador, al estar enfrentado a ellas, lo único que le quedaba era recorrer toda la estructura hasta arriba y contemplar el cielo. Esta historia me ayudó a saber cómo culminaría mi espacio: la representación dejaría de serlo y simplemente sería un extracto del proceso que señalaría el cielo.

Así, se abstrae la imagen y se usa un solo color en representación del cielo, el azul. En último término acercarse a la estructura y observar, hasta alzar la mirada y ver el cielo.

Con esto creamos un camino que nos lleva a ninguna parte (sí, irónicamente) ¿Cómo llegamos a ninguna parte? Tal vez contemplando, estar en el ahora y pensar que no queremos llegar a ningún lado. Entonces, pondremos un loop de la canción de los Talking heads- Road to nowhere y estaremos abiertos a las claves que esto nos deja. Imagina crear un espacio usando cada palabra de esta canción. Se consciente de tu respiración y su ritmo al escuchar cada parte de la canción. Acuéstate; mira al cielo, ¿a dónde te lleva? Patina en tus pensamientos y entre esas nubes pasajeras.

En resumen, el espacio al buscar representar el cielo; será lo que no es para que así llegue a serlo.

El uso de los espacios se extiende, ya que al ser el leitmotiv el cielo, un concepto tanto extenso como infinito, permite que en un futuro estos sean adecuados para otros fines y los usuarios puedan interactuar con ellos de maneras infinitas.

Para anexar cabe mencionar que en el proceso conceptual y práctico de esta mutación de espacio realicé varias experimentaciones con diferentes materiales, entre telas y estructuras de casa. Esto me sirvió en un principio como bocetos y maquetas, los cuales al final generaron un espacio totalmente alterno que muestro en la figura 1. Instalación inspirada en el proceso conceptual y procedimental de los tres resultados (moodboard escultórico). Las tres mutaciones hasta el momento se han quedado en planos y renders.





Figura 9. Render del tercer resultado. Fuente.

## Ubicación

Para finalizar pensé estas instalaciones como espacio de entretenimiento, contemplación, descanso, desconexión y tránsito. A medida que las ciudades crecen, la población y el dinamismo aumentan, de manera que se vuelve cada vez más difícil encontrar espacios públicos que permitan tener un instante de tranquilidad, introspección y pausa en medio del ritmo de vida acelerado. Debido a esto, busqué generar construcciones que permitan un momento de reflexión y esparcimiento. Pudiendo remitirnos de tal modo a uno de los pilares del enfoque urbanístico de placemaking que propone, a través de espacios artísticos públicos, incidir positivamente en la salud, bienestar y felicidad de las personas.

Al ser un espacio efímero y artístico, este busca captar un público diverso, sin emitir una restricción previa. Por esto la ubicación debe ser un exterior y se debe generar un diálogo con este. Usando elementos mínimos se puede potencializar las cualidades de espacio y locación, logrando un resultado que es atractivo visualmente. Buscando posibles ubicaciones, quería ser coherente con mi proceso de la tríada y encontrar un emplazamiento el cual pudiera evolucionar del mismo modo, o mostrar tres escenarios totalmente diferentes, tres tipos de locaciones antagónicas; por eso decidí ubicar la evolución de mi espacio en Barcelona. Dicha ciudad cuenta con diferentes tipos de locaciones que no son usuales de hallar en una misma ciudad. Como es posible ver en los renders, el contenedor hipotéticamente estaría ubicado en la plaza del MACBA, un escenario urbano, juvenil y artístico, en el cual el desarrollo de actividades como el skate lo convierten en un lugar actual y vibrante que interactúa con una escena artística contemporánea, además de ser una zona con constante circulación de público diverso. La segunda evolución aparece en la Playa Bogatell, que es una playa que, gracias al ancho y largo de su tamaño, ofrece un buen emplazamiento para la construcción de un espacio que pretenda interactuar con fenómenos meteorológicos como los vientos y la iluminación natural igual que el MACBA es un punto que acoge a un público diverso. Por último, la abstracción final se encuentra en la Fossat de Santa Eulàlia – Castell de Montjuïc, un espacio donde emerge historia y naturaleza. Situado en una zona alta y previsto para varios usos, como, por ejemplo, prácticas de arco y Sala Montjuïc (Indie movie theater, open air cinema), es una zona verde que ofrece un ambiente de desconexión y dispersión.



## Agradecimientos

A mi familia por apoyarme y ayudarme en todo el proceso.  
A Jordi Peraferrer por ser mi tutor en este proyecto muchas gracias.

## Referencias

- Barragán, L. (1995). *Barragán: obra completa*. Sevilla: Tanais Ediciones.
- Bauman, Z.; Leoncini, T. (2017). *Generación líquida, transformaciones en la era 3.0*. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Buck-Morss, S. (2005). "Estudios visuales e imaginación global" en Brea, J.L. (ed.). *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Cortázar, J. (1964). *Las armas secretas*. Madrid: Alfaguara.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo veintiuno editores.
- Fleming, R. (2007). *The Art of Placemaking: Interpreting community through public art and urban design*. London: Merrell.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Madrid: Anagrama.
- Gehl, J. (2011). *Life Between Buildings: Using Public Space*. Washington: Island Press.
- Ingold, T. (2011). *The meshwork. Being alive*. London: Routledge.
- Kraus, R. (1996). *Retícula. Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.

# Tribuna Pública

## Ephemeral installation in Plaza de Tabacos

### Keywords

Ephemeral architecture, Public space, Scaffolding, Intervention

### Abstract

Tribuna Pública was born from a transversal idea, from the local administration, cultural institutions and citizens, as a device for social and cultural activation. Its objective was to create an open space for reflection and debate on the future of the historic port lands of the city of A Coruña. Its program of activities was diverse, ranging from political debates, workshops, conferences, cinema, concerts, experimental laboratories, etc. with four main themes: urbanism, science and environment, memory and cultural action. The proposal arises from the veiled perception of the port, from an imaginary full of those elements of our memory that link the city and the port,

generating a permeable space for citizenship as opposed to the current opacity of it. It was located in the square of the old Tobacco Factory, a position close to the edge of the coast, the fish market, etc., giving this enclave a deep symbolic and identity component. Due to its temporality, dismountable and reusable elements were used, such as scaffolding structures, generating a spatial mesh, as a matrix capable of hosting multiple uses throughout the months. Tribuna Pública was an ephemeral structure, open, diverse, spoken, lived, transformed and thought.

# Tribuna Pública

## Instalación efímera en la Plaza de Tabacos

**Juan Miguel Salgado Gómez;**

**Luis Manuel Santalla Blanco;**

**Alba González Vilar**

Flu-or arquitectura + Alba González Vilar

### Palabras clave

Arquitectura efímera , Espacio público, Andamio, Intervención

### Resumen

Tribuna Pública nació de una idea transversal, desde la administración local, instituciones culturales y la ciudadanía, como un dispositivo de activación social y cultural. Su objetivo era crear un espacio abierto para la reflexión y el debate sobre el futuro de los terrenos portuarios históricos de la ciudad de A Coruña. Su programa de actividades era diverso, desde debates políticos, talleres, conferencias, cine, conciertos , laboratorios de experimentación, etc. con cuatro temas principales: urbanismo, ciencia y medio ambiente, memoria y acción cultural. La propuesta surge de la percepción velada del puerto, de un imaginario lleno de aquellos elementos de

nuestra memoria que vinculan la ciudad y el puerto, generando un espacio permeable para la ciudadanía en contraposición a la opacidad actual del mismo. Se ubicó en la plaza de la antigua Fábrica de Tabacos, posición próxima al borde del litoral, la Lonja etc., dotando a este enclave de un profundo componente simbólico e identitario. Debido a su temporalidad se utilizaron elementos desmontables y reutilizables, como son las estructuras de andamios, generando una malla espacial, como una matriz capaz de acoger múltiples usos a lo largo de los meses. Tribuna pública fue una estructura efímera, abierta, diversa, hablada, vivida, transformada y pensada.

## TRIBUNA PÚBLICA

Tribuna Pública nació de un espíritu de transversalidad, desde la administración local, instituciones culturales y la ciudadanía, como un dispositivo de activación social y cultural cuyo objetivo general era crear un espacio abierto para la reflexión y el debate sobre la ciudad y el futuro de los terrenos portuarios históricos de A Coruña.

### Contexto

Su ubicación en una nueva plaza, al lado de la antigua Fábrica de Tabacos de A Coruña, que actualmente alberga la Audiencia Provincial desde 2017, pero que en siglo XIX jugó un importante papel en la ciudad, como escenario en 1857 de la primera huelga de mujeres en Galicia. Un ambiente narrado de manera naturalista por Emilia Pardo Bazán en su novela "Tribuna", que inspira en algún sentido el nombre de esta instalación sociocultural y temporal.

La actual Plaza de la Fábrica de Tabacos es una amplia zona libre próxima al borde del litoral, la lonja, el puerto, y por tanto este enclave tiene un profundo componente simbólico e identitario.

La construcción efímera era el punto físico desde el cual esta plataforma tuvo un programa de actividades diverso que la mantuvieron activa. Se llevaron a cabo en su interior desde debates políticos hasta talleres, conferencias, cine, conciertos, laboratorios de experimentación científica etc. centrados fundamentalmente en cuatro temas principales: urbanismo, ciencia y medio ambiente, memoria y acción cultural.

- Punto de encuentro ciudadano
- Encuentros de organizaciones de barrio y otras organizaciones locales (cofradía pescadores, organizaciones ecológicas, asociaciones en defensa de los derechos de la población inmigrante, asociaciones sobre la memoria de la ciudad, asociaciones LGTB, grupos y organizaciones activistas independientes, etc)
- Conferencias de carácter cultural, político y activista
- Eventos culturales y de carácter popular. Cultura urbana
- Actividades extraordinarias de la UDC y de la Universidad Senior
- Fiestas populares (verbenas, conciertos, entroido –carnaval-, etc)
- Eventos sobre gastronomía de proximidad
- Ciclos de cine
- Presentación oral a la ciudadanía de los proyectos presentados o preseleccionados en el concurso Tecendo Litoral.

La instalación fue proyectada y enmarcada dentro de "Otras actuaciones urbanísticas" recogidas en el planeamiento municipal. La idea principal era crear un espacio cubierto, que no fuese solamente una carpa al uso, sino que este espacio temporal pudiese ser una instalación artística (Fig.1).

### Enfoque

Tribuna Pública no fue solamente un proyecto cultural. Más allá de ser el nombre de la plataforma alrededor de la cual se organizaban los distintos eventos, ha sido una verdadera tribuna construida en medio de la plaza, pensada como un proyecto artístico. Su presencia, ligera y a la vez intencionadamente rotunda, marcaba un hito en el paisaje urbano; desde la sorpresa inicial, siendo como un elemento ajeno, extraño, llamativo; hasta por su actividad interior llena de color, música y proyecciones.

La materialidad buscada pretendía la transparencia con la ciudad, a la vez que se levantaba con una orientación clara, teniendo permanentemente el puerto como telón de fondo. Se planteaba un espacio que pudiese interactuar con el exterior, desde cuyo interior se pudiese contemplar el fondo y los laterales, pero al mismo tiempo debía de ser una habitación exterior, entendida como la definía Bernard Rudofsky (1955), el primer autor en acuñar este término, abierto al cielo y al sol y donde se podía crear un ambiente interior. La malla amarilla rodeaba las cuatro fachadas verticales manteniendo descubierta la cara superior.

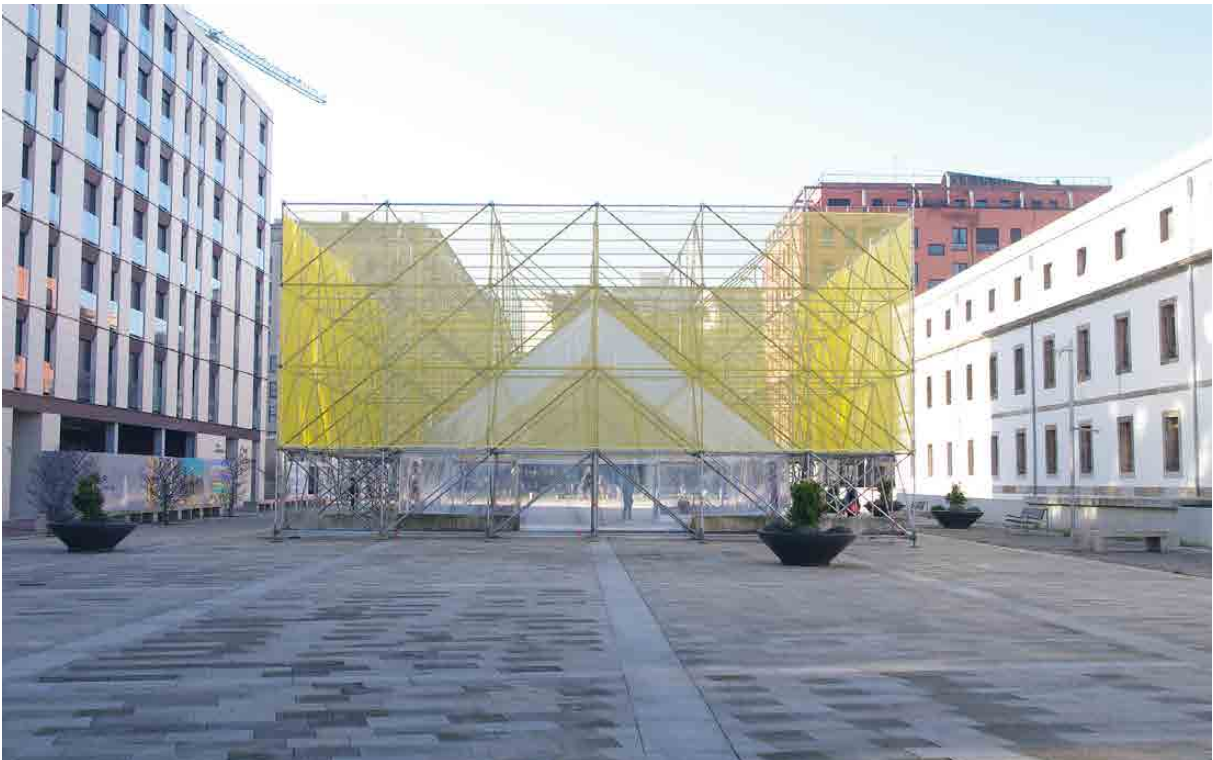


Figura 1. Vista general de la instalación. Fuente: los autores.



Figura 2. Detalle de la instalación. Fuente: los autores



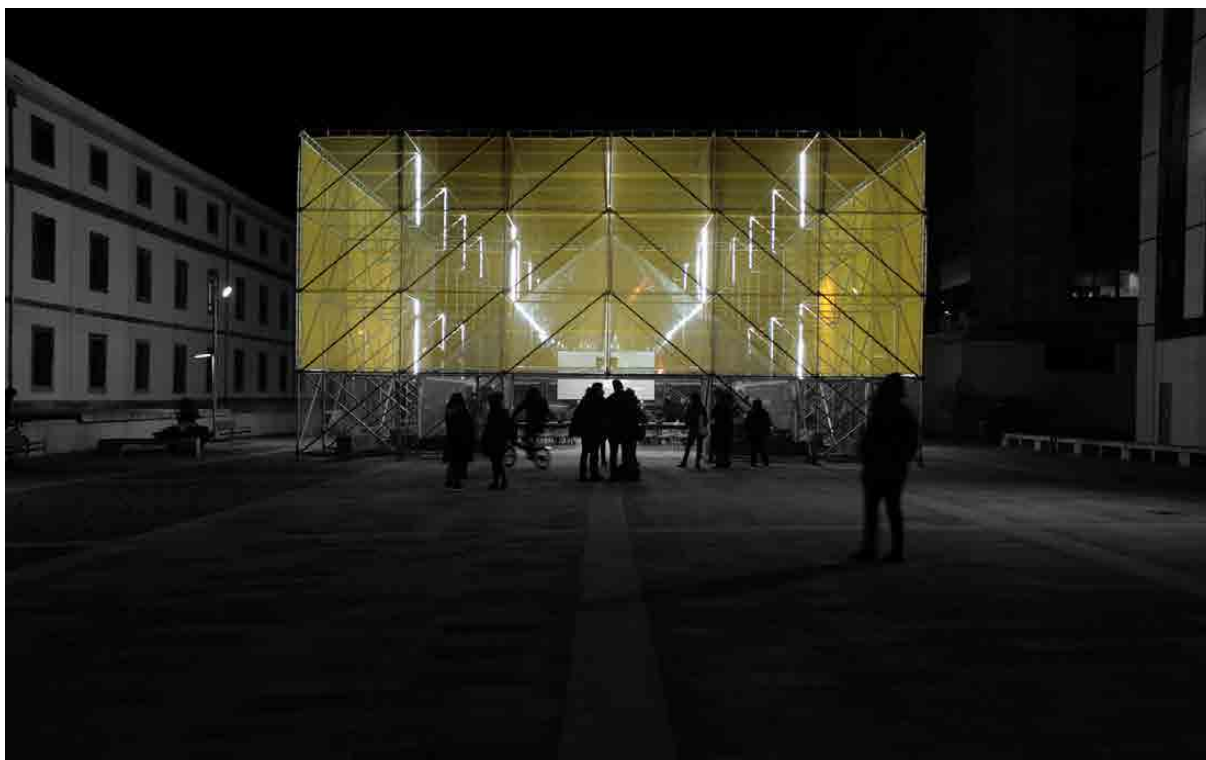


Figura 3. Vista nocturna de la instalación. Fuente: los autores.

La imagen del espacio propuesto surge como metáfora de la percepción velada del puerto, desde el imaginario popular en donde se reúnen todos aquellos elementos de la memoria que vinculan el puerto y la ciudad. Combinando esta visión con el carácter industrial y férreo del ambiente portuario se proyectó y construyó un espacio permeable para la ciudadanía, en contraposición a la opacidad actual del límite portuario.

Debido a la temporalidad de la instalación, se utilizaron elementos desmontables y reutilizables, como son las estructuras de andamios, para generar una malla espacial, una matriz capaz de acoger múltiples usos a lo largo de los meses.

Esta actuación efímera se situó en un espacio libre de uso, un nuevo vacío urbano carente de actividad, una tabla rasa sobre la que se puso la semilla de las futuras actividades que se llevarían a cabo, sentando una base en la que se recupera el espacio público como lugar de encuentro, debate y exposición.

Una de las premisas del proyecto era su destino final, la desaparición. Por tanto se planteó un principio de no interferencia con el suelo de la plaza. Cualquier acción desarrollada debería de respetar el suelo en su estado inicial. La estructura se apoyó sobre patas, sin estar fijada o anclada en ningún caso al suelo. No dejó huella física.

El lenguaje plástico (Fig.2) que se buscó tiene mucho que ver con la intervención de Carla Juaçaba y Bia Lessa en el Forte de Copacabana. El pabellón Humanidade 2012 era una estructura de andamio, prácticamente permeable, en la que se colocaban unos volúmenes opacos y suspendidos en su interior. A la hora de remarcar el volumen y utilizar mallas metálicas y tejidos se tuvo en cuenta el punto de información de Peris + Toral arquitectes, situado en glorias (Barcelona)



Figura 4. Vista nocturna con actividad. Fuente: los autores.

## Materialización

El área de proyecto fue el espacio libre situado entre la Antigua Fábrica de Tabacos y la Casa del Mar, dentro del API Q 26 (API Áreas de Planeamiento Incorporado)<sup>1</sup>. Este espacio libre era a su vez la cubierta de un aparcamiento subterráneo, lo que condicionó el montaje de la instalación. El proyecto técnico realizado para su valoración y posterior ejecución ha detallado cada uno de los elementos de su montaje, siendo fiel al enfoque y a la imagen inicial.

Los trabajos de montaje fueron iniciados en diciembre de 2018 y se llevó a cabo su retirada en junio de 2019.

Concretando en su definición, se trataba de una estructura espacial, formada por tubos de acero galvanizado entrelazados con una forma cúbica, con un vacío interior que daría forma al espacio cubierto. La construcción tenía unas dimensiones de 15 m de ancho por 20 m de largo, por lo que se ocuparon 300 m<sup>2</sup> de plaza, con una superficie libre interior con un aforo de 300 personas.

La estructura está planteada de manera que se pueda volver a montar en futuras ocasiones. Se basa en una malla rectangular que se asegura con diagonales, según el sistema de montaje de la patente a instalar, ayudándose de contrapesos, que funcionan de lastre de la estructura, permitiendo el montaje simétrico de una estructura abovedada.

La altura máxima de la construcción era de 8,25 m y estaba envuelta exteriormente por una malla Raschel de protección de color amarillo situada a 2,25 m del suelo (Fig.3). Esta envolvente perfilaba la forma exterior de la parte superior de manera que provocaba cierta sensación de levitación o ligereza, de no contacto con el suelo, al mismo tiempo que mantenía la transparencia y perfilaba el volumen significando su interior, sin perder la visión del conjunto.

El espacio interior, con cubierta a dos aguas, estaba delimitado por una lona impermeable transparente realizado con PVD ignifugado, colocado de una sola pieza tensada, con jaretas para su fijación y ojales para su remate perimetral con líneas o cintas de presión. Su colocación y su posterior tensado ha sido garantizado gracias a la aplicación de ventilación con cañones de aire caliente. Esta membrana de PVD

<sup>1</sup> Según el artículo Clases de proyectos , 1.4.11 Definición y clases de "otras actuaciones urbanísticas", en el apartado 2 Actuaciones provisionales, entendiéndose por tales las que se acometen o establecen por tiempo limitado o en precario, a título enunciativo incluye la ocupación de terrenos por feriales, espectáculos o actos comunitarios al aire libre.

transparente tiene tratamientos anti rayos UVA, anti moho, anti ambiente salino. Cubierta fabricada mediante patronaje informático, corte de paños realizado con plotter automatizado y soldadura de unión de paños realizada por alta frecuencia.

La parte baja del volumen principal, se cubrirá con malla hexagonal de triple torsión, dejando los bordes protegidos y sin elementos punzantes.

La cubierta impermeable se colocó en una pieza, fijada mediante jaretas o vainas, en las cuales se introducirá un cable de acero trefilado tensado. En los extremos tendrá los ojales pertinentes para tensar la superficie.

La importancia de la estructura como reclamo casi publicitario se potenciaba por la noche con un juego de iluminación con barras verticales que reforzaba el color amarillo de la envolvente (Fig.4). De esta manera se creaba una atmósfera interior iluminada que servía de centro de un escenario mayor que se extendía por la plaza.

### **Resultado**

Se manifestó como un volumen hecho con una densa malla espacial, sobre la que se practicó un vaciado interior cubierto, a dos aguas. Exteriormente se cubrió con una red, la cual perfiló el volumen, pero mostraba su estructura interior. Esta materialidad la hizo convertirse en una referencia en el ámbito cultural de la ciudad, en punto de encuentro, dejando su repercusión en los medios de comunicación y en redes sociales (López, 2018).

En palabras del comisario “la particular arquitectura temporal y portátil de Tribuna facilitó su aparición repentina en el espacio público y en la vida de los ciudadanos. Las reacciones bascularon entre el desconcierto, la curiosidad o la participación activa, pero también el rechazo de aquellos que desconfiaron sobre sus capacidades de activación social y cultural. De cualquier modo, constituyó una especie de reactivo frente a las inercias impuestas por una cultura cívica oficialista y previsible que no duda en imponer sus programas de espaldas a las necesidades reales y a los anhelos de la ciudadanía. Desde ahí, Tribuna Pública constituyó también un espacio democrático y horizontal para el cuidado y para la escucha; un parlamento público ajeno a los protocolos heredados desde un municipalismo burocrático e inmovilista.

La condición irrenunciable de Tribuna Pública como prototipo o experimento cívico abre un horizonte para reflexionar y pensar juntos sobre el futuro de las ciudades en las que queremos vivir y, en definitiva, sobre la posibilidad de nuevas formas de gobernabilidad y participación social. A pesar de los destellos lumínicos que pretenden narcotizar nuestra conciencia colectiva, resulta imprescindible volver a apoderarse del espacio público, defenderlo e imaginarlo desde nuestro sentimiento de pertenencia y de respeto por su memoria.” (De Nieves, 2019).

Tribuna Pública fue una estructura efímera, abierta, diversa, hablada, vivida, transformada y pensada.

## **Agradecimientos**

A Juan de Nieves por su labor de comisariado y a los/as trabajadores/as que han participado en el montaje y desmontaje de la estructura completa, en particular a los instaladores de la estructura metálica Claaman, con andamios Layher, y a los confeccionadores y montadores de las lonas, Moñita.

## **Referencias**

De Nieves, J, (7 de Mayo de 2019). "Tribuna Pública / ejercicios de participación e institucionalidad a través de la cultura". *Campo de relámpagos* [<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/12/2019>].

Rudofsky, B. (1955). *Behind the Picture Window*. Oxford University Press.

López R. (2018). "El Concello crea Tribuna Pública para debatir sobre los muelles". [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2021]. Recuperado de [https://cadenaser.com/emisora/2018/12/05/radio\\_coruna/1544015752\\_287410.html](https://cadenaser.com/emisora/2018/12/05/radio_coruna/1544015752_287410.html)

# Bibliography



# Bibliografía

## Bibliografía de miembros del GIR ESPACIAR

### Categorías espaciales en arquitectura y otras disciplinas artísticas

BARBA, D. "Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores de Christo and Jeanne-Claude". En *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 9, 2020, pp. 13-25.

BARBA, D.; ZAPARAÍN, F. "Del objeto al espacio. La 'indisciplina' de Christo and Jeanne-Claude". En *Espacio, tiempo y forma*, vol. VII, 9, 2021, pp. 85-118.

BLANCO, J. (ed.). *Valladolid efímera. Arquitectura efímera en el Patio Herreriano para el día mundial de la arquitectura 2020*. COAVA, Valladolid, 2020.

BOCCHI, R. *La materia del vuoto*. Universalia, Pordenone, 2015.

BOCCHI, R. "Esercizi per la conquista dello spazio" (con G.Filindeu), in: *Sul mostrare*, a cura di M.Borgherini e A.Mengoni, Mimesis, Milano 2016.

BOCCHI, R. "Le pietre del cielo – spigolature a margine della mostra di Luigi Ghirri e Paolo Icaro alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia" in: *Le pietre del cielo. Luigi Ghirri e Paolo Icaro*, a cura di C.Bertola e G.Sergio, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2018

BOCCHI, R. "Espacio Tiempo Arquitectura según Chillida". En COBO, A., CHILLIDA, I. (ed.), *Eduardo Chillida. Vol. III Catálogo razonado de escultura III*, Nerea Editorial, Donostia, 2019.

BOCCHI, R. (Ed.). *L'architettura e l'esperienza dello spazio*, Mimesis, 2020.

BOCCHI, R. "El espacio dentro". En *Engawa Revista*, 26, 2020.

BOCCHI, R.; RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F. (coordinadores). *Estetisemas. Installazioni fra spazio e tempo*. IUAV, Venecia, 2021.

BOCCHI, R. *Spazio Arte Architettura. Un percorso teorico*, Carocci, Roma, 2021.

JEREZ, E.; DELGADO ORUSCO, E. *Paisaje y Artificio. El Mausoleo para Félix Rodríguez de la Fuente en Burgos*. Miguel Fisac, Pablo Serrano. Diseño Editorial, Buenos Aires, 2018.

JEREZ, E. "Las huellas de lo efímero. Conversación con Winy Maas". En *Zarch*, 13, 2019.

JEREZ, E. "Exhibited architecture. Artistic transitions on architectural photographic representation". En *Ra Revista de arquitectura*, 21, 2019, pp. 68-83

LLAMAZARES, P. "Entre el objeto y la arquitectura. Tres propuestas arquitectónicas de Donald Judd". En *Branca, Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*, 2, 2017, pp. 8-17.

LLAMAZARES, P. "Fort D. A. Russell: un nuevo modelo de museo. Materia, espacio y color en la rehabilitación de los pabellones de artillería de Donald Judd en Marfa, Texas". En Lanzinha, J. C. et al (Eds.), *International Congress on Engineering ICEUBI 2017: a vision for the future*, UBI, Covilhã, 2017, pp. 1551-1560.

LLAMAZARES, P.; ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J. "Objetos en la ciudad. Donald Judd y el proyecto para la calle Steinberggasse de Winterthur". En *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 19, 2018, pp. 70-83.

LLAMAZARES, P.; ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J. "Objetos de hormigón. La influencia wrightiana en la obra de Donald Judd". En *En Blanco, Revista de Arquitectura*, vol. 10, 25, 2018, pp. 127-138.

LLAMAZARES, P.; RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F. "Arte e industria. Reflexiones en torno a la configuración de los objetos específicos de Donald Judd". En DOS REIS J.M.; ALVES, M.R. (Eds.), *International Congress on Engineering ICEUBI 2019: engineering for evolution*, UBI, Covilhã, 2019, pp. 87-97.

LLAMAZARES, P. "El dibujo como método creativo: la construcción de una idea espacial en la obra de Donald Judd". En *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 9, 2020, pp. 63-77.

- LLAMAZARES, P.; RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F. "La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd". En *Estoa*, vol. 9, 17, 2020, pp. 17-29.
- LLAMAZARES, P.; ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J. "Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre arquitectura y escultura en el siglo XX". En *[i2] Investigación e innovación en arquitectura y territorio*, vol. 8, 1, 2020, pp. 1-23.
- LLAMAZARES, P.; RAMOS, J. "La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español". En *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. VII, 9, 2021, pp. 109-130.
- RAMOS, J. "Estrategias espaciales en Eulàlia Valldosera. En *Intercambios. Seminarios de investigación de Arquitectura*". Real Academia de Bellas Artes, Valladolid, 2011, pp. 25-45.
- RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F. "Oteiza en Valladolid". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, 47, 2013, pp. 139-150.
- RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F. "El dibujo como sistema instrumental en Jorge Oteiza. Experimentación gráfica sobre su obra". En ALMEIDA, P., DUARTE, M., BARBOSA, J. (Ed.) *Drawing in the University Today*, i2ads, Porto, 2014, pp. 435-442.
- RAMOS, J. "Análisis plano de la estructura espacial interna en la escultura de Jorge Oteiza". En *LD L-C levantamiento digital low-cost*, UVA, Valladolid, 2014.
- RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F.; LLAMAZARES, P. "Oteiza y Oíza: el espacio expositivo como percepción temporal". En *Ra Revista de Arquitectura*, 21, 2016, pp. 120-137.
- RAMOS, J.; ZAPARAÍN, F.; QUINDÓS, J.C. "Oteiza: fotografía y espacio". En *Inter Photo Arch. Interactions* (p. 318-329), UNAV, Pamplona, 2016.
- RAMOS, J. "Topografías, ventanas y ausencias. Encuentros espaciales en la escultura de Jorge Oteiza". En *Rita (Revista indexada de textos académicos)*, 5, 2016.
- RAMOS, J. "Less is (Henry) Moore. La exposición Henry Moore - Arte en la Calle en Valladolid". En *BRAC (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Concepción de Valladolid)*, 51, 2016.
- RAMOS, J. "Conclusión abierta. En *Vacío, sustracción y silencio. Resta y renuncia en el proceso creativo*". Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, pp. 196-199.
- RAMOS, J. *Hoyo, agujero y vacío: conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza. Pamplona, 2018.
- RAMOS, J. "Jorge Oteiza y el espacio japonés. Estudios, relaciones y encuentros". En *Interacciones España-Japón en el arte y la arquitectura contemporáneos*. Tirant Humanidades, Valencia, 2018, pp. 83-102.
- RAMOS, J. "Especies de espacios. Experiencias docentes entre el arte y la arquitectura". En *JIDA: Textos de arquitectura, docencia e innovación* (p. 74-93), Recolectores Urbanos Books, Barcelona, 2019.
- RUIZ ÍÑIGO, M. "Tres ejemplos en el teatro ruso de vanguardia". En *Intercambios. Seminarios de investigación de Arquitectura*. Real Academia de Bellas Artes, Valladolid, 2011, pp. 95-109.
- ZAPARAÍN, F. "Tintín: atajos en el tiempo y en el espacio." En *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, 2001, pp. 44-54.
- ZAPARAÍN, F.; GONZÁLEZ, L.D. "Serie de 6 artículos sobre el espacio en los álbumes ilustrados". En *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, 2005, 178-184.
- ZAPARAÍN, F.; GONZÁLEZ, L.D. "La deuda de los pintores modernos con los niños. El mundo de los álbumes ilustrados". En *Nuestro Tiempo*, 611, 2005, pp. 28-41.
- ZAPARAÍN, F. "Off-Screen: The Importance of Blank Space (capítulo XII)". En COLOMER T.; KÜMMERLING-MEIBAUER B.; SILVA-DÍAZ, C. (ed.), *New Directions in Picturebook Research*, Routledge, New York, 2010.

ZAPARAÍN, F. "La construcción gráfica del álbum. Estudio del espacio". En ZAPARAÍN, F.; GONZÁLEZ L.D. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Universidad de Valladolid, Universidad de Castilla la Mancha, Valladolid, 2010, pp. 167-228.

ZAPARAÍN, F. "Fuera de campo: la importancia del espacio en blanco" (capítulo 2.2). En *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Banco del libro, Caracas, 2010.

ZAPARAÍN, F. "La mirada de Le Corbusier". En *Intercambios. Seminarios de investigación de Arquitectura*. Real Academia de Bellas Artes, Valladolid, 2011, pp. 79-95.

ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J. "Dreyer: espacio plano y fenomenológico en el cine". En *BRAC (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid)*, 46, 2011.

ZAPARAÍN, F. *Le Corbusier: sistemas de movimiento y profundidad*. COACYLE, Valladolid, 2013.

ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J.; ÁLVARO, A.; BARBA, S. "Oteiza: sculpture as a drawing". En *Disegnare Idee Imagini*, 51, 2014, p. 68-79.

ZAPARAÍN, F. "Objeto y proceso. Docencia de Proyectos Arquitectónicos". En *BRANCA (Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior)*, 1, 2016.

ZAPARAÍN, F. *Imagen y espacio. Guía docente de máster en investigación*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2016.

ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J.; LLAMAZARES, P. "La promenade fotográfica de la Villa Savoye. Le Corbusier y la imagen como expresión de la forma". En *Rita (Revista indexada de textos académicos)*, 10, 2018.

ZAPARAÍN, F. "Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo". En *Goya: revista de arte*, 362, 2018, pp. 26-43.

ZAPARAÍN, F. "Cónica frontal, de La última cena de Leonardo a Las meninas de Velázquez". En RAMÓN-LACA, L. (Ed.), *Leonardo da Vinci. Perspectiva y visión*. Editorial Universidad de Alcalá, Alcalá de Enares, 2020, pp. 89-104.

ZAPARAÍN, F.; LLAMAZARES, P.; RAMOS, J. "Objeto, pared y suelo en las instalaciones artísticas. Categorías espaciales en las obras de algunas pioneras españolas del siglo XX". En *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (1), 2022, pp. 445-462

## Bibliografía general sobre instalaciones artísticas

AA. VV., *Encuentros de Pamplona: fin de fiesta del arte experimental* (cat.), Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Madrid, 2009.

AA. VV., *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Madrid, 2006. Disponible en: [https://issuu.com/elvivero/docs/pgaim\\_lowres/186](https://issuu.com/elvivero/docs/pgaim_lowres/186)

ALIAGA, J.V. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2003.

ALIAGA J.V., MAYAYO P., *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León -MUSAC, León, 2013.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

BENJAMIN, A. (ed) *Installation Art.*, Thames&Hudson Ltd, Londres, 1993.

BONITO, Achille. L'artee negli anni settanta. En: Luigi CARLUCCIO [com.]. *XXXIX Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Settore arti visive* [cat.]. Venezia: Electa Editrice, 1980, pp. 9-42.

BONITO, Achille. Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte. En: Luigi SCARPA [com.]. *XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* [cat.]. Venezia: Gruppo Editoriale Electa, 1978, pp. 10-61. [Catálogo disponible en pdf]

BONITO, Achille. Ubi Fluxus-Ubi Motus, 1962-1990. En: Giovanni CARANDENTE [com.]. *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Dimensione futuro: l'artista e lo spazio* [cat.]. Venezia: Fratelli Fabbri Editori, 1990, pp. 89-113. [Catálogo disponible en pdf]

BORNAY, E. *Arte se escribe con M de mujer*, SD Edicions, Barcelona, 2010.

CHAVARRÍA, J. *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia, 2002.

CHEIM, John; CORTEZ, Diego; GIMENEZ, Carmen; KERTESS, Klaus. Art Against Aids, Venezia 1993. En: Achille BONITO [com.]. *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Punti Cardinali dell'Arte* [cat.]. Venezia: Marsilio Editori, 1993, vol. 2, pp. 949-963. [Catálogo disponible en pdf]

COLOMINA B., *Doble exposición: arquitectura a través del arte*, Akal, Tres Cantos, 2006.

CUESTA DE LA CAL, María Teresa. Arte y feminismo. La situación de las mujeres artistas en los primeros años del siglo XXI en el contexto cultural español. En: *Liño*. Oviedo: Revistas de la Universidad de Oviedo, junio 2020, vol. 26, n.º 26, pp. 101-112. DOI: <https://doi.org/10.17811/li.26.2020.101-112>

DAVIES, Hugh M. L'ambiente: USA. En: Vittorio GREGOTTI [com.]. *XXXVII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura* [cat.]. Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, vol. 1, pp. 162-169. [Catálogo disponible en pdf]

DELL'ACQUA, Gian Alberto. Padiglione Centrale: Linee della ricerca, dall'informale alle nuove strutture. En: Gian Alberto DELL'ACQUA [com.]. *XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia* [cat.]. Venezia: Fantoni Artegrafica, 1968, pp. 51-62. [Catálogo disponible en pdf]

ESPUELAS F. *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en la arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999.

GARCÍA, Manuel. Spagna: avanguardia artística e realtà sociale, 1936-1976. En: Vittorio GREGOTTI [com.]. *XXXVII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura* [cat.]. Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, vol. 1, pp. 175-186. [Catálogo disponible en pdf]

HEIDEGGER M. *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.

HERNÁNDEZ J. M., *Conjugar los vacíos*, Abada, Madrid, 2005.

LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.



- LLORACH E. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*, Asimétricas, Madrid, 2016.
- MADERUELO J. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008.
- MARCHÁN S. *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1972.
- MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2007.
- MERLEAU-PONTY M., *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona 1975.
- PALLASMAA J., *Los ojos de la piel: la arquitectura de los sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona 2014.
- PARCERISAS P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Akal, Madrid 2007.
- PIZARRO Esther., *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Universidad Complutense, Madrid 2001, tesis doctoral.
- RUIDO, M. *La irrupción de los 90: permanentes fugitivas*. Disponible en: <http://www.arteleku.net/desacuerdos/segundaext.jsp?SECCION=15&ID1=1394>
- RUSH M., *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona 2002.
- SÁNCHEZ ARGUILLES M., *La instalación en España. 1970-2000*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- SUDERBURG E., *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, London, 2000.
- VAN DE VEN C., *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1981.
- VETTESE, Angela, *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*, Ediciones Rialp, Madrid, 2013. [Fragmento disponible en pdf]
- WHITE John., *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Alianza Forma, Madrid, 1994.
- YNZENGA B., *La materia del espacio arquitectónico*, Nobuko, Buenos Aires, 2013.
- ZEITLIN, Marilyn A. [com.]. *Bill Viola: Buried Secrets. The United States in the XLVI Venice Biennale* [cat.]. Tempe: Arizona State University Art Museum, 1995. [Catálogo disponible en pdf]

## Recursos en línea:

<https://musac.es/#exposiciones/expo/dar-la-oreja-hacer-aparecer-cuerpo-accion-feminismos>

[http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-esther-pizarro-escultora/1300528/?fbclid=IwAR2nTA6Hm\\_nRJ9mW8y20fqt2JYgcam\\_XTpPL1Qhy9qoAQChnsPevs0eeoAM](http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-esther-pizarro-escultora/1300528/?fbclid=IwAR2nTA6Hm_nRJ9mW8y20fqt2JYgcam_XTpPL1Qhy9qoAQChnsPevs0eeoAM)

[https://elpais.com/cultura/2019/06/07/babelia/1559908627\\_983129.html](https://elpais.com/cultura/2019/06/07/babelia/1559908627_983129.html)

[https://elpais.com/cultura/2019/06/02/actualidad/1559497103\\_651600.html](https://elpais.com/cultura/2019/06/02/actualidad/1559497103_651600.html)

<http://www.apologiantologia.net/db/?q=es/recorridos-front/es>

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-eugenia-balcells/1570441/>

<https://www.museoreinasofia.es/visita/hacer-espacio-o-como-deambular-desde-desorientacion>

<https://elpais.com/cultura/2020-09-06/nunca-es-tarde-si-la-artista-es-buena.html>

<https://elpais.com/cultura/2020-09-11/elena-asins-una-ciencia-exacta.html>

[https://elpais.com/elpais/2020/09/28/icon\\_design/1601294292\\_724675.html](https://elpais.com/elpais/2020/09/28/icon_design/1601294292_724675.html)

[https://elpais.com/cultura/2020/10/01/babelia/1601541655\\_359996.html](https://elpais.com/cultura/2020/10/01/babelia/1601541655_359996.html)

<https://elpais.com/cultura/2020-11-23/soledad-sevilla-premio-velazquez-de-artes-plasticas-2020.html>

<https://elpais.com/babelia/2020-11-23/constelacion-matrilineal-vasca.html>

<https://elpais.com/icon-design/arquitectura/2020-12-01/olvidadas-ninguneadas-depuradas-las-mujeres-pioneras-de-la-arquitectura-en-espana.html>

<https://www.rtve.es/alacarta/audios/utopias/mujer-artista-no-morir-intento-15-11-20/5715304/>

<https://elpais.com/babelia/2020-12-11/yo-que-soy-tu-que-soy-ellos-el-arte-de-fina-miralles.html>

<https://museoph.org/exposicion/soledad-sevilla>

<https://elpais.com/babelia/2021-02-19/lara-almarcegui-no-sabemos-nada-de-los-terrenos-que-pisamos.html>

<https://musac.es/#programacion/programa/ciudades-pospandemia-lara-almarcegui>

<https://elpais.com/cultura/2021-04-07/charlotte-johannesson-la-artista-que-tejio-con-graficas-de-los-primeros-ordenadores.html>

<https://elpais.com/eps/2021-04-17/soledad-sevilla-otros-artistas-me-veian-como-una-amateur-porque-era-una-madre-rodeada-de-ninos.html>

<https://elpais.com/icon-design/arte/2021-05-07/las-claves-de-las-piezas-de-arte-digital-que-puedes-encontrar-proyectadas-en-pantallas-repartidas-por-madrid.html>

<https://elpais.com/eps/2021-05-16/cristina-iglesias-incrusta-15-toneladas-de-bronce-en-el-faro-de-san-sebastian.html>

<https://elpais.com/cultura/2021-07-09/arco-impulsa-a-las-mujeres-artistas.html>

<https://smoda.elpais.com/placeres/concha-jerez-que-va-a-dejar-en-el-mundo-la-lucha-por-ser-famoso-solo-personajes-rotos/>

## Bibliografía específica sobre cada artista

### ALMARCEGUI, Lara

#### Libros y catálogos:

ORZES, Anita. *Il Padiglione Spagnolo alla Biennale di Venezia: un'analisi critica dell'attività espositiva dal 2001 al 2013*. Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia. Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, 2014. Disponible en: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/5105/817777-1174387.pdf?sequence=2>

ZAYA, Octavio. *Lara Almarcegui. Excavándome el camino a lo posible*. En: Octavio ZAYA [com.]. *Lara Almarcegui. LV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Partecipazioni nazionali* [cat.]. Madrid: Turner Libros, 2013, pp. 15-18. ISBN: 978-84-15832-64-5. [Dossier de la exposición: [http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1005995](http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1005995)]

### ASINS, Elena

#### Libros y catálogos:

ALONSO, Andoni; MADERUELO, Javier. *Elena Asins: menhir dos* [cat.]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995. ISBN: 84-88406-16-9.

FERNÁNDEZ, Olga [com.]. *Cuatro dimensiones: escultura en España, 1978-2003* [cat.]. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2003. ISBN: 84-96286-02-9.

ASINS, Elena. *Elena Asins: menhires* [cat.]. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996. ISBN: 84-88305-38-9.

ASINS, Elena. *Encuentros tardíos* [cat.]. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2012. ISBN: 978-84-7907-688-7.

BASALLOTE, Francisco DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco. *Procesos: los tiempos de la forma* [cat.]. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2006. ISBN: 978-84-95278-87-6.

BORJA-VILLEL, Manuel [com.]. *Elena Asins: fragmentos de la memoria* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. ISBN: 978-84-8026-441-9. [Dossier de la exposición: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011013-fo\\_es-001-elena%20asins.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011013-fo_es-001-elena%20asins.pdf)]

DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco [com.]. *Bifurcaciones: Elena Asins, Gerardo Delgado, Soledad Sevilla, Jordi Teixidor, José María Yturralde* [cat.]. Fuenlabrada: Centro de Arte Tomás y Valiente, 2006. ISBN: 84-606-3892-8.

#### Vídeos en línea:

CANAL 6 NAVARRA. Elena Asins. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 1 de marzo de 2012 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vKqFUm0SUMU>

KOMINIKAZIO EREDUAK. Elena Asins. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 4 de mayo de 2013 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpityFus>

MIRADAS 2. Ludovico Einaudi, Habitación Roja y Elena Asins. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 24 de julio de 2011 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/miradas-2/miradas-2-percepcion-musical-2-24-07-11/1160349/>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Elena Asins: fragmentos de la memoria. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 21 de noviembre de 2011 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r2p8ny9sOoM>

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. Elena Asins: menhires. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 18 de abril de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rtBwLJSVdw0>

**BALCELLS, Eugènia****Libros y catálogos:**

BENEGAS, Noni; HAC MOR, Carles; BUFILL, Juan. *Instal·lació: en transit / Eugènia Balcells* [cat.]. Barcelona: Ajuntament de barcelona, 1993. ISBN: 84-7609-634-8.

BOSCH, Eulàlia [com.]. *Eugènia Balcells: Años luz* [cat.]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012. ISBN: 978-84-8181-522-1. [Dossier de la exposició: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:16e2ebcc-6c06-4463-89d4-facbef2079cc/dossieritinerancia-anosluz.pdf>]

BOSCH, Eulàlia [com.]. *Frecuencias*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2009. ISBN: 978-84-92861-03-3. [Dossier de la exposició: <https://www.naturgy.es/servlet/ficheros/1297091415242/40072.pdf>]

GARCÍA, Juan Manuel; ROM, Martí. *Eugènia Balcells* [cat.]. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2002. ISBN: 84-88167-85-7.

GIANNETTI, Claudia [com.]. *Eugenia Balcells: sincronías* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995. ISBN: 84-8026-049-1. [Dossier de la exposició: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1995012-fol\\_es-001-eugenia-balcells.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1995012-fol_es-001-eugenia-balcells.pdf)]

HANHARDT, John; VAN RIPER, Peter. *Exposure time: video-insla·lació* [cat.]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989. ISBN: 84-7664-199-0.

OLIVARES, Rosa [com.]. *El enigma de lo cotidiano* [cat.]. Madrid: Casa de América, 2000. ISBN: 84-88490-27-5.

VAN RIPER, Peter. *Seeing the dance* [cat.]. Girona: Ajuntament de Girona, 2003. ISBN: 84-607-8477-0.

**Vídeos en línea:**

CONTINUARÀ. Eugènia Balcells, Souad Massi, "Circuit" y más. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 3 de noviembre de 2009 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/continuar/continuar-3-novembre/621183/>

LA AVENTURA DEL SABER. Eugènia Balcells. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 27 de noviembre de 2012 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-27-11-12/1592290/>

LA AVENTURA DEL SABER. Eugènia Balcells. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 1 de mayo de 2013 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-01-05-13/1797422/>

LA CAIXA. Eugènia Balcells: la belleza del universo. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 16 de marzo de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eLUEqOjQGU>

METRÓPOLIS. Vídeo, cuerpo e identidad femenina. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 27 de octubre de 1999 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/video-cuerpo-identidad-femenina-vo/4425978/>

METRÓPOLIS. Eugènia Balcells. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 4 de noviembre de 2012 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20121026/eugenia-balcells-anos-luz/571774.shtml>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Eugènia Balcells: documental sobre la exposició Años Luz. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 8 de octubre de 2012 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dxZ8cpP3NS8>

**BRAULA REIS, Teresa****Libros y catálogos:**

MELLO, Verónica de [com.]. *Escala 1:1. 21 Artistas Contemporáneos Portugueses: una reflexión sobre la escala en la arquitectura y la obra de arte* [cat.]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018. ISBN: 978-8481816921. [Dossier de la exposición: [https://www.promociondelarte.com/filedb/2018/2fdq\\_Escala11-hoja%20de%20sala.pdf](https://www.promociondelarte.com/filedb/2018/2fdq_Escala11-hoja%20de%20sala.pdf)]

VV.AA. *Prémio Novos Artistas EDP 2015* [cat.]. Lisboa: Documenta, 2015. ISBN: 978-989-8618-67-2.

**Vídeos en línea:**

HENRIQUE LUZ. Teresa Braula Reis: under construction. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 8 de mayo de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nRNDQ4qy9AU>

**FERREIRA, Ângela****Libros y catálogos:**

BOCK, Jürgen. Portugal: Maison Tropicale. Le costruzioni invisibili di Ângela Ferreira. En: Robert STORR [com.]. *LII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente* [cat.]. Venezia: Marsilio Editori, 2007, pp. 98-99. ISBN: 978-88-317-9255. [Catálogo disponible en pdf]

BOCK, Jürgen [com.]. *Ângela Ferreira: Maison Tropicale* [cat.]. Lisboa: Instituto das Artes, 2007. ISBN: 978-972-99322-8-1. [Dossier de la exposición: [https://www.dgartes.gov.pt/veneza2007/press\\_por\\_bv07.pdf](https://www.dgartes.gov.pt/veneza2007/press_por_bv07.pdf)]

FERNANDES, João; FERREIRA, Ângela. *Ângela Ferreira: casa, um retrato íntimo da casa em que nasci* [cat.]. Oporto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN: 978-9727390618.

FERREIRA, Ângela; WESTRENEN, Francien van. *Ângela Ferreira: Revolutionary Traces* [cat.]. La Haya: Stroom Den Haag, 2014. ISBN: 978-90-73799-79-0. [Dossier de la exposición: [https://www.stroom.nl/media/Ferreira\\_Gids\\_ENG\\_2web.pdf](https://www.stroom.nl/media/Ferreira_Gids_ENG_2web.pdf)]

OLIVEIRA, Filipa [com.]. *Ângela Ferreira: Political Cameras* [cat.]. Edimburgo: Stills Gallery, 2013. ISBN: 978-0906458082. [Dossier de la exposición: <https://stills.org/sites/default/files/Interp%20for%20Websitesmall.pdf>]

**Vídeos en línea:**

CGAC SANTIAGO DE COMPOSTELA. Ângela Ferreira: pouco a pouco. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 25 de junio de 2019 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=ed\\_Doc5QUR0](https://www.youtube.com/watch?v=ed_Doc5QUR0)

NOVO BANCO. Ângela Ferreira. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 27 de julio de 2015 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3mZQdCzYSA4>

VERNISSAGE TV. Ângela Ferreira. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 31 de mayo de 2008 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NNdUilvANmA>



**FERRER, Esther****Libros y catálogos:**

AIZPURU, Margarita; COLLADO, Gloria; DE LA MOTTE-HABER, Helga. *Esther Ferrer: de la acción al objeto y viceversa* [cat.]. Guipuzkoa: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997. ISBN: 84-7907-222-9.

AIZPURU, Margarita [com.]. *Esther Ferrer: entre líneas y cosas* [cat.]. Madrid: Centro de Arte Tomás y Valiente, 2015. ISBN: 978-84-608-3141-9.

CUÉ, Ana Laura; BELLO, Katnira. *Esther Ferrer: transacciones* [cat.]. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2009. ISBN: 978-607-02-0860-7.

FERRER, Esther. *Performance y utopía / Esther Ferrer*. Murcia: Consejería de Cultura y portavocía, 2017. ISBN: 978-84-15556-34-3.

OLIVARES, Rosa; ETXEBERRIA, Hasier. *Al ritmo del tiempo* [cat.]. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2005. ISBN: 84-7907-470-1.

OLIVARES, Rosa [com.]. *Esther Ferrer: en cuatro movimientos* [cat.]. Vitoria-Gasteiz: Fundación Artium de Álava, 2011. Dossier de la exposición: [http://www.artium.eus/images/historico/Exposiciones/Documentos/Ferrer\\_Textos\\_Sala.pdf](http://www.artium.eus/images/historico/Exposiciones/Documentos/Ferrer_Textos_Sala.pdf)

OLIVARES, Rosa; MANTECÓN, Marta. *Esther Ferrer: maquetas y dibujos de instalaciones, 1970-2001*. Madrid: Exit, 2011.

PÉREZ, David. Spagna: Esther Ferrer, Carles Santos y Manolo Valdés. En: Harald SZEEMANN [com.]. *XLVIII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Dappertutto, aperto overa II, aperto par tout, aperto über all* [cat.]. Venezia: Marsilio Editori, 1999, pp. 168-171. [Catálogo disponible en pdf]

PÉREZ, David [com.]. *Esther Ferrer: España en la XLVIII Bienal de Venecia* [cat.]. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.

PÉREZ, David. *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Editorial UPV, 2008.

RASSEL, Laurence; VILLAESPESA, Mar [com.]. *Esther Ferrer: todas las variaciones son válidas, incluida esta* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. ISBN: 978-84-8026-558-4. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/Catalogos/esther\\_ferrer.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/Catalogos/esther_ferrer.pdf)

**Vídeos en línea:**

ATENCIÓN OBRAS. Victoria Vera, Esther Ferrer, "Tío Vaina" y más. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 17 de marzo de 2016 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-victoria-vera-esther-ferrer-tio-variantia-mas/3528184/>

ATENCIÓN OBRAS. Love of Lesbian, Tricycle, Esther Ferrer y más. En: *La 2* [video en línea]. Publicado el 8 de noviembre de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-love-of-lesbian-tricycle-esther-ferrer-mas/4295521/#>

LA SALA. GUGGENHEIM. Esther Ferrer. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 28 de abril de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-sala/sala-guggenheim-esther-ferrer/4586098/>

METRÓPOLIS. Esther Ferrer. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 18 de noviembre de 2011 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20111110/esther-ferrer/474451.shtml>

MIRADAS 2. Rodchenko, Esther Ferrer y Womad. En: *La 2* [video en línea]. Publicado el 18 de noviembre de 2009 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/miradas-2/miradas-2-rodchenko-esther-ferrer-womad/631694/>

MIRADAS 2. Fundación Miró, Los Miserables y Esther Ferrer. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 22 de octubre de 2011 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/miradas-2/miradas-2-22-10-11/1230517/>

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. Esther Ferrer: proceso de trabajo. En: Youtube [vídeo en línea]. Publicado el 8 de mayo de 2010 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ySeh0YE43mc>

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. Esther Ferrer: performance. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 29 de noviembre de 2016 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ybl4qbwDa7I>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Esther Ferrer: todas las variaciones son válidas, incluida esta. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 2 de noviembre de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dTKIbYE4Vpc>

## FRAGATEIRO, Fernanda

### Libros y catálogos:

FRAGATEIRO, Fernanda. *Caixa para guardar o vazio* [cat.]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN: 978-972-37-1214-8. [Fragmento del catálogo: [https://issuu.com/fernandafragateiro/docs/book\\_caixavazio](https://issuu.com/fernandafragateiro/docs/book_caixavazio)]

MATOS, Sara Antónia. *Moradas: Ana Vieira, Fernanda Fragateiro, Catarina Câmara Pereira, Fernando Brízio* [cat.]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN: 978-9723713008.

### Vídeos en línea:

CASCAIS NATURA. Fernanda Fragateiro. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 10 de marzo de 2011 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VdMmGZ3nrEc>

PANORAMA. Exposición geométrica: Fernanda Fragateiro. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 22 de septiembre de 2011 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0-cwwWcRePk>

SANTO TIRSO TV. Processo: a exposição de Fernanda Fragateiro. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 29 de octubre de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oT09VcRpiQc>

## GÓMEZ, Susy

### Libros y catálogos:

CASANOVA, María (coord.). *Susy Gómez. Algunas cosas que llamaba mías* (cat.). Valencia: IVAM Centre del Carme, 2000. ISBN: 84-482-2447-7.

FRANCÉS, Fernando [com.]. *Susy Gómez: el timón de mis almas* [cat.]. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2009. ISBN: 978-84-96159-76-1.

RIGO, Catalina. *Susy Gómez: los espacios del refugio*. Madrid: Ediciones Eneida, 2009. ISBN: 978-84-92491-18-6.

SAN MARTÍN, Francisco Javier; BLANCH, Teresa. *Susy Gómez: in the dark sea, a mina mala* [cat.]. Braga: Galería Mário Sequeira, 2003. ISBN: 972-98332-6-5.

STOLZ, George; DRATHEN, Doris von. *Susy Gómez: maldito corazón* [cat.]. Nice: Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1999. ISBN: 2-901412-92-0.

### Vídeos en línea:

ELS ENTUSIASTES IB3. Susy Gómez. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 30 de septiembre de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-V1676Hddl8>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Susy Gómez: el baile de la vida. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 24 de julio de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aSg4mNMkQA0>

TITO LÓPEZ VIVES. Susy Gómez. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 13 de septiembre de 2016 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vG8xRSNQpT0>

**IGLESIAS, Cristina****Libros y catálogos:**

BLAZWICK, Iwona. *Cristina Iglesias* [cat.]. Barcelona: Polígrafa, 2002. ISBN: 84-343-1007-4.

COOKE, Lynne [com.]. *Cristina Iglesias: metonimia* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. ISBN: 978-84-8026-464-8. [Dossier de la exposición: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/folleto\\_cristina\\_iglesias\\_web\\_esp.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/folleto_cristina_iglesias_web_esp.pdf)]

GARCÍA, Aurora. Spagna: Cristina Iglesias y Antoni Tàpies. En: Achille BONITO [com.]. *XLV Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Punti Cardinali dell'Arte* [cat.]. Venezia: Marsilio Editori, 1993, vol. 1, pp. 182-185. ISBN: 88-208-0378-X. [Catálogo disponible en pdf]

GARCÍA, Aurora [com.]. *Cristina Iglesias: XLV Bienal de Venecia. Puntos Cardenales, Pabellón de España* [cat.]. Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambit Servicios Editoriales, 1993. ISBN: 84-87342-88-4.

IGLESIAS, Cristina. *Cristina Iglesias* [cat.]. Dusseldorf: Cristina Iglesias und der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1988. ISBN: 3-925974-05-9.

IGLESIAS, Cristina. *Cristina Iglesias* [cat.]. Nîmes: Carré d'Art - Musée d'Art Contemporain de Nîmes, 2000. ISBN: 2-7427-2756-6.

IGLESIAS, C. *La jalousie / Cristina Iglesias*. Madrid: Ivory Press, 2012. ISBN: 978-84-940535-1-1.

MADERUELO, J. *Cristina Iglesias: cinco proyectos*. Madrid: Fundación Argentaria, 1996. ISBN: 84-89162-34-4.

MARTÍN, María [com.]. *Espacio interior, inner space: Jonas Dahlberg, Leandro Erlich, Dan Graham, Cristina Iglesias, Ann Lislegaard, Jorge Macchi, Rita McBride, Georges Rousse, Fred Sandback, Kate Shepherd, Sam Taylor-Wood, Eulàlia Valladosera, Rachel Whiteread* [cat.]. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, 2006. ISBN: 84-451-2874-4.

MESQUITA, Ivo [com.]. *Cristina Iglesias* [cat.]. São Paulo: Pinacoteca del Estado de São Paulo, 2008. ISBN: 978-85-99117-09-5.

SANTOS, F. *Las fuentes de la creación artística: conversaciones con Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Rafael Canogar, Antoni Clavé, Juan Genovés, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Cristina Iglesias, Carmen Laffón, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Albert Ràfols Casamada, Antonio Saura, Soledad Sevilla, José María Sicilia y Antoni Tàpies*. Madrid: Fundación Aena, 2012. ISBN: 978-84-95567-73-4.

TODOLÍ, Vicente [com.]. *Cristina Iglesias: entrespacios* [cat.]. Santander: Fundación Botín, 2019. ISBN: 978-84-15469-77-3. [Dossier de la exposición: <https://www.centrobotin.org/wp-content/uploads/2017/11/Folleto-Cristina-Iglesias-ES.pdf>]

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana. Spagna: Ferrán García Sevilla, Cristina Iglesias, Miquel Navarro y José María Sicilia. En: Maurizio CALVESI [com.]. *XLII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Arte e Scienza* [cat.]. Venezia: Electa Editrice, 1986, pp. 330-333. ISBN: 88-435-2038-5. [Catálogo disponible en pdf]

**Vídeos en línea:**

ARTANGEL. Cristina Iglesias: guided tour for Tres Aguas, Toledo. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 6 de junio de 2014 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qbHcdTOny\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=qbHcdTOny_U)

ATENCIÓN OBRAS. Eugenio Recuenco, Cristina Iglesias, Guadalupe Plata y más. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 13 de diciembre de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-13-12-18/4890138/#>

CULTURA EN 24 HORAS. Cristina Iglesias. En: *Canal 24 horas* [vídeo en línea]. Publicado el 6 de febrero de 2013 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-06-02-13/1684495/>

EITB. Cristina Iglesias en uno de sus momentos más creativos. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 7 de abril de 2014 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Trklp\\_OW9W8](https://www.youtube.com/watch?v=Trklp_OW9W8)

FUNDACIÓN BOTÍN. Cristina Iglesias: entrespacios. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 2 de noviembre de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CyBXssFO3TE>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Entrevista a Cristina Iglesias sobre Metonimia. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 26 de abril de 2013 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L9I9HseZ8VM>

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Cristina Iglesias: portón-pasaje. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 15 de febrero de 2013 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gVxDkZWJilo>

TALENTO 100. Cristina Iglesias, Juan Uslé y Lothar Baumgarten. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 28 de septiembre de 2012 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/talento-100/talento-100-capitulo-1/1538804/>

TATE. Cristina Iglesias: “the viewer is fundamental in my work”. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 19 de enero de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GiYVXAnMAKM>

## **PIZARRO, Esther**

### **Libros y catálogos:**

FERNANDES, Maria João. *Esther Pizarro: Geografías interiores* [cat.]. Lisboa: Galería Arte António Prates, 2005. ISBN: 972-8639-02-3. [Dossier de la exposición: [http://www.estherpizarro.es/\\_img\\_catalogos/2005\\_cat\\_lisboa.pdf](http://www.estherpizarro.es/_img_catalogos/2005_cat_lisboa.pdf)]

GRAS BALAGUER, Menene [com.]. *Esther Pizarro. Un Jardín Japonés: Topografías del vacío* [cat.]. Granada: CCCo. 2014.

HONTORIA, Javier [com.] *Esther Pizarro. Redes de contención (2007)* [cat.]. Madrid: Galería Raquel Ponce. 2007.

PARDO, Tania [com.]. *Esther Pizarro: Derivas de la ciudad, cartografías imposibles* [cat.]. Madrid: Centro de Arte Tomás y Valiente, 2013. ISBN: 978-84-695-6972-6. Disponible en: [http://www.estherpizarro.es/\\_img\\_catalogos/2013\\_cat\\_patronandomad.pdf](http://www.estherpizarro.es/_img_catalogos/2013_cat_patronandomad.pdf)

PIZARRO, Esther. *Esther Pizarro. Prótesis domésticas (2010 – 2012)* [cat.]. Madrid: Galería Raquel Ponce. 2012.

PIZARRO, Esther: *Pensar en vidrio. Esther Pizarro* [cat.]. Alcorcón: MAVA. 2016.

PIZARRO, Esther: *Liquid mapping :: connected to...* [cat.]. Madrid: Galería Ponce + Robles. 2017.

PIZARRO, Esther: *Mapping complexity. Esther Pizarro* [cat.]. Madrid: Fundación Metrópoli. 2017.

PIZARRO, Esther: “Paisajes Complejos. Hacia una nueva cartografía” en *REIA*, 9, 2017, pp. 85-96.

PIZARRO, Esther: “Cartografías datificadas. Una propuesta artística de visualización de datos para evidenciar emergencias medioambientales” en *ASRI*, 17, 2019, pp. 193-206.

### **Vídeos en línea:**

CASA ASIA. Esther Pizarro: un jardín japonés, topografías del vacío. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 17 de julio de 2014 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2fSuyOxrQhs>

LOS OFICIOS DE LA CULTURA. Esther Pizarro, escultora. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 21 de enero de 2012 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-esther-pizarro-escultora/1300528/>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Esther Pizarro: mapping active fire data. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 21 de diciembre de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KEKW1wwNV7Q>

THE ART CHAT. Esther Pizarro. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 6 de febrero de 2018 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9ISUYiEM5TY>

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE. Esther Pizarro: memoria cartográfica, recorridos. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 26 de mayo de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=quRd0isGSO8>

## VALLDOSERA, Eulàlia

### Libros y catálogos:

CABALLERO, Alberto. *La realidad virtual y la obra de Eulàlia Valldosera*. Argentina: Pons

ENGUITA, Nuria [com.]. *Eulàlia Valldosera: dependencias* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. ISBN: 978-84-8026-383-2. [Dossier de la exposición: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2009002-fol\\_es-001-eulalia%20valldosera.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2009002-fol_es-001-eulalia%20valldosera.pdf)]

ENGUITA, Nuria [com.]. *Eulàlia Valldosera: el ombligo del mundo* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. ISBN: 978-84-8026-381-8.

GRAS, Menene [com.]. *Cuerpos contaminados: Antoni Abad, Daniel Canogar, Josep María Martín, Eulàlia Valldosera* [cat.]. Caracas: Museo Alejandro Otero, 2000. ISBN: 980-6324-36-6.

MARTÍN, María [com.]. *Espacio interior, inner space: Jonas Dahlberg, Leandro Erlich, Dan Graham, Cristina Iglesias, Ann Lislegaard, Jorge Macchi, Rita McBride, Georges Rousse, Fred Sandback, Kate Shepherd, Sam Taylor-Wood, Eulàlia Valldosera, Rachel Whiteread* [cat.]. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, 2006.

RODRÍGUEZ, Bárbara. *Eulàlia Valldosera: blood ties* [cat.]. London: Carroll / Fletcher, 2012. ISBN: 978-1-908923-02-8. [Reportaje de la exposición: <https://www.metalocus.es/es/noticias/eulalia-valldosera-blood-ties>]

TORRE, Alfonso de la [com.]. *Los otros [artistas]: José Luis Alexanco, Victoria Civera, Dis Berlin, Juan Hidalgo, Antonio Pérez, Eulàlia Valldosera* [cat.]. Madrid: Ámbito Cultural, El Corte Inglés, 2016. ISBN: 978-84-943906-2-3.

VALLDOSERA, Eulàlia. Eulàlia Valldosera. En: Harald SZEEMANN [com.]. *XLIX Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Platea dell'Umanità* [cat.]. Venezia: Mondadori Electa, 2001, pp. 170-173.

VALLDOSERA, Eulàlia. *Eulàlia Valldosera: espacios de trabajo* [cat.]. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2006. ISBN: 84-96007-88-X.

VALLDOSERA, Eulàlia. *Eulàlia Valldosera: obras, 1990-2000* [cat.]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001. ISBN: 84-88786-54-9.

VALLDOSERA, Eulàlia. *Eulàlia Valldosera: padre y madre* [cat.]. Girona: Ajuntament de Girona, 2006. ISBN: 84-8496-036-6.

VALLDOSERA, Eulàlia. *On mirrors, control and trust. Cuatro prácticas delante del espejo: una ficción, una experiencia, una investigación, una reflexión* [cat.]. Barcelona: Galería Joan Prats, 2000. ISBN: 2-912342-08-2.



### Vídeos en línea:

CONTINUARÀ. Antoni Tàpies y Eulàlia Valldosera. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 17 de noviembre de 2009 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/continuara/continuara-17-novembre/630888/>

CREADORES. Eulàlia Valldosera. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 14 de junio de 2001 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-documental-creadores-eulalia-valldosera/2751510/>

CREADORES DE HOY. Eulàlia Valldosera. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 4 de octubre de 2010 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores-de-hoy/creadores-20101004-1830/893861/>

LA AVENTURA DEL SABER. Eulàlia Valldosera. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 16 de abril de 2009 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-humanidades-16-04-09/479033/>

LA PANERA LLEIDA. Eulàlia Valldosera. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 13 de abril de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kPPZmu6zMPA>

MARTIN MAISLER. Eulàlia Valldosera. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 21 de septiembre de 2017 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ateaAM6qRrs>

METRÓPOLIS. Vídeo, cuerpo e identidad femenina. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 27 de octubre de 1999 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/video-cuerpo-identidad-femenina-vo/4425978/>

METRÓPOLIS. Eulàlia Valldosera. En: *La 2* [vídeo en línea]. Publicado el 7 de junio de 2009 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20090607/eulalia-valldosera/313069.shtml>

MUSEU PICASSO. Eulàlia Valldosera: els altres invisibles. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 18 de junio de 2019 [consulta: septiembre de 2019]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=G4g0Tt\\_E-8o](https://www.youtube.com/watch?v=G4g0Tt_E-8o)



Este libro colectivo se propone profundizar, desde lo arquitectónico, en el estudio de las abundantes categorías espaciales presentes en las instalaciones artísticas, un formato híbrido de carácter audiovisual, narrativo y escenográfico, constituido por el autor, el objeto y el observador, en relación con su ámbito expositivo.

Se enmarca en el Proyecto I+D “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”, dirigido por ESPACIAR, Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid [<https://www.espaciarnet/>].

La publicación ha contado con un elenco internacional de académicos, comisarios y artistas, pertenecientes a universidades e instituciones como: Università IUAV di Venezia, Università degli Studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, V-A-C Foundation in Venice, Real Academia de España en Roma, Museo Patio Herreriano de Valladolid o Noche de los Museos.

Algunas líneas temáticas exploradas en los distintos capítulos han sido: el poder relacional del vacío, el valor espacial de sombras, proyecciones y superposiciones, el espacio narrativo y fenomenológico, las arquitecturas efímeras, lo escenográfico, o la profundidad de la pantalla.

This collective book aims to deepen, from the architectural point of view, into the study of the numerous spatial categories present in art installations, a hybrid format of an audiovisual, narrative and scenographic nature, constituted by the author, the object and the observer, in relation to its exhibition area.

It is framed in Project R&D “Planimetric, spatial and photographic analysis of pioneering audiovisual installations in the Iberian Peninsula since 1975”, directed by ESPACIAR, Recognized Research Group of the University of Valladolid [<https://www.espaciarnet/>].

The publication has had an international cast of academics, curators and artists, belonging to universities and institutions as: Università IUAV di Venezia, Università degli Studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, V-A-C Foundation in Venice, Real Academia de España en Roma, Museo Patio Herreriano de Valladolid o Noche de los Museos.

Some thematic lines explored in the different chapters have been: the relational power of the void, the spatial value of shadows, projections and superpositions, the narrative and phenomenological space, the ephemeral architectures, the scenographic act, or the depth of the screen.