

Horizontes alternativos

El plano de referencia como argumento en el proyecto de arquitectura



Tesis Doctoral. 2015

Departamento:

Expresión Gráfica. Y Proyectos Arquitectónicos.

Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Doctorando:

Manuel J. Feo Ojeda

Director:

Jose Luis Gago Vaquero

ANEXO I

D/D^a.....SECRETARIO/A DEL DEPARTAMENTO
DE EXPRESIÓN GRÁFICA Y PROYECTACIÓN ARQUITECTÓNICA, ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE
ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

CERTIFICA

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha.....
Tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada

“HORIZONTES ALTERNATIVOS, El plano de referencia como argumento en el proyecto de arquitectura”.

Presentada por el doctorando D. Manuel J. Feo Ojeda y dirigida por el Doctor D. José Luis Gago Vaquero.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Art. 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en:

Las Palmas de Gran Canaria,

A.... de.....de dos mil.....

Horizontes *alternativos*:

El plano de referencia como argumento en el proyecto de arquitectura.

Programa de doctorado:

OPERACIONES DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO SOBRE EL
MEDIO INSULAR: ESPACIO DOMÉSTICO Y AMBIENTE CONTEMPORÁNEO.

Doctorando:

Manuel J. Feo Ojeda

Director:

Dr. José Luis Gago Vaquero

Departamento de Expresión Gráfica y Proyectos Arquitectónicos.

Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 2015.



INDICE

0. PARATEXTOS	11
PREAMBULO	13
PROLOGO	14
1. HORIZONTE, MEDIDA Y REFERENCIA	17
1.1 PAISAJE AMPLIADO	19
1.2 EL HORIZONTE COMO ESPACIO OPTICO – PERCEPTIVO	25
-La arquitectura como intensificación del horizonte	37
-La Construcción pintoresca del horizonte.	55
-El horizonte como elemento expresivo en el cine de Christopher Nolan.	61
-Horizontes inclinados	71
-Horizontes giratorios	81
-Horizontes múltiples	91
-Sin horizonte.	97

1.3 EL PLANO de REFERENCIA

-El suelo como plano de referencia.	108
1.3.1 -Huella	110
1.3.3 -Pedestales	114
1.3.4 -Levitaciones	122
1.3.5 -Sombras	128
1.3.6 -Sin sombra	136
1.3.7 -Viaje alrededor de una casa sin nombre. (En seis imágenes desencadenantes + cuatro insertos).	140

2. LE CORBUSIER. CONSTRUCTOR DE HORIZONTES

2.1 SEIS CASOS de ESTUDIO	146
2.1.1 -Tourette. <i>Un mundo inclinado</i>	155
2.1.2 -Savoya. Cortocircuito espacial	163
2.1.3 -Unite. La identidad forma-estructura como descontextualización	167
2.1.4 -Ronchamp. El suelo liquido	171
2.1.5 -HVEN-LC. Nubes construidas	174
2.1.6 -BEISTEGUI. Habitaciones sin techo	176

3. GENEALOGIA.

3.1 -Villa en Burdeos.	111
3.2 -Kunsthall Rotterdam.	181
3.3 -Kunsthaus Bregenz.	193
3.4 .Embajada Países Bajos. Berlín	197
3.5 -Danteum	201
3.6 -Pabellon Melnikov	205
3.7 -QS-VEN-CS-1963.	206
3.8 -Malaparte. Patio con techo.	199

5. CONCLUSIONES

-Descubriendo los espacios laminados.	207
-Hacia el horizonte como intensificación de la arquitectura	209

6. EL JARDIN AEREO

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.	216
BIBLIOGRAFIA GENERAL.	219
REGISTRO GRAFICO.	224

A mis padres

Este trabajo es el resultado de la decantación de ideas tras un prolongado periodo de reflexión, viajes y mirada atenta a las relaciones entre la arquitectura, el paisaje y el horizonte.

En el trayecto, son muchas las personas a las que debo agradecer la ayuda prestada para que de uno u otro modo se haya podido llevar a cabo este trabajo.

Mis padres, ya ausentes, que incentivaron en mí la inquietud constante y que alentaron la emoción por la observación.

El director de este trabajo, José Luis Gago vaquero, con cuyas pautas precisas y guía ha sido posible alcanzar el final del largo recorrido.

Agradecer las facilidades ofrecidas por la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, pacientes ante los largos periodos de posesión de sus libros,

En especial a la figura de Manuel, bibliotecario ejemplar, siempre dispuesto a echar una mano en la búsqueda de documentos y referencias y a facilitar la búsqueda de información.

A Félix Juan Bordes Caballero, gracias a cuyo aliento inicial comenzamos el trabajo.

A Sergio Pérez Parrilla, maestro siempre presente en el recuerdo.

A Jaume Valor Montero, director de la Escuela de Arquitectura de la Universitat Internacional de Catalunya durante mi periodo docente allí, y que me dio la oportunidad de conocer y participar en el ambiente arquitectónico catalán. Y que siempre abrió con generosidad las puertas al pensamiento conjunto sobre el horizonte como materia de la arquitectura.

A Juan Manuel Palerm Salazar, motor infatigable gracias a cuya generosidad se ha podido culminar el camino emprendido.

Numerosas personas han mostrado datos de indudable valía. En concreto los arquitectos y profesores Quim Rosell Gratacos, Ángel Verdasco y en especial, Juan Ramírez Guedes,

Diversos compañeros y amigos han aportado interesantes sugerencias a lo largo del trayecto: el galerista Manuel Ojeda Álvarez, El pintor Jorge Ortega, el escultor Juan Correa o la arquitecta y profesora Ángela Ruiz Martínez, propiciando todos ellos nuevas reflexiones.

Mis alumnos, que me siguen enseñando cada día y los profesores Pedro Romera García y Juan Antonio Gonzales Pérez con los que he compartido intensas sesiones docentes.

A mis hijas Clawdia, Emma y Valentina, por las cuales me levanto aún todos los días por la mañana

Por último, mi mayor agradecimiento a Claudia Collmar, sin cuya compañía intelectual indispensable y animo continuo, el trabajo a buen seguro, no habría cristalizado.

PARATEXTOS

PREAMBULO

"Mi gran pared me permitía ver, con un barrido de la mirada, lo que los historiadores del arte durante tanto tiempo habían identificad como una habilidad para el naturalismo cada vez mayor desde el siglo XV hasta el XIX. Pero lo que se hizo de inmediato evidente, rodeado de tantas imágenes, fue que no era un proceso gradual: la mirada óptica llegó de repente y en ese mismo momento fue coherente y completa".¹

David Hockney.

Fascinado como David Hockney por la posesión de un gran espacio de pared vacío en mi estudio y de una extinta fotocopiadora en color, todo empieza con una serie de imágenes que en distintos formatos se van situando sobre esa pared. La mayor parte son imágenes tanto del exterior como del interior de diversas obras de arquitectura. También aparecen ocasionalmente otras venidas de territorios periféricos: del mundo del arte, fotografías, dibujos... Al principio se disponen en horizontal intentando compartir una misma línea de tierra, al poco tiempo la cohabitación de distintas arquitecturas que provienen de distintos escenarios temporales y culturales con el único nexo de unión geométrico de una línea horizontal se hace incomodo. Poco a poco cada imagen va buscando su posición y sus cotas se van modificando lentamente, en el marco de esta pared de diez por cuatro metros, nuevas leyes de relación se van haciendo visibles: a veces el encaje se produce entre el nivel de una cubierta en una imagen y un suelo en otras, a veces es necesario multiplicar una imagen repetidas veces para encontrar su asiento...

Por supuesto, imágenes nuevas entraban y otras salían. Solo una se aferraba persistente a moverse de su sitio, era esa fotografía en blanco y negro de la Unite de Marsella, recortada por arriba para sugerir más altura de la real, y con esos inquietantes huecos en sombra bajo ella a través de los cuales se podía adivinar un detrás que no debería estar ahí...



(1). HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto*. Destino. Madrid 2001. Pág. 15-51

PRÓLOGO

“...Cuando la visión de conjunto del mundo se amplía, no solo disminuye el dolor que causa, sino también el sentido. Entender el mundo equivale a colocarse a la cierta distancia de él. Lo que es demasiado pequeño para verlo a simple vista, como las moléculas, lo ampliamos; lo que es demasiado grande, como el sistema de las nubes, los deltas de los ríos, las constelaciones, lo reducimos. Cuando lo tenemos al alcance de nuestros sentidos, lo fijamos. A lo fijado le llamamos conocimiento. Durante toda nuestra infancia y juventud nos esforzamos por establecer la distancia correcta de cosas y fenómenos. Leemos, aprendemos, experimentamos, corregimos. Y un día llegamos a un mundo en el que se han fijado todas las distancias necesarias, y establecido todos los sistemas. Es entonces cuando el tiempo empieza a correr más deprisa”.²

Karl Ove Knausgård

La primera acción para fijar la distancia entre la arquitectura y el paisaje ha sido definir su cota respecto del suelo, plano de referencia habitual y convencional de la arquitectura, suelo como asiento, como lugar de la huella, como ocupación, como topografía, En esta palabra y en sus espesores; huella, pedestal o sombra, se pueden leer los procesos germinales de la arquitectura en su manifestación física. El hecho fundacional de redibujar el suelo (porque siempre es un acto de redibujado, es decir, de re-presentar, de volver a presentar a escala real lo que antes ha sido pensado o incluso dibujado en otro soporte, a otra escala, en otro lugar o incluso por otro actor) es siempre un dotar de información a lo que antes era un fragmento de un algo, un entorno indiferenciado, sin deseo, sin voluntad, para imbuirlo de una condición significativa, para revestirlo de la categoría de

lugar. La presente tesis doctoral indaga en una de las condiciones geométricas de ese suelo germinal: su relación con el horizonte

Relación que no solo se establece en términos altimétricos o topográficos sino fundamentalmente en términos conceptuales. Entendiendo cualquier suelo como un trasunto “informado” del suelo mental por excelencia: el horizonte.

Considerando pues el horizonte como construcción mental o como artefacto mental, inexistente experiencialmente como lugar físico pero aun así visible. Con una visibilidad anclada en la apariencia y cuya expresión se debate en el conflicto entre lo que el ojo ve y lo que el ojo quiere ver.

Es por eso que la arquitectura en su capacidad y deseo de construir “horizontes otros” alcanza visibilidad referencial con respecto a la construcción óptica y geométrica que denominamos horizonte.

Es en este territorio laminar en el que se quiere mover la presente investigación, en el territorio entre el horizonte considerado como elemento de definición geométrico, visible pero inasible y el horizonte como argumento conceptual de los paisajes referenciados que construye la arquitectura. El presente trabajo analiza el horizonte como constructo alternativo al horizonte meramente óptico, y lo hace desde la mirada de Le Corbusier, abundando en su obra como espacio propositivo de lo que en el contexto de este trabajo se ha denominado “horizonte alternativo”.

En la estructura de este trabajo se identifican seis casos de estudio en la obra de Pierre Jeanneret, seis casos de estudio entendidos como seis ramas pertenecientes a un árbol que se desarrolla hacia delante y hacia atrás en el tiempo. El interés de estas situaciones escogidas, radica en su valor de fijar posiciones y actitudes concretas respecto del concepto de horizonte alternativo. Adquiriendo cada una de ellas la capacidad de visibilizar, ejemplificar y revisar aplicaciones posteriores y anteriores de la idea de horizonte como operador arquitectónico.

(2) KNAUSGAÁRD, Karl Ove: *La muerte del padre*. Anagrama. Barcelona 2012. Pág.18.

Para realizar el estudio, ha sido necesario reunir una bibliografía variada y extensa, de modo que fuese posible establecer relación entre la gran cantidad de temas en los que la idea de horizonte aparece de uno u otro modo.

El camino seguido pretende representar los variados caminos posibles en la investigación de la transición relativa al campo arquitectónico, de la idea de horizonte como referencia paisajística y perceptiva en su transición al mundo del concepto arquitectónico.

Mundo en el que el horizonte es capaz de integrarse como operador conceptual y espacial de la arquitectura.

Se ha partido de la experiencia espacial y de la percepción directa de los lugares, sin ánimo de ser exhaustivo pero si preciso, se ha buscado profundizar en aquello considerado esencial.

Mediante el trabajo de campo, técnico y la percepción sensorial de los casos de estudio referenciados, bien mediante la visita directa cuando ello era posible como a través del estudio bibliográfico. Se ha tratado de aprehender el rol de la idea de horizonte en la concepción y la percepción de las arquitecturas que alberga este trabajo.

Se han utilizado diferentes fuentes bibliográficas y documentales, incluyendo la fotografía y el cine, y estudiado los dibujos y planos correspondientes a las obras y proyectos que se citan.

Se han considerado los planos y dibujos como textos, se ha pretendido leer las emociones que dichas obras, proyectos y lugares desprenden

De este modo, como propone Paul Valery, podremos llegar a un concebir como obra de arte la ejecución misma de la obra,³ y estudiándolas con la misma intensidad que el resultado, comprender el proceso creativo en el que el horizonte está implicado y la poesía que este añade a los espacios.

Desde la precisión de esta poesía, comprobaremos que Le Corbusier crea mundos en los que más allá de la forma arquitectónica, se nos regala la emoción de los sueños.

(3) VALERY, Paul: *“Scritti sull’arte. Il mio busto”*. Guanda Editore. Milano 1984. Pág.171.





1. HORIZONTE, MEDIDA Y REFERENCIA.

PAISAJE AMPLIADO

"Al ser humano siempre le ha fascinado observar el horizonte. El horizonte como línea de incertidumbre donde todo puede ocurrir, final y principio de algo al mismo tiempo. Misterio inalcanzable durante muchos siglos, y objeto de conquista durante otros tantos. Ahora, esa fina línea ya no solo es donde se unen cielo y tierra, si no que el hombre ha insertado entre ambos, la expresión plástica de su propia condición: la arquitectura. De ahí que esta, que a veces se expresa en esa condición limítrofe, tenga que ser sensible a ese binomio que la sostiene por un lado y la eleva por el opuesto. Como creadora de horizontes, la arquitectura tiene la responsabilidad de materializarse como parte de esta incertidumbre, no ser definitiva, no ser finita, si no ser una arquitectura del punto y seguido, en la que la siguiente intervención, proponga una continuación de la historia que venimos contando desde hace siglos. Así cuidando su contacto con la tierra, su línea de nuevo horizonte hacia el cielo, y su carácter de pasaje de una historia inacabada, el objeto se acomoda sin ortopedias a su nuevo asentamiento, con la naturalidad de un objeto que brota, en vez de insertarse en el territorio. Una arquitectura de horizontes infinitos".⁴

Alexandre Mouriño Fernández.

La vieja relación fondo-figura ha estallado entre nuestras manos como un juguete roto de tanto uso.

En las entretelas de las vanguardias, lo figurativo deriva en obviedad y el desenfoque aparece como estrategia válida para producir una *conveniente* mimesis con el contexto. El fondo, en cambio, se enfoca violentamente generando

un nuevo espacio de proyecto. Ahora todo el escenario es espacio crítico, ya no mas fondo y figura. El enfoque como lugar de la complejidad cobra protagonismo.

La eclosión del paisaje como omnipresente categoría estética es consecuencia de ello, a veces apareciendo como categoría tópica, cuando solo aparece como descripción supuestamente hiperrealista de la irrealidad de apariencia natural, descripción destinada a ser conservada en el formato postal o fondo de escritorio. Otras veces simplemente aparece como lugar común, como aderezo imprescindible de cualquier acción de carácter creativo, bien desde la adición/adicción condimentaria o desde la imprescindibilidad política.

Como espacio nostálgico del "re", dominio de términos como rescatar, reponer, recuperar, reconstruir, replantar, RESPETAR.....confiados siempre en la existencia anterior de un tiempo *sano* en constante conflicto con nuestro presente *enfermo*. O mostrando tendencias vampíricas en su continua proposición de la dicotomía natural-artificial sin aceptar su imprescindible condición de constructo...

En un escenario así definido, el paisaje como categoría abierta y en continuo proceso de redescritción opera como instrumento de medida del grado de afasia de nuestra cultura, cuando todo tiene que ver con todo, todo es paisaje. Cuando nada tiene que ver con nada, todo es paisaje...

En caso de duda ponga usted un paisajista en su vida.

El presente trabajo se redacta por el habitante de una isla, Territorio en el cual la omnipresencia del horizonte es evidente. La isla como espacio recintado por un horizonte perfecto: el horizonte marino, pero también horizonte como referencia para orientarnos y vivir en relación a él. Para el habitante de una isla el horizonte es isótropo y todo lo que hay entre él y nosotros adquiere cualidades anisótropas. Proyectar en este entorno supone reconocer a que cota se está. Por eso el mundo insular se divide en costa, medianía y cumbre.

Para el habitante de la costa el horizonte es inmediato, Es la referencia diaria al tamaño del mundo que habita, es donde un barco avistado en la lejanía nos pone en relación con otro puerto, con otro más allá. Es así, la forma que adquiere el

borde del mundo: el confín. Para el habitante de la medianía el horizonte es además superficie, superficie que reverbera con el cielo, y es el fondo de escenario entre los barrancos. Es el lugar donde a veces se divisa como irregularidad en su límite el perfil traslucido de otra isla. Para el que habita la cumbre, el que vive en lo interior, el horizonte esta bajo el. Es la estabilidad, es el lugar al que se baja, desde lo inclinado, desde lo interior. Es la forma del mundo de fuera.

Proyectar aquí, es proyectar el horizonte, en el horizonte y contra el horizonte y, desde su presencia, ser el primero en recorrer un espacio referenciado a él, un territorio cuya morfología se puede aprehender solo en su límite, sintiendo excitación ante la urgencia de geometrizarlo, de fijarlo gráficamente para poderlo transmitir. Construir simultáneamente imágenes, tan pronto relativas a una percepción física, como a una representación mental, tan pronto constructoras de una *imaginería*, como de un *imaginario*; proyectar en cualquier caso como extensión, como expansión, como un disponer hacia una complejidad mayor.

También el término paisaje adquiere caracteres de omnipresencia, cientos de textos, intentan aprehender entre sus límites el significado, el papel, la utilidad o el rol social del mismo, pero pocas definiciones establecen realmente una relación entre la arquitectura como operadora del paisaje en tanto que constructo cultural, y el fondo–paisaje en el que se insertan ésta, apenas recuerdo ahora la definición de Gardella: “dadme un lugar y un tema y os haré un proyecto”. El lugar como el recinto donde habitan los aspectos objetivos de los cuales partir, y el tema como software que en su interacción catalizadora generan necesariamente la aparición del proyecto como *efecto*.

Proyectar ha sido en la historia de la arquitectura moderna una actividad que ha basculado, entre su deseo de construir un discurso lineal, capaz de erigirse como un dispositivo con capacidad operativa, y la necesidad de redefinirse en su aplicación a las demandas que la realidad construida plantea. El uso constante de términos como diagnóstico, tratamiento o solución, apuntan a una cierta “dialéctica

de lo enfermo” en su aplicación al caso del paisaje, y de la ciudad contemporánea, y al caso del paisaje de la ciudad contemporánea, conjunto de fenómenos complejos en los que se detecta una cierta condición negativa, patológica, con la cual la arquitectura interacciona deviniendo en una disciplina de carácter “ordenador” e “higiénico”, que considera no sólo posible sino deseable, un estado sano y estable de la ciudad y el paisaje, como alternativa a esa condición contemporánea encriptada, compleja y móvil.

En los últimos años se produce una relectura de esta forma de interacción entre paisaje como fondo y la arquitectura como constructora de figuras, que consiste en la redefinición de la relación fondo – figura, en unos términos semejantes a los que en esencia ha definido el arte moderno. Esta redefinición pasa por una forma particular de disolución de la figura y de disolución del fondo. Al respecto Señala Lawrence Weschler al comentar el trabajo de Robert Irwin: *“Escuchando la respuesta de Irwin, de pronto empiezo a entender un aspecto de su trayectoria artística, el movimiento clave en la historia de los últimos siglos del arte, para él — la esencia de lo que él llama la erupción, la erupción necesaria, del arte moderno —, ha sido la disolución de la figura y el fondo. Irwin cita a menudo la secuencia histórica en comprensión de lo que se consideraba tema digno de una obra de arte superior: en un principio, sólo Dios; luego Cristo el Dios-hombre; luego Cristo Rey; luego este rey en concreto; luego este burgués pudiente; luego la criada del burgués con su chal rojo; luego el chal rojo solo; y al final el color rojo sin más. Hacia el final de esos quinientos años de compresión, sostiene, el tema y su entorno, la figura y el fondo, empezaron a disolverse uno en el otro: un proceso que culmina en el cubismo y constituye su esencia. Pero ese proceso no se efectúa a través de una anulación de la figura, haciendo de la figura algo tan indiferenciado como el fondo que la rodea. Al revés, es el fondo lo que se realza, lo que de pronto recibe todo el enfoque que antes se reservaba exclusivamente para la sola figura. El enfoque— el campo concedido a la complejidad — se ensancha”*.⁵

Es muy tentador intentar aplicar este proceso al ámbito concreto de la arquitectura. Evidentemente es un discurso que incorpora la abstracción como lógica; la abstracción a través de un mecanismo de ocupación dimensional del campo pictórico, el color; color que sufre una intensificación de su capacidad representativa como expresión de un proceso evolutivo. Pero también es un proceso de pérdida de aspectos de definición tradicional de la pintura como son la composición, el discurso del centro, la construcción de sus límites,...

Hacia el final del proceso, el tema y el entorno empiezan a disolverse el uno en el otro. Un proceso que culmina como señala Irwin en el cubismo, pero que empezamos a experimentar ahora en la arquitectura, como un proceso que no se efectúa sólo a través de una anulación de la figura, perdiendo sus caracteres más icónicos, e incluso su figuratividad. El enfoque, por lo tanto, como espacio equipotencial e isótropo.

Por lo tanto, la arquitectura ya no será más un mero “discurso de la construcción de figuras habitables”, aparecerá el problema lateral de la interacción ocupando un lugar central. Es en un sistema paisajístico complejo. Es decir, con múltiples subsistemas activados simultáneamente, grados de intensidad y de interferencias entre ellos, con cualidades urbanas y naturales; donde el proyecto se erige en el mecanismo capaz de construir aquella *interferencia* que establezca el grado óptimo de complejidad que demanda el sistema.

Nos hemos acostumbrado a pensar la arquitectura en función del lugar, considerando que en él podemos hallar las claves con las que abordar el proyecto, el lugar por lo tanto se define a partir de un proceso que particulariza un entorno indiferenciado a través de la inclusión de capas significantes que aumentan su espesor cultural, siendo el propio proyecto una más de esas capas. En este proceso, el proyecto adquiere una condición objetiva, en la medida que se enfrenta en igualdad de condiciones a aquellos datos de raíz mensurable que en origen le servían de anclaje.

Como señalan con pertinencia Iñaki Ábalos y Juan Herreros, y cito de memoria: *“Muchas son las formas de anclaje al lugar desarrolladas en las últimas décadas; el ANCHORING, título de un significativo texto de Steven Holl de raíz fenomenológica, Frampton y su contextualismo, la estructura del “genius loci” de Aldo Rossi, o la influencia bergsoniana en la obra de Moneo. Pero en la actualidad estamos asistiendo a un desplazamiento significativo: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje, sea natural o artificial, y este ha dejado de ser el fondo neutro sobre el que destacan objetos arquitectónicos más o menos vocacionalmente escultóricos. Así modificado el punto de vista, este paisaje expandido y expectante pasa a ser objeto de transformaciones posibles, es ese paisaje el que se puede proyectar. Al mismo tiempo, la arquitectura inicia procesos aún difusos de pérdida de definición de su rol tradicional, en los que se detecta interés por incorporar una cierta condición naturalista en sus aspectos geométricos (con la inclusión de las herramientas informáticas como productoras de forma según procesos esencialmente nuevos), y en sus aspectos constructivos (introduciendo por ejemplo lo vegetal como material y textura), así como la introducción de la sensibilidad medioambiental y de una mayor complejidad formal, como aspectos que expresan la condición de nuestro tiempo”*⁶

El proyecto queda así validado en tanto que construya una completa redesccripción del lugar, que proponga ante todo, la invención de una topografía. Es en este nuevo escenario donde la arquitectura puede recuperar su lugar como disciplina productora de conocimiento, y no sólo como correlato objetivado de la órbita de lo informacional.

Lo visible es la última capa de la realidad. Pero el paisaje, en su percepción más convencional, como apariencia en términos óptico - perceptivos de un entorno de carácter natural, ya no nos interesa; y no porque este tipo de paisaje no exista o no sea necesario para la construcción de un cierto tipo de identidad archipelagica tópica; si no más bien porque el paisaje es siempre una construcción mental, a veces incluso sustituto soñado de la realidad.

Como constructo mental, el paisaje deriva en categoría dependiente de la cultura en que se produce. En efecto, la mirada en la contemporaneidad modifica lo que ve sin necesidad de contacto físico con lo transformado. Una observación más atenta descubre que el sólo hecho de describir una situación ambiental, la modifica. La percepción de la realidad es en sí mismo un hecho cultural. Cada tiempo reformula la manera de gestionar la realidad. Esta demanda es inexorable, pero esta inexorabilidad sólo puede ser controlada desde la premeditación, desde la formulación de un proyecto, un proyecto que defina qué quiere ser el paisaje, que proponga los términos en los que este, el paisaje, se puede establecer como sujeto sometido a un status democrático; en el fondo, la construcción del paisaje es la construcción de una imagen, la imagen que tenemos de nosotros mismos.

El hombre está dentro del paisaje, pero también el paisaje está inserto en el hombre, como escenario de la vida humana. El paisaje es un gran amplificador de esta y es en suma, reflejo de la sociedad que la produce.

Canarias posee un soporte topográfico muy potente, pero no invulnerable. Necesitamos poner a punto mecanismos para intervenir en paisajes agredidos. También posee una orografía tremendamente variada, el desnivel como dato espacial omnipresente, distintos climas en función de la altura, dependiendo de los cuales, la cumbre, la medianía y la costa definen distintas realidades archipelágicas, problemas de presión sobre el límite litoral, crecientes infraestructuras de comunicación con voluntad ensimismada, una densidad en aumento, problemas de inmigración, problemas de desertización, una flora y vegetación característica; la laurisilva, brumas, sol, un mar, el agua como instrumento de control social, infraestructuras hidráulicas, aerogeneradores, adosados, centros comerciales, centros históricos, múltiples periferias, puertos, aeropuertos, metrópolis, pueblos, áreas estratégicas, infraestructuras aeroportuarias, fondos marinos, toponímicos, ... que operan, todos ellos, en la articulación física, mental y cultural del paisaje.

Es en estos términos, cómo nos gustaría reformular la mirada sobre el paisaje, paisaje como concepto ampliado, paisaje como espacio enfocado de la arquitectura contemporánea, paisaje como espacio de la transformación intencionada, paisaje como espacio de la construcción humana; pero también como espacio receptáculo de la memoria.

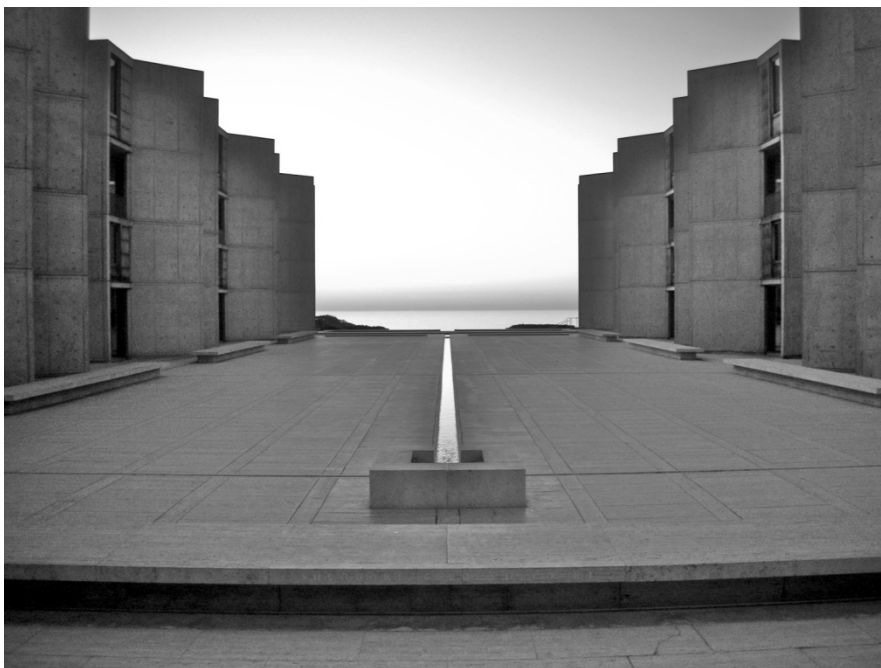
Seguramente no tenemos instrumentación a punto para manejar la compleja ecuación que aquí se formula, pero ello no es motivo para no experimentar, para elaborar discursos que hagan visible nuestra posición respecto al hecho de habitar en el Atlántico, respecto al hecho de ser un vórtice desde donde, en posición privilegiada, mirar al horizonte e interpretar el mundo que nos ha tocado vivir.

Siempre he pensado que cuando buscamos algo, todo habla con nosotros; pero hay un paso más, en un momento determinado, cuando buscamos algo descubrimos que lo que buscamos en realidad nos busca a nosotros. En este trabajo, el horizonte me busca a mí...

(4) MOURIÑO FERNÁNDEZ, Alexandre: *"Lo que hay entre el cielo y la tierra"*. Cajón de arquitecto. <http://cajondearquitecto.com/2014/11/06/lo-que-hay-entre-el-cielo-y-la-tierra/> 2013.

(5) WESCHLER, Lawrence: *"En un desierto de sentimiento puro"* entrevista con Robert Irwin. En el catálogo de la exposición de Robert Irwin. Pág. 115-116

(6) ABALOS, Iñaki. *Conferencia en el festival Metápolis*. Barcelona 1999.



1.1 EL HORIZONTE COMO ESPACIO OPTICO PERCEPTIVO.

*"...Todo el mundo se habrá percatado de que es mucho más fácil captar una pintura, particularmente una escultura, y en especial la arquitectura, a través de una fotografía que en la realidad".*⁷

Walter Benjamin

La denominada "primera fotografía de la historia" fue realizada por Joseph Nicéphore Niépce que ha pasado a la historia precisamente por ser el hombre que consiguió esa primera fotografía, logrando imágenes mediante el método que denominó heliografía. Louis Daguerre tomó su idea y la mejoró logrando el daguerrotipo así como la consiguiente fama. Durante los primeros años experimentó con barnices sensibles a la luz, con cloruro de plata, pero, como muchos coetáneos, no fue capaz de conseguir imágenes permanentes y que no se terminaran desvaneciendo. Después probó con betún de Judea logrando mejores resultados. Más tarde, en 1822, comienza a conseguir resultados duraderos, pero esos primeros negativos quedan destruidos al intentar positivarlos.

Todo por ser un mal dibujante, (según él mismo relata) trataba de buscar un método gráfico que le permitiera reflejar la realidad sin tener que recurrir a la habilidad de ser bueno con el dibujo. Una obsesión que le llevó al descubrimiento de algo grande, como ha ocurrido muchas veces en la historia. La primera fotografía que se tomó en toda la historia de la humanidad es un paisaje que se avistaba desde la finca del inventor Joseph-Nicéphore Niépce en la región de Borgoña, Francia.

(7) BENJAMIN, Walter, *A Little History of Photography*. Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts 2005.

Esta imagen fue la chispa que en siglo XX detonó toda una industria, la cual tuvo que adaptarse o morir ante la era digital, y el mejor ejemplo al respecto es Kodak.

La imagen de Nicéphore conocida comúnmente como "Punto de vista desde la ventana en Le Gras" fue capturada en 1826 y actualmente se conserva en la Universidad de Texas, en Estados Unidos,

La imagen se elaboró sobre una lámina de peltre (aleación de cinc, plomo y estaño) y registró, tras ocho horas de exposición, el techo de la finca.

Debido al prolongado tiempo de exposición, la luz del sol iluminó la totalidad de la construcción.

Durante años, Niépce experimentó con distintos soportes que colocaba en una cámara oscura, hasta que consiguió fijar la imagen con una solución de betún de Judea, una especie de alquitrán natural.

Louis-Jaques Mandé Daguerre trabajó con Niépce y posteriormente, a su muerte, continuó con el trabajo e inventó el daguerrotipo, procedimiento más práctico, pues capturaba las imágenes con sólo minutos de exposición.



Posteriormente, George Eastman haría los experimentos que derivarían en la invención del rollo fotográfico. Ya en 1888 el inventor fundaría Kodak, que se convertiría en un ícono de la industria a nivel mundial.

En 2012 entró en un proceso de bancarrota, del cual salió en septiembre de 2013 como una empresa mucho más pequeña y distinta a la firma que cambió por completo el mundo de la fotografía.⁸

Pero sin saberlo entonces, Niépce atrapa otro tipo de realidad, su intento de representar la imagen desde una posición pictórica perfeccionada fracasa, pero a cambio, el documento obtenido alberga más lecturas de las aparentes. Desde el punto de vista técnico, el desenfoque y el grano de la película usada muestra una imagen “incompleta”, falta el detalle y seguramente la identificación de lo representado con el paisaje fotografiado sea difícil para un observador ajeno.

En este sentido, la re-presentación esta “suspendida”, en términos ópticos pero también en términos de expresión temporal.

En efecto, son ocho horas de luz cambiante las que la placa sensible recoge. Durante este tiempo, no solo la luz baña toda la escena sino que las sombras se habrán desplazado, cubriendo zonas donde antes la luz habrá dejado huella en la placa, esto produce una irrealidad en la escena que no permite aventurar a qué hora puede estar realizada, las convenciones luz-sombra están alteradas. En la imagen, pues, aparecerán zonas quemadas y bordes solarizados por la exposición constante al sol,

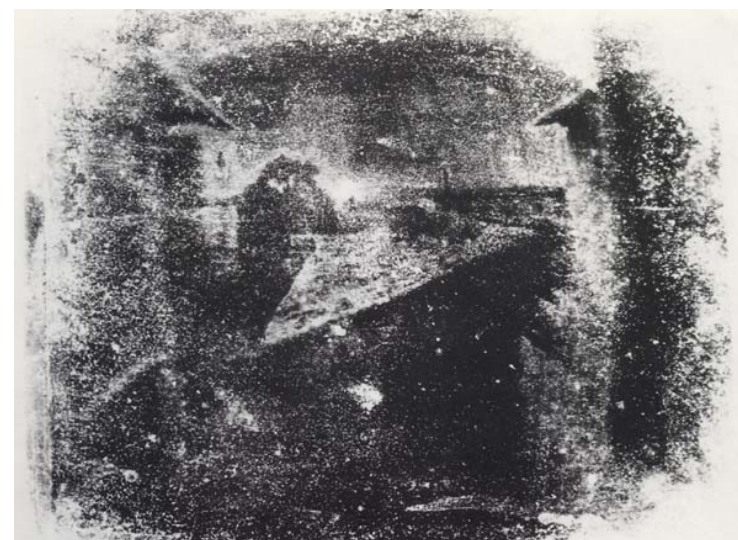
(8) Kodak, de hecho, produjo el primer prototipo de cámara digital en 1975, pero decidió no desarrollar esta tecnología por miedo a canibalizar su división de rollos fotográficos. Hacia mediados de los años 90 ante el auge de las cámaras digitales, comenzó a venderlas pero ya era muy tarde. Mantenerse al margen de la innovación le costó muy caro

(9) Citado por GARCIA SANCHEZ, Laura, en: *“Genios del arte, Turner”*. Susaeta ediciones S.A., Madrid 2003. Pág. 28.

Es conocido que Niépce desecha varias pruebas producto de tentativas previas (donde el silueteado ha hecho perder información en los límites externos de la imagen. Es desde nuestra visión contemporánea donde estos defectos alcanzan valores de experimentación, Quiero referirme a estos efectos al valor que la textura atmosférica lograda inconscientemente por Niépce alcanza en el trabajo de un autor como Turner, que convierte este tema en tema central de su obra.

Precisamente sobre este aspecto, y refiriéndose a la obra de Van Ruisdael que acaba de conocer en su viaje a París y en su visita al Louvre, Turner escribe:

*“Cielo más bien cargado, usurpa demasiado espacio; objetos próximos a la luz, mediocres y mal concebidos, primer término sombrío, violentamente al acercarse a la luz más viva, produciendo un aspecto crudo inconsistente con la pureza de la distancia”.*⁹



Turner fue criticado por sus contemporáneos por poseer “La manía de representar atmosferas” este tema no se consideraba digno de una práctica académica adecuada, posiblemente porque para representar una atmosfera no sería necesario exhibir una técnica pictórica elaborada producto de los largos años de aprendizaje y tentativas que a un artista académico se le suponían.

Pasados los años el tema de esta crítica se convertirá en territorio central de su obra venidera, pues lo que desde la ortodoxia pictórica en la que inicialmente se forma Turner y desde la cual inicia su periplo creativo se puede entender como defecto, en el nuevo espacio plástico en que se aventura es puro descubrimiento.

Pero volvamos a Niépce, entre las pruebas desechadas hay una en la que más allá de su capacidad de capturar la materia óptica de un paisaje en términos de identidad de formas, sombras y luces, es posible percibir el espesor de la distancia entre el fotógrafo y el confín en el horizonte que se adivina en *“la pureza de la distancia”* en palabras de Turner.

El horizonte aparece como “línea resistente” visible como referencia de una última posibilidad de estabilidad en un mundo en movimiento.

La descripción que Michael Bockemühl hace de la obra *“Sombras y oscuridad - La tarde del Diluvio”* de Turner, nos permite releer la impresión fotográfica desechada de Niépce: *“El efecto más fuerte proviene del claroscuro. Las proporciones más oscuras están situadas hacia la mitad del cuadro, así como en las proximidades del borde superior, donde forman un arco. Bajo este arco se encuentra, impregnado de tonos de azul, el punto más claro. Este aparece circundado por un halo que, sin embargo, no acaba de cerrarse en círculo. Abajo, a la derecha, la superficie está iluminada por tonos amarillos; a la izquierda se encuentran fuertes notas blancas, y un tono de rojo claramente reconocible rodea el punto más amarillo del cuadro.”*

(10) BOCKEMÜHL, Michael: *J.W. Turner: “El mundo de la luz y el color”*. Colonia 2000.

(11) TURNER, Joseph Mallord William: citado por GARCIA SANCHEZ, Laura: *“Turner, Genios del arte”*. Susaeta Ediciones S.A., Madrid 2005. Pág.75.

*La mirada del espectador no acierta a detenerse en ningún lugar; no llega a reposar, inferior... Cabe observar, sin embargo, que la mirada, a pesar de deambular sin descanso, es atraída por ciertas zonas particulares una vez y otra, y que, en cierto modo, es conducida de una zona a otra... Con todo, tal movimiento no está libre de obstáculos; la mirada tiene que abrirse paso por una confusa plétora de formas individuales. Una vez y otra se pierde la dirección...”*¹⁰

En *“Punto de vista desde la ventana en Le Gras”*, la línea del horizonte introduce un componente de estabilidad, un elemento “de resistencia” en una composición donde las violentas diagonales y los claroscuros remiten a una suerte de visión expresionista.

En Turner, el proceso pictórico que pretende fijar la imagen sensorial completa del paisaje experimentado *en acción*, pasa por ir prescindiendo paulatinamente de una representación canónica del horizonte, que en la lógica de su visión fenomenológica del mundo introduce demasiada estabilidad y control. En este proceso, la representación “caída” del horizonte se usa con dramatismo para incrementar la capacidad evocadora y sensorial de la experiencia vivida por el autor.

Es el caso de *“Tormenta de nieve-Un vapor antes de entrar en el puerto”*. Respecto de esta obra, Turner observa:

*“No lo pinté para que fuera entendido, sino porque quería mostrar como luce semejante espectáculo. Hice que los marineros me ataran al mástil para poder observarlo. Cuatro horas seguidas me mantuvieron atado; creí que iba a morir; pero yo quería fijar su imagen en caso de sobrevivir.”*¹¹

De nuevo aparece el espesor temporal como forma de aumentar la densidad expresiva de la obra, si en *“Punto de vista desde la ventana en Le Gras”* el tiempo aparece desde el punto de vista del uso de una técnica aun imperfecta, en Turner, el experimentar espesor temporal es un mecanismo para cargar sus sentidos y provocar una experiencia donde el artista se sitúa como sujeto, así la obra es

recogida por el espectador como oportunidad de vivir una situación de sobreinformación sensorial.

Señala Ian Warrell respecto de la técnica en Turner: *“Muchos de los primeros dibujos y acuarelas de Turner evidencian ese afán de cuestionar constantemente los métodos de representar el paisaje que contemplaba. Mediante los dibujos realizados en sus viajes anuales elaboro un método capaz de esbozar sus impresiones visuales. Al principio sus observaciones eran detalladas y meticulosas, pero pronto comprendió que dibujar con tanta laboriosidad sobre el terreno pecaba de poco práctico, Impulsado por una curiosidad insaciable y por el deseo de pintar cuanto veía, recurrió cada vez más a pequeños cuadernos de dibujo en los que efectuaba apresurados apuntes a lápiz de paisajes y ciudades, de sus edificios y habitantes”*.¹²

La atmosfera y el tiempo horario se encuentran suspendidos en estas obras, nuevas técnicas de representación, nuevas formas de interacción entre autor y obra presentan nuevos espacios perceptivos donde la sobreinformación provocada por una especial relación experiencial con el hecho artístico, se solucionan en un imaginario en el que el espectador ha de desandar lo observado, para, lentamente, alcanzar la comprensión completa de lo visto.

En la obra *“Sun setting over a lake”* Turner nos muestra un espacio indiferenciado donde cielo, tierra y agua se amalgaman confundiéndose en una suerte de constelación plástica, donde el horizonte actúa como línea de reflexión de la cualidad especular horizontal de la pintura. La paulatina desaparición del horizonte como “geometría del confín” produce una serie de “des-anclajes” en el espectador, privado de una referencia métrica, su distancia respecto del mundo se hace inmedible, pero también el tamaño de este se hace desconocido, no por ser demasiado grande ni por ser inabarcable, sino por ser imposible de medir.

(12).WARRELL, Ian: citado por GARCIA SANCHEZ, Laura: *Turner, Genios del arte*. Susaeta Ediciones S.A., Madrid 2003. Pág. 93.

En un mundo así, falta poco para que el arriba y el abajo se confundan. Un mundo absolutamente cenital o absolutamente terráqueo será la próxima frontera a alcanzar por el artista. Un mundo sin horizonte.



La condición espesa del tiempo y de la atmosfera, comprimidos en capas de pintura o en placas fotográficas sensibles nos remite a la obra del fotógrafo Hiroshi Sugimoto, que actuando como un alquimista moderno acomete cuestiones sobre lo mineral y lo químico.

A través del objetivo de su cámara de finales del siglo XIX fija la luz como lo hacían los pioneros de la fotografía y la hace visible a través de impresiones al gelatinobromuro.

En 1997 Sugimoto dio inicio a su serie *“Architecture”* (Arquitectura), Con la que daba forma a una exhaustiva taxonomía personal.

Al desenfocar las imágenes de esta serie, ajustando el objetivo a lo que él denomina “doble infinito” consigue suavizar las duras líneas de la arquitectura moderna y hace que lo monumental y estático se tambalee y disuelva. Sugimoto relata la intención curativa” detrás de esta técnica:

“La mayoría [de los edificios] están en muy malas condiciones” comentaba Sugimoto, *“Los convertí en imágenes desenfocadas y todas las arrugas desaparecieron”*¹³

Es precisamente en la aplicación de esta técnica a su serie Horizons (Horizontes) donde encuentra a su modelo ideal, siendo cierto que la arquitectura es un modelo disciplinado para la fotografía, por su condición estática y aparentemente inmutable. Los largos tiempos de exposición exigidos por las primeras cámaras convertían el estatismo y la inmovilidad en atributos muy apreciados. Pero ninguna arquitectura es inmutable.

El horizonte, en cuanto inmutable conceptualmente se convierte en un atractivo tema para un autor que busca precisamente cuestionar y explorar esa cualidad estable haciendo aparecer la infinita gana de nitideces posibles en su representación fotográfica.

Esa inmutabilidad del horizonte se disuelve en composiciones fotográficas donde la mitad superior sobreexpuesta se enfrenta a la cualidad líquida, textil o sólida del

mar en la mitad inferior. Cualidades que son producto de las distintas aperturas del obturador.

De esta forma, la condición movediza que en estas imágenes adquiere el horizonte lo sitúa en una especie de onírico estado de devenir, donde el tembloroso horizonte a perdido incluso su capacidad resistente de referenciar, apareciendo este convertido en un “paisaje de después del fin del mundo”.

“La vida es una película. La muerte es una fotografía”, escribió Susan Sontag.¹⁴

“El ojo humano, desprovisto de obturador, es esencialmente una cámara de larga exposición”, dice Sugimoto.¹⁵

Pero así como en la serie de fotografías del horizonte marino, el horizonte óptico por antonomasia, Sugimoto nos ofrece un gradiente muy amplio de nitideces, tendiendo a la disolución del horizonte mismo, es en la serie de *“Theatres”* (Teatros) donde el horizonte ya completamente artificial aparece con más nitidez, con una nitidez pudiéramos decir hiperrealista producto de la técnica fotográfica empleada.

La exposición que se emplea tiene la misma duración que la obra que se representa o el film que se proyecta. De resultas de lo cual, las imágenes que se obtienen exhiben una nítida línea de corte entre la superficie de proyección y la base inferior de esta.

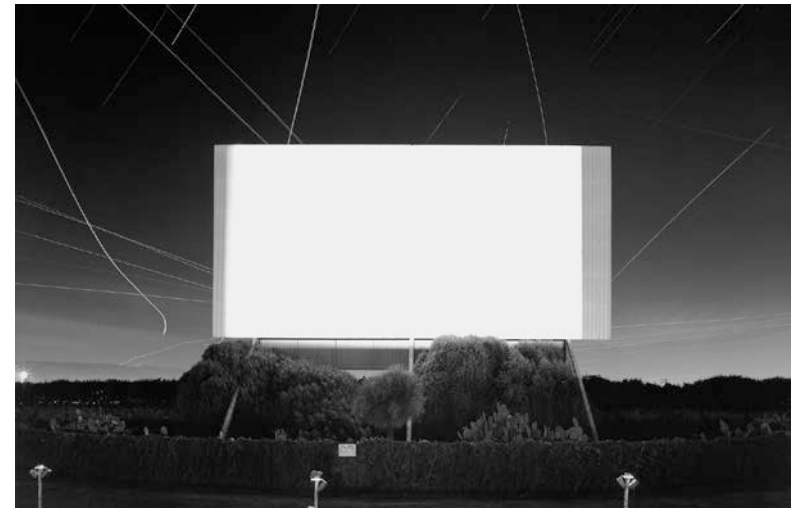
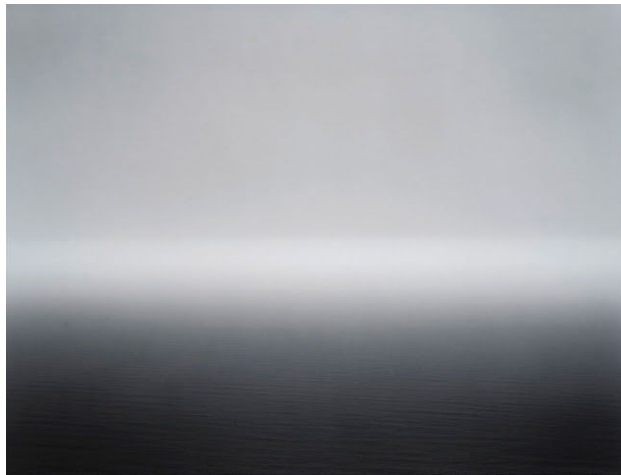
(13) Cita extraída del sitio web del artista, www.sugimotohiroshi.com/architecture

(14) SONTAG, Susan: Introducción a Peter Hujar, *Portraits in Life and Death*. Da Capo Press. Nueva York.1976.

(15) Cita extraída por Kanae Hasegawa en el texto introductorio de *Hiroshi Sugimoto: End of Time*. Mori Art Museum, Tokyo, www.studiointernational.com/index.php/hiroshi-sugimotoend-of-timr 2006.

El área del negativo correspondiente a la zona de proyección aparece quemada. El lugar donde se ha *depositado* la mayor cantidad de información no ha sido capaz de fijar ninguna huella de esta. En realidad, aparece como una ausencia, como un hueco en la isotropía grafica de la imagen. Como un agujero en la textura de la realidad. Una ventana que en su hiperreal definición óptica deriva en irreal, aquí el horizonte no se oculta ni se disuelve, por el contrario, su cualidad primordial resulta ser su híper-presencia que opera como huella imposible de una imagen perforada y como trasunto de un tiempo congelado.

En las ausencias podemos dar cuenta de los espectadores que entraron lentamente, que tomaron asiento y que una vez terminada la sesión se levantaron y se ausentaron. Pero también podemos dar cuenta de la imagen de aquellos que sobre la pantalla fueron proyectados por una luz cegadora



La representación intencionada del horizonte en su vertiente pudiera decirse más irreal, es una de las características que construyen el mundo en la obra de Giorgio de Chirico. No nos encontramos aquí con su desaparición, sino más bien con una presencia alterada respecto de las leyes de la perspectiva. En la obra *"Misterio y melancolía en una calle"*, Chirico da cuenta de un paisaje urbano desangelado en el que las leyes de la perspectiva son violadas para producir una percepción otra de la realidad, pero también una percepción otra del tiempo. En esta obra, la línea que representa el horizonte "real" es casi imperceptible, reducido a un fragmento que se divisa apenas entre las dos masas arquitectónicas que aparentan avanzar hasta un inminente choque. La única línea de composición que dotaría de estabilidad a esta obra, línea que se propondría en sustitución del horizonte, sería vertical; en concreto, el eje que divide en dos mitades al cuadro.

Esta línea deja a la derecha un espacio en sombra y a la izquierda separa un área fuertemente iluminada. La nitidez de las sombras hace pensar que la escena se desarrolla en una hora cercana al mediodía, pero la longitud de las mismas dice lo contrario.

Tres órdenes perspectivos de distinta naturaleza se pueden identificar en la obra: a la izquierda, la más naturalista; el soportal blanco fuga violentamente hacia esa línea de tierra casi inexistente, el espectador que observa esta escena solo puede estar en una posición elevada.

A la derecha la fuga perspectiva resulta ser la contraria: el suelo se levanta en rampa, pero la fuga apunta bajo el.

En tercer lugar, el carromato de puertas abiertas es representado desde una axonometría convencional.

Es el infinito el lugar de confluencia de las aristas que definen la envolvente de ese carro, en el espacio definido por los márgenes del cuadro no se encuentra ese punto de confluencia, no solo no está dentro, sino que no pertenece al mundo físico que podamos aprehender con nuestros sentidos. En cualquier caso se encontraría en un lugar mental.

Tres fugas, una de ellas en el infinito, dos de ellas contradictorias. Solo tres espectadores que en distintas posiciones altimétricas y temporales, que hubieran superpuesto sus tres relatos pudieran entender una imagen así.

Tres horizontes, varios puntos de vista, varios tiempos superpuestos, un relato laminado, y la imposibilidad de una lectura convencional constituyen la lógica de un mundo sometido a pesadas leyes del espacio y el tiempo.

En *"El enigma de la llegada"* los mecanismos son otros, esta vez, la perspectiva es verosímil. La cualidad geométrica fugada del plano del suelo se afirma con la presencia de un pavimento ajedrezado a la izquierda. Solo él y dos personajes que se sitúan en su borde más alejado establecen una referencia escalar en la escena.

Al fondo, tras una tapia, cuyo perfil superior actúa como trasunto de un horizonte oculto se aprecia un edificio de planta central, a su derecha el velamen henchido por el viento de un velero sugiere que el espacio tras la tapia de ladrillo es líquido. Uno de los dos personajes mencionados se comba como afectado por el mismo viento.

La percepción del tiempo horario vuelve a estar alterada; las sombras son contradictorias e inverosímiles.

En la obra *"Enigma de una giornata"* el recurrente horizonte-tapia se comba ligeramente, la presencia del tren, artefacto que no en vano, "habita en una línea" recorre de derecha a izquierda la escena, como si la mirada lectora del espectador fuera a chocar con él.

Chirico propone sus propios horizontes, en una operación que los acerca con insistencia al espectador, y por lo tanto lo sitúa en un recinto sin salida, desvinculándolo de una escenografía convencional por el uso de perspectivas que elevan y hunden simultáneamente el plano del suelo a su antojo.

Horizontes representes, horizontes posicionalmente alterados u horizontes por ausencia en la percepción de las imágenes por parte del espectador, producen ampliaciones y contracciones tanto del campo pictórico como en el fotográfico. Y

por parte del artista son mecanismos que son utilizados para construir una suerte de nuevas condiciones físicas del mundo que se quiere relatar.

En la lógica interna de estas imágenes los suelos son movedizos, las distancias no son fijas, el aire se hace más espeso para expresar en su densidad lo lejano, la distancia también movediza.

La ausencia de un horizonte “fiable”, permite que otros factores de definición del espacio óptico-perceptivo adquieran nuevas cualidades jerárquicas

El horizonte revela desde su distancia la silente interdependencia entre naturaleza y arquitectura. En cualquier línea horizontal trazada por el hombre sobre el territorio, en forma o no de arquitectura, resuena de manera inexorable la presencia de su hermana mayor, celeste y telúrica a un tiempo, la patria de todos los hombres.¹⁶ La utopía está en el horizonte, nos dice Eduardo Galeano, y en una sola oración identifica las dos referencias cardinales que señalan nuestro camino hacia un lugar en permanente retirada, inalcanzable. Por eso nos hace caminar. Cuentan que Chillida (de niño) pasaba las tardes de tormenta al final de la playa de Ondarreta preguntándose por el lugar del que procedían las nubes y las olas.¹⁷

(16) No es casualidad que la palabra tenga su origen en la cultura de la antigua Grecia: *horizonte* procede del griego *ορίζοντας*, "orizonta" (limitar). Por otro lado, la palabra Horizontal, hace referencia a lo "perteneciente o relativo al horizonte", Diccionario de la Lengua Española, RAE.

(17) BARBERIA, José Luis: "Relato de Eduardo Chillida", en El País, Especial 25 años (1976-2001), nº1284, Domingo 6 de mayo de 2001, Pág. 218.

La construcción del horizonte supone la ordenación del mundo y de nosotros, un retorno al descanso original en la tierra al margen del ruido de los días y sus *semáforos*: habitar sencillamente tras la poderosa línea construida como límite y monumento para la luz y las estrellas. La visión del horizonte se produce con el intermedio de la atmosfera, filtro que cualifica su imagen, aportando textura y materialidad, dependiendo de sus cualidades físicas.

Siendo así, el agua que también fluye suspendida en el aire, define las condiciones de la atmosfera, La percepción a través del aire dependerá de la mayor o menor concentración de las minúsculas gotas que forman la niebla y las nubes, el agua gaseosa se hace atmosfera y matiza el aire, variando su modo de capturar la luz.



De esta forma los cuerpos perderán claridad con la distancia: “*Cuanto más grueso es el aire, tanto más tiñe de su color a los objetos que se alejan de la vista*”,¹⁸ afirma Leonardo en su *Tratado de pintura*

Por otra parte, como explica Paul Valery, cielo y mar son, objetos “*inseparables a nuestros ojos*”.¹⁹ “*El uno se eleva y el otro se hunde deslizándose, el uno sobre el otro frotados, el uno contra el otro empujados (...) La movilidad se ha apoderado de lo amorfo*” escribe Le Corbusier.

Entre el sol y el agua aparece la tierra, base de la acción humana. Allí aparece el ángulo recto a modo de “*pacto de solidaridad con la naturaleza*”.

Aparecido el nivel, la horizontal, el hombre erguido marcara la línea vertical, y con ello el ángulo recto.

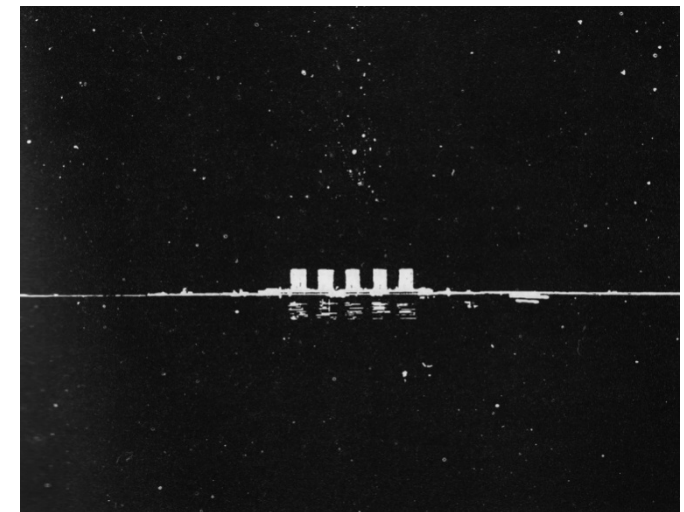
En su conferencia en Buenos Aires de 1929, Le Corbusier representa un horizonte que se convierte en el perfil de una ciudad, esa Buenos Aires apoyada sobre un horizonte ondulante. El horizonte se hace entonces orilla. La vertical queda así representada por edificios laminares. Cinco torres sobresalen de la base. Gráficamente son un dentado en el trazo blanco que corta de lado a lado el boceto, técnicamente son ausencia de pigmento sobre el papel, conceptualmente Se convierten en icono de un proyecto que hablaba de la complejidad de usos, infraestructuras y circulaciones lanzándolo a un material plástico de dos colores, representación simultánea de lo construido y de la nada, de la imagen y del reflejo, de lo plano y de lo elevado... Una clase maestra de cómo pasar de la ilegible complejidad al cómodo mundo del blanco y negro.²⁰

(18) DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Consejo general de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia 1980. Pág. 65.

Sguardi sul mare

(19) VALERY, Paul: “*Scritti sull’arte*”. Guanda Editore. Milano 1984. Pág. 149.

(20) Boceto presentado por Le Corbusier durante su conferencia en Buenos aires. 1929.



En el apartado A3 del *“Poema del ángulo recto”*,²¹ representa el perfil de otro horizonte que también se hace ciudad, el perfil del horizonte se convierte en el perfil de edificios e iglesias. Una torre ligeramente inclinada destaca en la silueta, su inclinación muestra la fuerza de la gravedad. Con ello potencia aun más la horizontalidad del agua sobre la que se asienta esta ciudad. Parece indicar la húmeda inestabilidad de sus cimientos. Se hace mástil. Se entiende que la torre es el *campanile* de una ciudad llamada Venecia.

Aunque se volverá sobre él, quizás el más potente horizonte construido por Le Corbusier sea el proyecto para Argel de 1931, el denominado Plan Obús. En este proyecto aparece la propuesta de una gran estructura a modo de horizonte artificial: *“La ejecución del viaducto puede considerarse el aporte más memorable del plan, pues suponía una imponente estructura, que no solo permitía la conexión vial de los dos extremos de la ciudad (Saint-Eugène y Hussein- Dey) y adicionalmente de las casa de las colinas del Fort-L'Empereur con el centro de negocios en el cuartel de la Marina (a través de otro tipo de autopistas elevadas), sino también el mejoramiento de las viviendas de las clases trabajadoras. Este consistía en una autopista de 26 metros de ancho y 13.000 metros de largo, elevada sobre pilotis 100 metros sobre la superficie y con un piso de garajes abajo, que bordeando la costa de Argel en el Mar Mediterráneo, conecta dichas periferias; en la superficie, bajo los pilotes del viaducto, a través de la arcada que estos conforman, se permite el tráfico. La estructura del viaducto y de las demás autopistas elevadas cuenta con plantas de garajes en su parte inferior y con ascensores para automóviles”*.²²

(21) LE CORBUSIER: *El Poema del ángulo recto*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2006.

(22) RUEDAS., María Carolina y VAL DE BLAZQUEZ R, Luisa Fernanda: *“Plan Obús A. Argel”*. Le Corbusier Arquitectura Moderna on Behance.

<https://www.behance.net/gallery/13184313/Plan-Obus-A-Argel-Le-Corbusier-Arquitectura-Moderna> 2005<https://www.behance.net/gallery/13184313/Plan-Obus-A-Argel-Le-Corbusier-Arquitectura-Moderna>



En Argel un observador que se situara tras la gran infraestructura pudiera comprobar la coincidencia entre el horizonte óptico y el horizonte construido que propone Le Corbusier, así como la orilla se proyecta discontinua, playa, muelle, marina o pantallas edificadas es la continuidad del viaducto la que establece el encaje con la continuidad del horizonte tras él. El litoral se entiende entonces como onda dispersa que tiene su origen en esa infraestructura. Al mismo tiempo, la forma del borde del mar se entiende desde el trazo geometrizado que construye el viaducto, reverberaciones mutuas que proponen a la arquitectura como “modelo del horizonte”

Anteriormente, en el proyecto en Río de Janeiro presentado en 1929. Le Corbusier había investigado en el desarrollo de otra infraestructura de escala territorial que serpenteante recorre el paisaje.

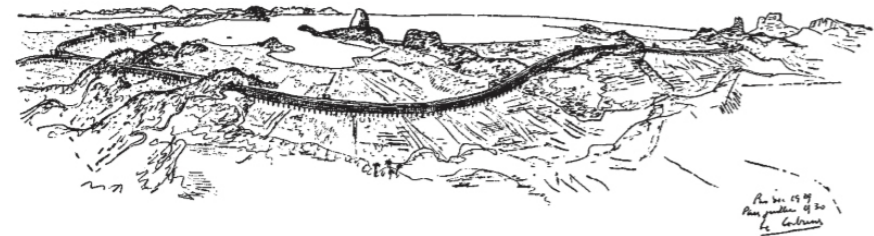
La autopista del proyecto de Río, a 100 m sobre el nivel de suelo, puede que esté inspirada en la pista de prueba de la planta de FIAT en Turín, suspendida a 40 m del suelo sobre las oficinas. Este proyecto de Río tiene una posición excepcional en el repertorio urbanístico de Le Corbusier y consolidó la tendencia orgánica de su trabajo. No obstante, un análisis más profundo revela que, además de crear un paisaje inspirado, Le Corbusier desarrolló razonablemente una forma urbana y arquitectónica, adecuada al carácter pragmático del ambiente y no específicamente orgánica.

*“Le Corbusier desarrolla un dispositivo de la urbanización que se destaca más explícitamente en el proyecto para Río de Janeiro, y él realza, después, en sus planes para Argel: el edificio-viaducto, imagen fuerte, donde Le Corbusier busca las referencias en arquitectura del pasado así como en la arquitectura moderna”.*²³

(23) ZIEGLER, Volker: Os caminhos de Le Corbusier do autódromo à auto-estrada. In: TSIOMIS, Y. (org.) Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929,1936. Paris; Centro de Arquitectura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998, Pág. 110-115.

Sigfried Giedion,²⁴ indicaba que, en el proyecto para Argel, Le Corbusier se basaba en los edificios de línea orgánica de los *crescents* de Bath. Estos combinan las construcciones con el ambiente natural circundante, donde la naturaleza no está al servicio de la arquitectura, pero donde ambas - naturaleza y arquitectura - tienen la misma importancia. El *Royal Crescent* es el resultado de la suavidad visual de la amplia cortina elíptica que utiliza el declive del paisaje como componente escénico del conjunto. El *Lansdowne Crescent* domina las alturas de Bath con su serpentina larga y serial. En el plan *Obús*, Argel, 1931, Le Corbusier adopta la misma filosofía, donde naturaleza y arquitectura son complementarias. Pero las curvas proyectadas en Argel, no se adaptan estrictamente al paisaje natural, al sitio, con variaciones de nivel más grandes que las de la ciudad inglesa.

Pilotes de 100 metros de altura no se pueden considerar como una estructura que se adapte a una curva de nivel, la ambición lecorbuseriana no está en redibujar la topografía de un paisaje con intención de integrar la arquitectura. La referencia escalar es otra como se ha argumentado.



(24) GIEDION, Sigfrido: “Espacio, Tiempo y arquitectura (origen y desarrollo de una nueva tradición” editorial Reverte. Barcelona. Pág. 161



LA ARQUITECTURA COMO INTENSIFICACION DEL HORIZONTE.

*“La casa Huarte de Corrales y Molezún (Madrid, 1966), propone la construcción de un verdadero horizonte artificial ante la situación de la parcela en Puerta de Hierro, completamente rodeada por viviendas burguesas propias de la clásica y exclusiva urbanización madrileña. Reto importante. El cuerpo principal se separa de las calles adyacentes y la casa se abre a mediodía a través de tres patios ligeramente rehundidos. La zona de servicio se sitúa paralela a la calle principal de orientación sur, separando y aislando el conjunto de la vía rodada y las viviendas colindantes; la cubierta escalonada de la zona de servicio se ajardina y se convierte en talud verde y horizonte para la casa. En la otra dirección, la secuencia de patios, jardinerías y láminas de agua completan un tapiz bidireccional de lugares abiertos y espacios cubiertos en continuidad: la arquitectura como herramienta de construcción de un paisaje y un horizonte propios”.*²⁵

Miguel Ángel Díaz Camacho.

La mirada humana está interesada por las superficies del mundo, La primera superficie, el suelo tiene un espesor poco significativo en comparación con su dimensión superficial, más aun, tiene un espesor perceptivamente estable en relación con la mirada humana, mirada que dura lo que dura una vida. La fotografía con mayor precisión, y la pintura anteriormente, han dado cuenta de la lenta pero inexorable cualidad cambiante del mundo. Gracias a ellas podemos comparar, verificar que nada a nuestro alrededor está quieto. La ciencia, la astronomía, la geología nos ha confirmado que ni siquiera a la escala de las grandes dimensiones tectónicas ni en el rango de las distancias estelares el mundo está inmóvil.

La mirada pues, se desliza tranquila por las superficies del mundo, las acaricia deteniéndose en sus irregularidades, se hace tacto cuando recorre el horizonte y se imagina la forma del mundo bajo el espesor de un bosque o bajo la superficie del agua, mide distancias, establece comparaciones y construye una imagen, una memoria de lo que en realidad es pura, verdadera y lenta inestabilidad.

En este devenir de la mirada el ojo se detiene en las anomalías del perfil del mundo y se interesa por lo que formando parte del borde no había sido borde aún.

Es en esos instantes donde la experiencia se hace más intensa.

Perejaume, en un texto preparatorio de su obra gráfica, entrelaza los fenómenos de la naturaleza y las formas que produce de tal modo que bajo su mirada. Piedra y agua. Montañas y mar, parecen compartir energías y por tanto danza ritmo y vida. *“Ciertamente las montañas mueven el viento. Con una prodigalidad irresegible de amplitudes y frecuencias, las montañas soplan y mueven el viento y el viento mueve y sopla las olas. Como si tocasen a correr, el airoso balanceo del agua levanta, sobre la superficie del mar, un vaivén de picos entreseguidos, ondulantes, polimétricos. A veces, con gran relieve, otras veces con aquella plegadísima gracia ondeante que los poetas han llamado “pétalos” o “dedos” o “sonrisa” o “cabrilleo”. Ni falta hace decir estas topografías son libres solo aparentemente. Hay una tanda de bailes que las aguas obedecen con tanta exactitud como las montañas más firmes y ceremoniosas. Si bien lo hacen con muchísima más sucesión de formas en la medida que el mar dobla continuamente su ropa, la ablanda, la sacude, la retuerce y la renueva”.*²⁶

Precisamente, el hombre, rindiéndose a la tierra, al aire, al agua, se hace habitante.

(25) DÍAZ CAMACHO, Miguel Ángel, ver: *“La activación del paisaje”, LA CASA DOMÍNGUEZ. Alejandro de la Sota: construir – habitar*, tesis doctoral inédita, ETSAM. Madrid 2012, Pág. 333-350

(26) PEREJAUME. *Los horizontes y las cinturas*. Catálogo de la Galería Soledad Lorenzo. Madrid 2007. Pág. 7

Es cierto, sin embargo que el mundo se ve mejor estando fuera del mundo. Para ello, si el mundo es al tiempo cielo y tierra, cielo y suelo y cielo y agua. Y si estas dicotomías se resuelven en la línea del horizonte, es ahí precisamente donde se producirá la primera habitación humana.

Habitar pues, es un estar fuera del mundo, y simultáneamente; construir un mundo otro, donde las leyes de la naturaleza, mayestáticas y absolutas puedan ser domesticadas para posibilitar la vida humana.

Sverre Fehn expresaba en sus dibujos con frecuencia el acuerdo que alcanzan los edificios, vehículos, animales... en la línea del horizonte con el resto del mundo, asimilando el discurso sobre el habitar del filósofo Heidegger. En estos dibujos la Arquitectura pasa de ser la fachada de un edificio, a ser el lugar donde habitamos, aquello que se encuentra entre el cielo y la tierra.

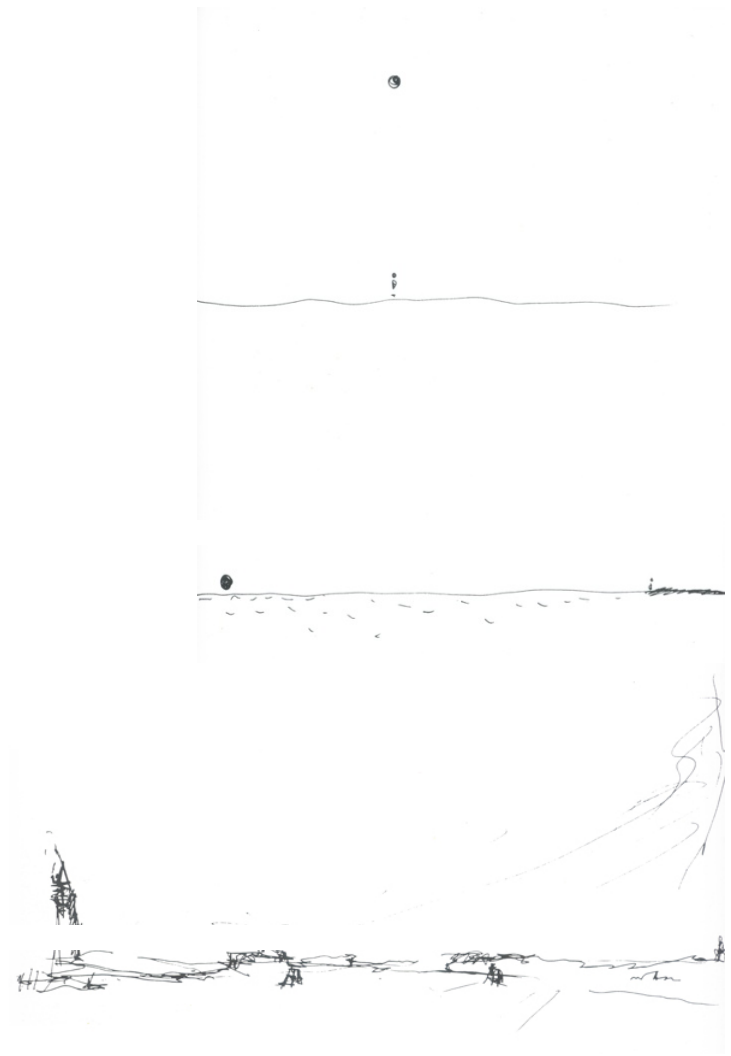
En unos dibujos de Sverre Fehn, de FJELD, P. O. (2009) el arquitecto dibuja horizontes: el primero es nítido pero tembloroso, un hombre está de pie bajo el sol, su sombra coincide con la proyección vertical de su cuerpo, coincide con el espacio que ocupa en el mundo...

En el segundo horizonte, el sol está a punto de ponerse, las sombras son largas y ahora el hombre si que proyecta sombra. La nitidez del suelo ha desaparecido, cortos trazos aquí y allá explican como la textura del suelo se pone en valor, proyectando sombra cada pequeña irregularidad...

*"Nací en el País de las Sombras Largas..."*²⁷

La inclemencia del horizonte deshabitado recuerda la contingencia del que no alcanza cobijo.

En un dibujo del perfil de Venecia relacionado con su estancia en la ciudad para el proyecto del pabellón Nórdico de la Bienal, Fehn también dibuja los edificios, las iglesias y el *campanile* torcido que antes había dibujado Le Corbusier, este, a la izquierda del dibujo parece reaccionar a la presión del aire que se arremolina a la izquierda. Pero aquí no hay huella del nivel del agua, aquí el horizonte no es orilla, aquí solo es arquitectura



(27) VV.AA. (1992). Sverre Fehn: *L'Architetto del Paese dalle Ombre Lunghe*. Nápoles, Fratelli Fiorentino

En el boceto de Viaje a Marruecos (1951) Sverre Fehn nos muestra de nuevo un doble horizonte, arriba, una sencilla construcción prismática, en realidad una habitación primigenia, ofrece un interior en sombra, junto a ella lo que parece ser un recipiente para el agua, al otro lado un árbol que la protege con su sombra.

En la parte inferior representa la misma escena abriendo la perspectiva y retirándose para descubrir como esa misma habitación también está sometida al efecto del día y la noche y por ende, al movimiento del sol.

*“En África encontré un modo de construir muy sencillo- se dijo a sí mismo. – Allí, en el desierto, un cubo con una puertecita y a veces una ventana, tal vez una palmera al lado... y ya está.”*²⁸

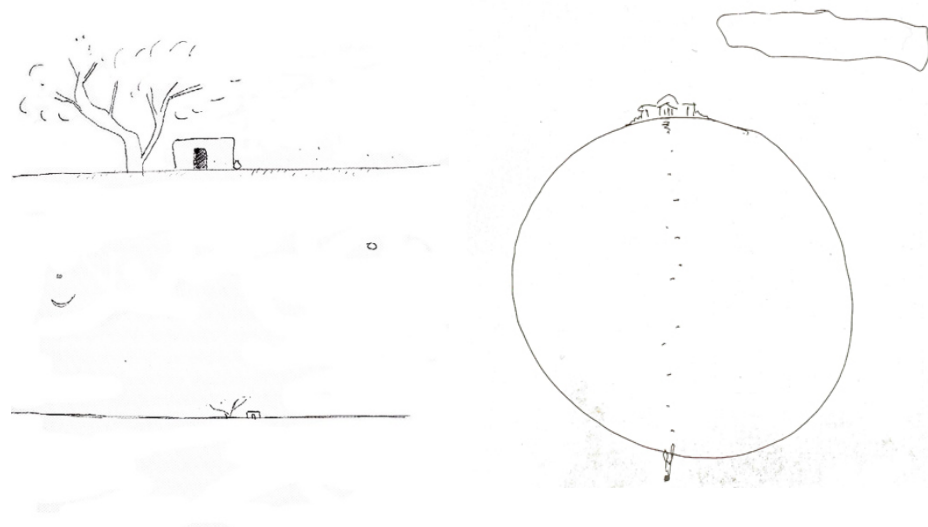
La arquitectura aparece aquí como una mínima anomalía en el trazo del horizonte. Como una alteración en su continuidad.

No habrá arquitectura y en consecuencia ciudad si perdemos el horizonte.

Es lo mismo que cuando de habitar el mar se trata... En el boceto *“Nai de Dai miles de i shjpcemppimblet mellom himmel og hav”* de Sverre Fehn ²⁹, (1993) un barco es sometido a la misma cosmogonía: un frágil velero que permanece estable en su movimiento hacia nosotros mientras el sol y la luna giran a su alrededor dejando estelas detrás.

Pero es en el boceto para el concurso de participación reducida que tiene lugar simultáneamente en Dinamarca, Noruega y Suecia, y en el que uno de los objetivos principales era la búsqueda de soluciones modulares y simples tomando como perfil de usuario a una familia de dos hijos. En un determinado momento. Sverre Fehn realiza un boceto de inspiración paladiana donde la Villa Rotonda aparece coronando un globo terráqueo, sobre ella, a un lado flota una nube. Al igual que en el boceto del barco, un hombre camina hacia nosotros y circunvala el mundo hasta situarse boca abajo en las antípodas de la casa.

*“¿Cuántos fines tendrá la Tierra ahora que hemos perdido el horizonte?”*³⁰ *“En mi país lo llamamos Verdens Ende...”*³¹



(28) Sverre Fehn en NORBERG-SCHULZ, Christian & G. POSTIGLIONE, Pág. 281.

(29) Sverre Fehn, bocetos (1993). Las últimas palabras de la frase escrita, *Mellom himmel og hav* ('Entre el cielo y el mar'), aluden a la espina dorsal de su pensamiento: el horizonte. Tinta negra sobre papel, 14,4 x 22,2 cm.

(30) Cuando fue posible identificar el horizonte con una línea trazada sobre una hoja de papel, el misterio se disolvió de una vez por todas. La razón había domado lo irracional', Sverre Fehn en FJELD, Per Olaf: *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, p. 27. Uno de los ensayos incluidos en ese volumen que sintetiza gran parte de las ideas de Fehn, se titula 'La pérdida del horizonte'

(31) Extremo sur de la isla de Tjøme, situada en el fiordo de Oslo, cuya traducción literal es 'Fin del Mundo'. Podemos citar también el Finisterre gallego, o el Finistère francés...

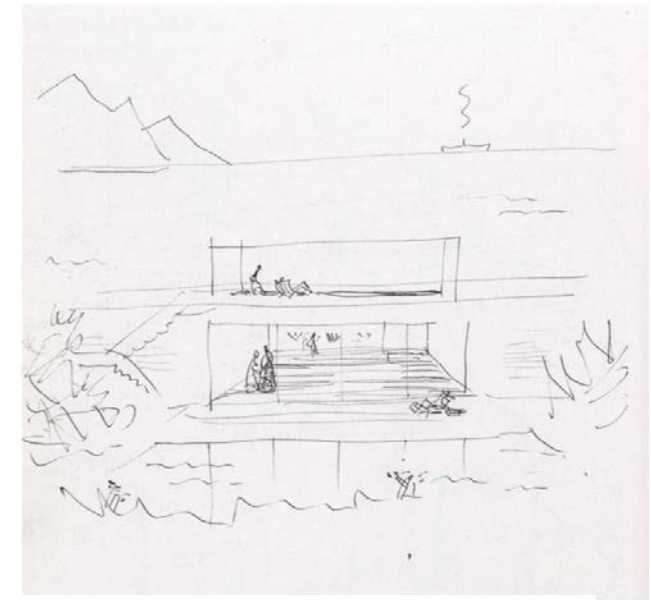
Evidentemente este hombre completará un periplo rencontrándose con la fachada opuesta de la Villa Rotonda. En ese momento, parecerá no haberse movido...

Fehn nos lo explica, con lo que parece ser una broma: *“La rotonda será una broma... perdemos la percepción del horizonte como un misterio. Va ser un shock para todos descubrir que el mundo era una esfera y que era posible medirlo. Trasformada, así, la tierra en un laberinto construido, un laberinto con cuatro fachadas iguales. Cuando se deja la casa y nos dirigimos al este girando alrededor del mundo, retornamos a la fachada de la cual hemos partido”*, como la arquitectura mide al mundo y como sometido a los avatares climáticos, al movimiento del sol y de las nubes, el hombre termina por reencontrarse con lo artificial, no sin antes haber redibujado el horizonte en su deambular.

En el boceto para el proyecto de viviendas en Alcudia del arquitecto Alejandro de la Sota, (Mallorca) de 1983-84, y según comenta Manuel Gallego: *“Los espontáneos croquis a mano para la urbanización de Alcudia constituyen un intenso ejercicio de imaginación creadora. Se trata de una serie que identifica y define un espacio de imaginación dedicado no sólo a las formas, sino a la vida en su totalidad, a los elementos constructivos como generadores y posibilitadores de una vida que se entreteje en ellos. El dibujo presta una atención inusitada a lo que no es arquitectura. Antes bien, en los croquis la arquitectura parece ocultarse, desvanecerse y diluirse en lo anecdótico. Está en ellos como un fondo casi invisible que hay que descubrir con cuidado. Por eso conviene dejar a un lado todas las expectativas y olvidarse del objetivo habitualmente encomendado a este tipo de expresión gráfica: la exploración y el tanteo de las formas. En sus dibujos, de la Sota representa la arquitectura como un elemento restante, la cristalización de un flujo vital. Los dibujos revelan una envidiable capacidad para ensamblar elementos dispares en un impulso único. Todo parece resolverse en un vaivén de*

observaciones que cubren las distancias que los separan. Las casas de Alcudia se definen en un espacio geográfico extenso, detallado e íntimo a la vez. La casa en rigor es de límites inciertos, puesto que claramente incorpora todos esos ingredientes y se proyecta sobre la parcela y, más allá, en el mar y en el monte”,³²

El espectador se pone en directa relación con el paisaje, desde una posición elevada, la vista alarga el horizonte habitado por un monte y un barco, más abajo, la vivienda se reconoce por la existencia de dos planos de estancia, una cubierta con una hamaca y un mínimo tinglado para proveer sombra y un hueco pasante a la vista donde la visión del horizonte se volverá fragmentaria. Delante, el espejo de una piscina multiplica en su reflejo la escena.



(32) GALLEGO, Manuel: *De la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*. Madrid, Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda, 2004.

En este boceto la arquitectura no forma parte del horizonte, al contrario, al escapar de su construcción, de su trazado, es cuando es capaz de atraparlo, pero, al mismo tiempo la contemplación de un fragmento de algo que no sabemos cuánto mide lo amplifica, lo intensifica. Las casas en Alcudia actúan como mecanismos intensificadores del horizonte, cámaras fotográficas que enmarcan, seccionan y estilizan, devolviéndolo a una condición geométrica perfecta.

Me gustaría mencionar este mecanismo en el que espectador, marco y horizonte interactúan refiriéndome a la obra de Juan Sánchez Cotán, concretamente a la naturaleza muerta de 1607. El escenario, una pequeña “ventana” con antepecho, los objetos se disponen formando una especie de curva catenaria de izquierda a derecha. El dintel no es visible pero suponemos su presencia desde el momento que algunos objetos parecen colgados de él. El fondo es completamente negro, el espesor del marco coincide con la profundidad de campo en que los objetos están enfocados, solo una porción de melón y una pieza de verdura sobresalen hacia delante proyectando sombra sobre el frente del marco. El marco comprime los objetos en un espacio, ajeno al espacio desde el que el espectador contempla la escena y ajeno al espacio sin información tras el marco. La acción de enmarcar sobrescribe la pertinencia del tema, señala con insistencia cual es el lugar del hecho artístico, en la primera versión de esta obra, la superficie del fondo es extensa en relación a la dimensión del cuadro, esta “anomalía” en términos académicos se elimina en la segunda versión de esta naturaleza muerta, también pintada en 1602; en esta ocasión, cuatro piezas de caza y una lechuga llenan los huecos disponibles en la versión anterior dentro del marco. Evidentemente, el propósito es mostrar también la habilidad técnica del pintor, los avances de algunos objetos en difícil perspectiva hacia el espacio del espectador le permiten exhibir su maestría, el espesor del marco es el lugar donde las cosas permanecen enfocadas, es el lugar destinado a la complejidad.

En la naturaleza muerta de Jan Van der Hamen y León, de 1626 el marco se ha complejizado, tres planos de soporte sostienen tres escenas que se pueden



entender como tres ventanas independientes que establecen relaciones compositivas en triángulo entre ellas. En este caso sólo se detecta el espesor del marco en el primer plano.

El acto de enmarcar selecciona pero al mismo tiempo deselecciona.

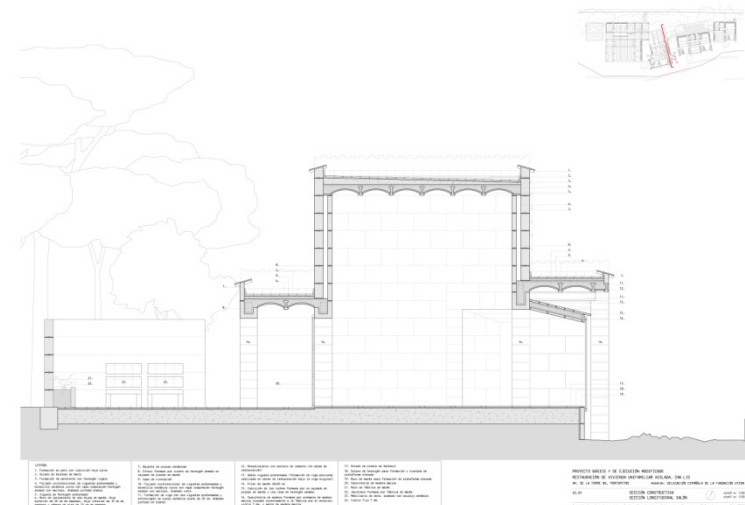
En el mundo deseleccionado habita el espectador, mientras lo seleccionado se enfoca violentamente. La representación del objeto sigue siendo el argumento central de este acto pictórico, lo comprendido en el marco y lo enfocado se separan pues del fondo y se sitúan en un nuevo y propio contexto.

Es el caso del proyecto en Alcudia de De la Sota, donde la escena domestica enmarcada se superpone a la visión del espectador sobre el paisaje, pero también, y especialmente, en la operación que Jørn Utzon realza sobre la imagen del horizonte en el proyecto de su casa en Porto Petro. Mallorca,

La casa se construye con una estructura de piedra, con dinteles de hormigón y cubierta de bóvedas cerámicas tradicionales. Esta dualidad es visible desde el exterior donde el espacio entre pilares es ocupado por el volumen de las bocinas trapezoidales que desde el interior se manifiestan como un muro masivo del espesor completo del espacio abocinado.

En el espacio central cinco bocinas se abren al paisaje marino, desde la posición elevada de la casa sobre el cantil rocoso, el paisaje que se observa es el horizonte marino. Los dos volúmenes abocinados de la derecha se abren divergiendo sus lados, los otros tres se cierran convergiendo, en los cinco casos el techo se inclina hacia abajo. La percepción del horizonte desde el banco de obra semicircular es cambiante, en tres de los casos el exterior se percibe recortado sin espesor al no poder ver la medida lateral del volumen, su profundidad. En los otros tres, el recorte del paisaje aparece nítido, aparentemente sin marco, posicionado en el volumen convergente y perspectivo de la bocina.

Esto provoca que la distancia al horizonte vibre, sin movernos del sitio, la profundidad de campo se hace variable, el marco espacial y su forma establecen una interferencia métrica sobre la manera en que se lee el horizonte.



Así como en la comentada naturaleza muerta de Jan Van Der Hamen, tres plataformas ofrecen en realidad tres motivos que podrían ser independientes, en Can Lis, Utzon nos muestra cinco fragmentos del paisaje exterior. Este paisaje es sometido primero a un proceso de fragmentación para que sea la mirada del espectador quien lo reconstruya decidiendo a la vez en la elección de que hueco mirar, a través de que espesor quiere mirar.

El diseño específico de la carpintería exterior hace que solo sea visible el vidrio, quedando ocultos los marcos a la vista desde el interior, de esta forma se obtiene la ilusión de que el espacio está abierto al exterior.

El techo sobre el banco semicircular es alto. A la derecha, arriba, un estrecho hueco permite que un haz de luz lama la superficie de los mampuestos de piedra caliza cuya textura rugosa se pone en valor al ser acariciados por la luz. Este haz es un autentico Gnomon luminoso de un reloj de sol interior.

La mirada desde la cota en posición sentada, contempla un espacio aparentemente estático donde los más sutiles cambios en la calidad de la atmosfera, la mínima variación en la cualidad de la luz y las alteraciones en la nitidez del horizonte son detectados de inmediato.

Mientras tanto, en el volumen de aire superior, la diagonal de luz marca inexorable el paso del tiempo.

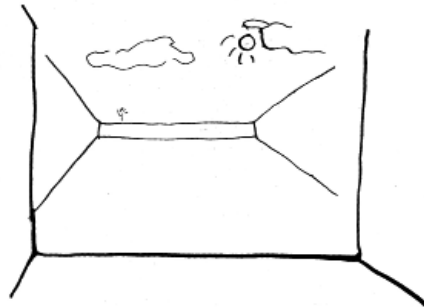
Este espacio actúa como un instrumento óptico, una suerte de cámara oscura desde la cual verificar sutiles variaciones, desde la cual interaccionar con el paisaje mediterráneo sin reducir a este a mera ficción pictórica.

El enfoque que este mecanismo arquitectónico propone sobre el horizonte no se produce en este, sino que son los volúmenes abocinados los que unen y separan al tiempo al espectador de la imagen exterior. En un proceso aditivo, la información "reconstruida" por el observador se superpone a la recibida por los sentidos. Es decir: la información óptica interrumpida se mide con la imagen mental completa del horizonte. Can Lis es un ejemplo emblemático de cómo Utzon logra la tridimensionalidad de una superficie bidimensional a través de una especie de



continuidad desdoblada, donde las bocinas conectan el exterior con el interior. En este caso, la condición de un adentro y un afuera de la pieza desaparece dejando solo un delante y un detrás determinado nuevamente por la posición del espectador. Literalmente Utzon intenta desplegar el plano bidimensional en sus posibilidades tridimensionales.

Señala Jaime J. Ferrer Forés comparando las imágenes de Sverre Fehn y de Utzon en Can Lis: *"En la terraza de Can Feliz, su última casa que construye en Mallorca, los ojos ávidos del maestro danés otean el horizonte. Ante el resplandor de la luz, Utzon coloca la mano sobre sus ojos y concentra el interés visual sobre el horizonte evocando la construcción de una cubierta que gravita sobre el muro, el recinto ó la plataforma y crea, con su fascinación por la experimentación constructiva y el talento plástico, un universo formal de extraordinario lirismo donde confluyen los fundamentos universales de la modernidad con la tradición vernácula e histórica. En la pizarra, Fehn describe, con la redondez del cuento, la casa Norrköping a través de un diálogo con Palladio. Mientras las manos de Utzon evocan la construcción, las manos de Fehn dibujan un universo poético y arcaico sobre el andamiaje de su mundo profundamente metafórico, con el mundo en el horizonte"*.³³



(33) FORES FERRER, Jaime J. "El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn. En: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/13763/DPA26_52_Ferrer.pdf;jsessionid=AD53398CFF9F892DB52C2DFAB58A9C04?sequence=1 Barcelona, 2011. Pag. 60-61.



La distancia entre esta operación, donde es la arquitectura la que “manipula” al horizonte y las opciones de evidente carácter pictórico, que resitúan al paisaje como “ficción pictórica” y como comentario sobre la cualidad, muraria de la pared sobre la que se establece la ventana. Pero en ocasiones, la arquitectura ha alterado el exterior para adecuarlo al propósito contemplativo: *“Si centramos el foco en los tipos arquitectónicos puede comprobarse cómo Le Corbusier impone en ellos una relación con la naturaleza de una intimidad nunca antes ensayada. Los inmuebles-Villas (1922) tenían por objeto introducir la naturaleza en el hábitat mediante grandes terrazas y vidrieras que lanzaban el paisaje hacia el interior. Por si no fuera obvio, el pabellón de L'Esprit Nouveau que construye en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, en 1925, como un módulo de los inmuebles depositado en el jardín a modo de pabellón, lo subraya al elegir una posición que forzaba la pintoresca aparición de un árbol en el interior de su terraza, Jean Claude Nicolas Forestier, al comentar la exposición en la Gazette illustrée des amateurs de jardins, en 1925, relata el enfado de Le Corbusier al encontrarse con unas empalizadas y plantaciones geométricas alrededor de su obra diseñadas como parte de la jardinería general de la Exposición. No sólo las mandó retirar, sino que hizo explícita la necesidad de un entorno “sin orden aparente” para que su obra adquiriese significado. Su relación con el medio natural no era casual sino un producto elaborado de raíz pintoresca, como manifiesta también la ventana abierta en el jardín de la casa del lago Lemán (1925), de evidente carácter pictórico y contemplativo”.*³⁴



(34) ABALOS, Iñaki: *Atlas Pintoresco Vol. 2: Los viajes*, Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona 2008. Pág. 126

Una pequeña casa (Petite Maison Corseaux), destinada a vivienda de los padres de Le Corbusier, se construyó entre 1923-24 sobre los planos de le Corbusier y su primo, Pedro Jeanneret. Con el programa de diseño y los planos que se habían elaborado antes de elegir el terreno Le Corbusier se dio a la tarea de encontrar un lote y descubrió el lugar ideal.

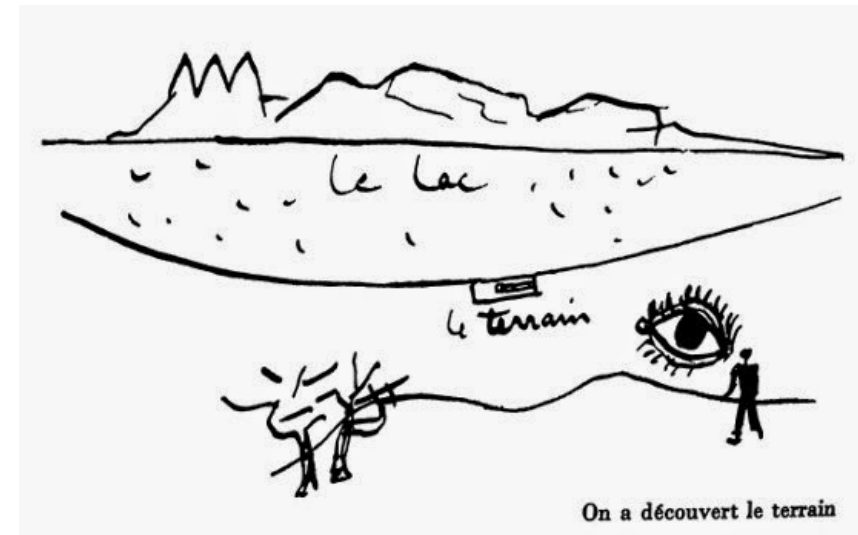
En la casa para su madre en el Lago Le Man, Villa "Le Lac", esta actitud "pictórica" respecto del paisaje se evidencia en la operación en el muro límite de la casa con el lago, perforando el muro sobre el que se apoya la mesa del jardín el paisaje del lago aparece enmarcado. El conjunto sillas- mesa indica cual va a ser la posición ideal del observador. El lento paso de un barco enfrente de este diafragma se eleva a la categoría de gran acontecimiento.

Un poco más a la derecha donde el observador ya se mantendrá en movimiento para dirigirse hacia el acceso frontal de la casa, el paisaje solo aparecerá en la visión periférica y ya no será necesario que la cota del muro se eleve y podrá entonces volver a ser bajo.

Es el mismo paisaje el que se divisa a un lado y al otro de este muro, pero la acción seleccionadora del hueco en la pared potencia su especial condición de "canónica belleza", proponiendo el paisaje como "forma y apariencia conveniente de lo natural".

En el croquis conceptual "On a Découvert le terrain" la casa aparece como una caligrafía en el borde de la línea que separa agua y tierra: "Le Lac y Le terrain".

De nuevo la habitación sin lugar, "la casa huérfana", según el relato clásico de su origen, encuentra el anclaje sobre una línea. Una figura humana mira en el dibujo comprendido en el boceto en el Angulo inferior derecho. La dirección de su mirada se hace explícita con la representación de un ojo que parece señalar hacia el lago y las montañas a través de la casa. Así, la casa se convierte en el visor de una cámara que le Corbusier usa para revisar el paisaje en busca de un encaje. Cuando el paisaje adecuado aparezca en el visor, ahí se materializara la casa...



El conjunto muro-mesa ya se ha detectado antes en el pabellón de L'Esprit Nouveau, pero es en la escena final del recorrido ascensional que la rampa dispone en La Villa Savoya donde adquiere mayor claridad, en esta ocasión la mesa de obra que también aparece en la terraza del primer nivel, aparenta ser el propio muro que se ha abatido abisagrado en el borde inferior, desde el hueco que así se obtiene, el observador puede con esfuerzo divisar a lo lejos Paris y entre los arboles del cercano bosque incluso la cinta brillante del rio Sena. El horizonte paisajístico aparece así sublimado

Este dispositivo se encuentra al final del recorrido, como un regalo que espera al que efectúa el camino completo, el visitante ha experimentado un recorrido fuera-dentro-fuera, que tiene su arranque en la acera todavía fuera de la cerca que recinta el solar de la Villa Savoya, y que tiene su final allí, frente al paisaje, de nuevo en el exterior. Mientras tanto se habrá celebrado la misa espacial interior que la rampa construye.



Mies van der Rohe proyecta en 1934 una casa propia en el Tirol, este proyecto del que se conservan unos cuarenta dibujos se expuso en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1947. Con motivo de impartir un taller con alumnos, Mies se desplaza a Pura, cerca de Lugano. Entorno montañoso y con una naturaleza omnipresente, Mies se deleitaba en la contemplación de este escenario y prueba de ello es el esbozo que realiza de una “Casa en la montaña” que sería el proyecto que once años más tarde mostraría en el MoMa. El proyecto consiste en la construcción de un horizonte habitado con un espesor de una planta, la introducción de la horizontal en un entorno agreste provoca que la casa adquiera caracteres palafíticos en su contacto con el terreno, a ratos se apoya en él y a ratos se separa apoyada en finas patas. La ausencia de horizonte visible es compensada con la construcción de uno artificial. La casa es pasante a la vista, de apariencia ligera de perfil bajo en comparación con su longitud. El nombre con que Mies la presentara en Nueva York va a ser: “*Casa-patio para el arquitecto en el Tirol*”, así, la casa va a ser un visor panorámico sobre el paisaje circundante pero también en ese *ser patio*, va a atrapar un trozo de cielo...

En este proyecto se mezcla una suerte de felicidad autobiográfica con el reconocimiento de un programa nuevo que el turismo habría de abrir en relación a la contemplación de la naturaleza: la casa será a un tiempo observatorio privado y refugio.

Los huecos panorámicos, los arbustos, la línea del horizonte confluyen en una propuesta de fusión naturaleza-artificio que se produce desde una orientación contemplativa.

En el primer proyecto de Mies para los Estados Unidos, la *Resor House*, en un rancho que sus clientes, el matrimonio Resor (Helen y Stanley),³⁵ publicistas y coleccionistas de arte moderno, tenían a ambos lados de una bifurcación del Snake River, en las Grand Teton Mountains, cerca de Jackson Hole, Wyoming.

En el proyecto aparece también una sala pasante a la vista, que correspondería con la estancia principal y el comedor. De este espacio, Mies realiza tres

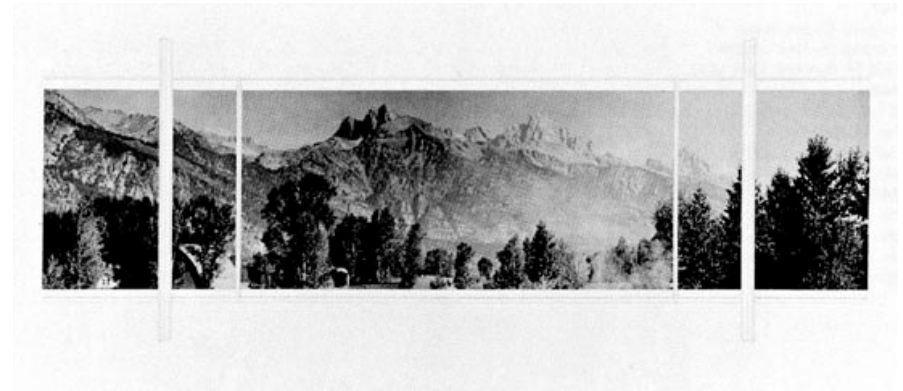
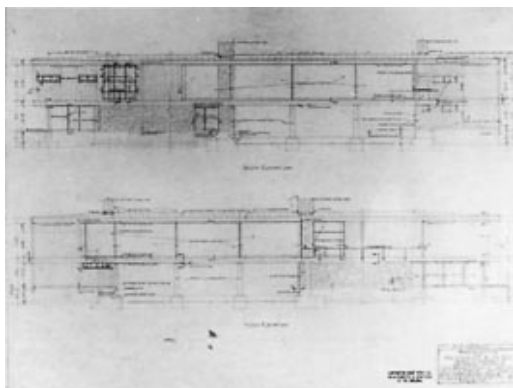
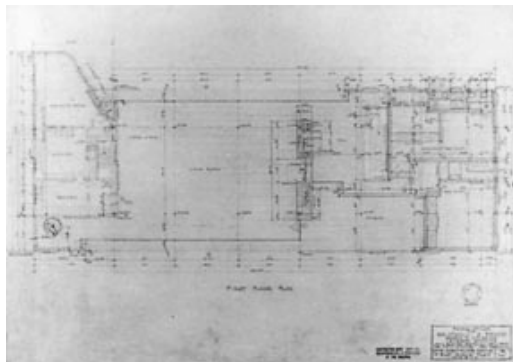
perspectivas con la técnica del fotomontaje. En ellas, el hueco acristalado de techo a suelo y de ancho igual a la estancia es ocupado en su totalidad por una fotografía del exterior, en uno de los fotomontajes la imagen es de un paisaje montañoso, en otra aparece un camino sobre el que la casa parece posarse, en la tercera imagen se trata de una plataforma rocosa con una pendiente al fondo, esta imagen está parcialmente oculta por un cuadro de Paul Klee (*The Colorful (o Gay) Repast*), del tamaño de una pared divisoria, y una franja de madera que podría ser un mueble (las ventanas-cuadro de Rodgers) propiedad de los Resor.

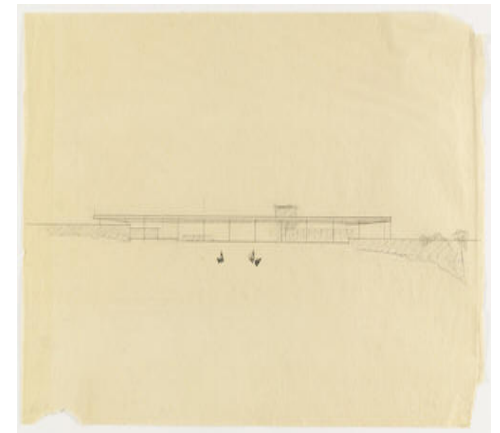
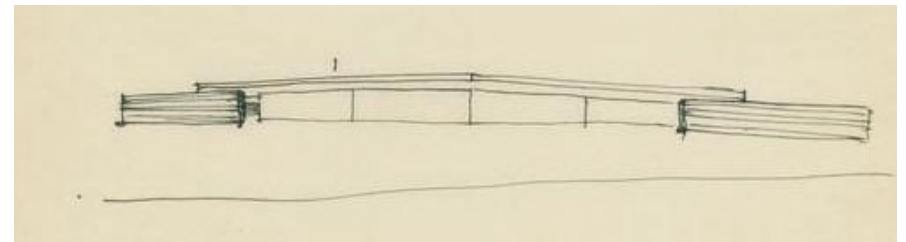
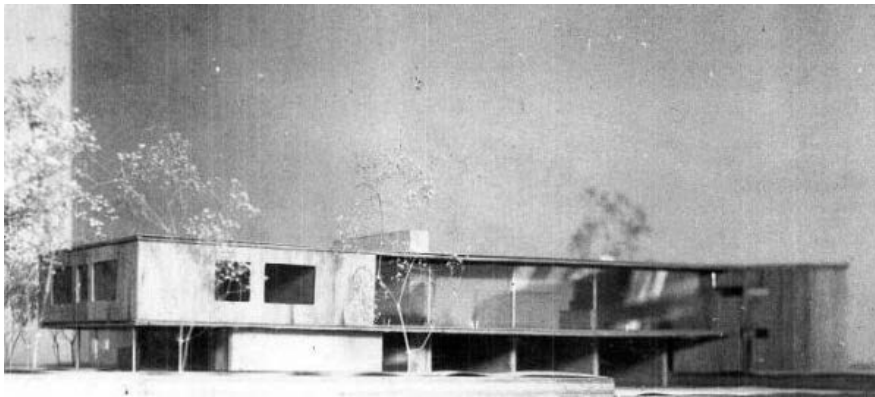
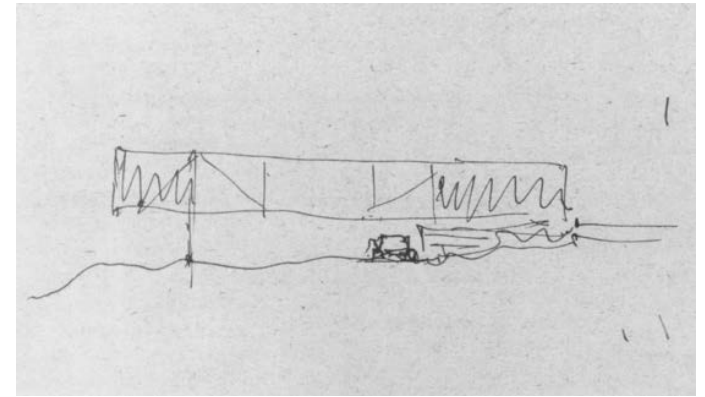
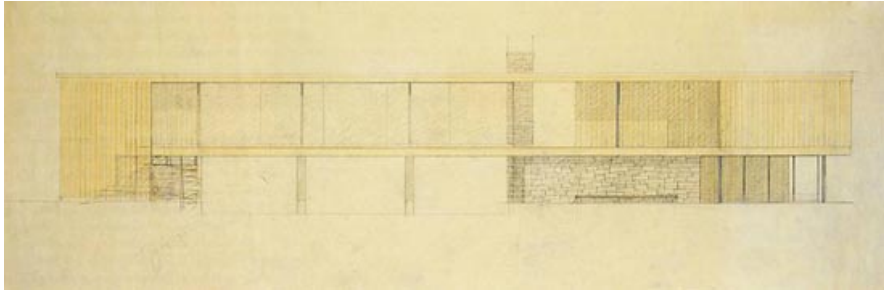
En las tres imágenes el interior, lo que correspondería a las paredes, el suelo y el techo no se representa.

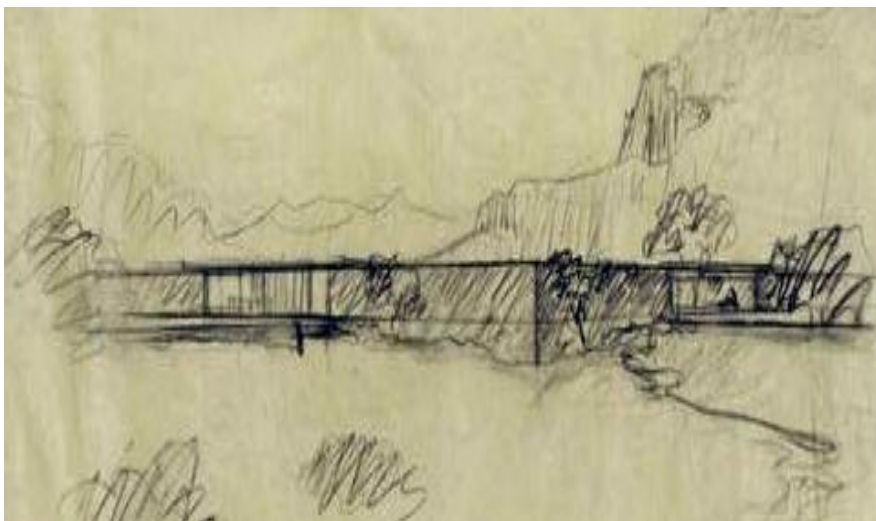
Según esto, los fotomontajes serían representaciones puramente bidimensionales. No obstante, la aparición de los cuatro pilares metálicos estructurales representados en perspectiva establece un anclaje con una última verosimilitud tridimensional. Las variaciones de las imágenes que ocupan el fondo, la relativa indiferencia respecto de su posición real respecto de la casa parecen decir que el tema de interés para Mies no es esto. No es que paisaje concreto se divisa, sino la manera en que la cámara clara en que se ha convertido esta sala selecciona el exterior: hay dos operaciones opuestas pero que mutuamente se equilibran: por una parte, la carpintería esconde su marco para provocar la ilusión de que no hay cesura interior/exterior; por otra parte, los cuatro pilares finos metálicos destruyen esa ficción.

El interior es solo lo que no se ve del exterior, así, solo el exterior importa

Esta máquina óptica aparece descontextualizada desde la manera en que cualquier exterior deriva en objeto de observación, no importa el tema, no importa la distancia, lo que importa es la experiencia de la observación desde esta plataforma habitable, lugar de verificación privilegiado de cualquier escena que se encuentre fuera.







(35) Helen Resor era entonces miembro de la junta directiva del MOMA (lo fue entre 1938 y 1940) y fue quien llevó los contactos con Mies. El matrimonio tenía una pequeña casa de madera en la finca y decidieron construir otra más moderna que permitiera disfrutar mejor de las vistas. Hacia 1935 o 1936, habían encargado el proyecto a Philip Goodwin, al que Helen conocía por sus contactos en el MOMA. Después de unos desacuerdos con él, en el verano de 1936 se hizo cargo del encargo Marc Peter, recientemente graduado en Harvard. En 1937 ya se había construido un cuerpo de edificio en el lado este del río y unos pilares de hormigón para soportar una plataforma de madera, en la que se había de distribuir la parte principal de la vivienda. Alfred Barr, entonces director del MOMA, que estaba intentando que Mies fuera a Estados Unidos, convenció a los Resor para que le encargaran a él el trabajo. Mies llegó a Wyoming en agosto de 1937, estuvo algunas semanas estudiando el lugar y dibujando, y acabó el proyecto en invierno de ese año, en el despacho de dos antiguos estudiantes de Bauhaus, John Barney Rodgers y William Prietstley.

(36) GILPIN, William: *“Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1776, on several parts of Great Britain; particularly the High-lands of Scotland”*. Editorial Gale Ecco, Print Editions, 2010.

Recordemos ahora la cita de “Observations relative to picturesque beauty” de Adam Gilpin: *“Una pieza de arquitectura paladiana puede ser elegante en grado sumo, pero si la introducimos en un cuadro, inmediatamente se convierte en un objeto formal y deja de agradar”*.³⁶

La acción de enmarcar introduce comentarios sobre lo seleccionado, En un contexto indiferenciado, aquello que es enmarcado adquiere el valor de lo que se señala, de lo que opera como ajeno al entorno, o incluso al revés, aquello que por exceso de similitud con el entorno debe ser destacado del fondo y por ello, separado de este

Son en cualquier caso motivo de interés de este trabajo aquellas relaciones entre marco y horizonte geométrico o paisajístico donde es la arquitectura quien establece el comentario, quien puntúa la situación y quien construye una especial relación con lo visto.

Es el caso del marco existente en el proyecto de La plaza de Sants en Barcelona de los arquitectos Elio Piñón y Albert Viaplana. En un lateral de la plaza en el borde con la vía de mayor tráfico aparece un muro cuyo perfil superior esta ligeramente inclinado, de altura variable por lo tanto, recortado en su interior aparece un hueco romboidal que permite ver la calle a su través. Desde la posición de un observador situado bajo una de las pérgolas que producen sombra la escena que se aprecia es la vía de tráfico de al menos seis carriles tras el marco que se ha descrito. La vía se posiciona diagonalmente respecto de la huella del marco, esto produce el efecto de que los vehículos se acercan al hueco antes de desaparecer por un extremo, al mismo tiempo, los vehículos de los carriles contrarios aparentan alejarse.

Para el que mira atento a este hueco bajo el túnel en sombra que forma la pérgola, la imagen es la convencional de una calle de mucho tráfico en la ciudad, vehículos de todos tipos circulando a distintas velocidades, detenidos a veces, pero si persiste en su observación y su mirada se concentra en el marco, por unos instantes la apariencia del tráfico será que está detenido.

Esta ilusión dura decimas de segundo, y es producto del efecto estroboscópico,³⁷ efecto que el ojo percibe por la especial posición del marco respecto de la calle, por la coincidencia instantánea y puntual de dos vehículos que se cruzan y por la forma en rombo del hueco. Todos estos factores convierten a este marco en una máquina óptica que hace visible un mágico instante.

El horizonte tras el hueco es móvil y deslizante, carriles, movimiento, que recuerda aquel horizonte sobre el que discurría el tren de Chirico en “Enigma de una jornada”.



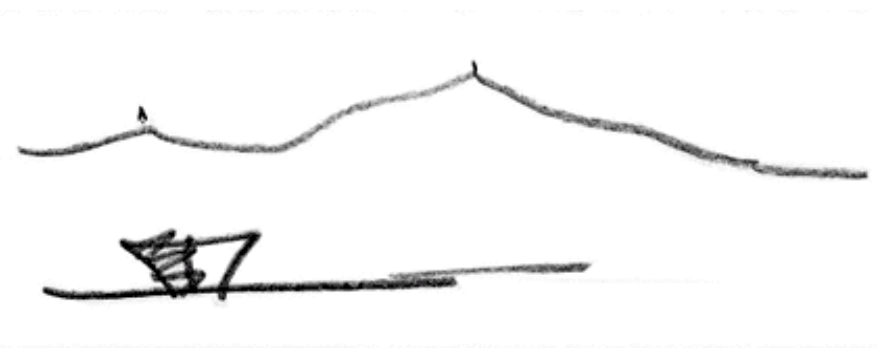
(37) Se llama así, al efecto visual a través del cual, nos parece ver un cuerpo que gira como detenido, cuando lo iluminamos con una fuente de luz de rápida acción y que se apaga enciende con la misma frecuencia que la velocidad de giro del cuerpo.

Según Artium: *“El CCCB es producto de la rehabilitación parcial del conjunto arquitectónico de la Casa Provincial de Caritat, antiguo establecimiento benéfico destinado a hospicio, creado en 1802 y que funcionó como tal hasta el año 1957. El edificio actual se basa en la adaptación de la estructura original que rodea el gran patio central, conocido con el nombre de Pati de les Dones, estructurado en tres alas de cinco pisos de altura dispuestas en forma de letra U. El nuevo proyecto sustituyó el ala norte por un cuerpo prismático de 30 m de altura que conforma una espectacular fachada vidriada que en su parte más alta se inclina sobre el patio a modo de voladizo. Este nuevo elemento se convierte, con su juego de reflejos, en un espejo del paisaje y un privilegiado mirador sobre la ciudad, y al mismo tiempo funciona como zona de tránsito (vestíbulo, ascensores, escaleras)”*.³⁸

En un boceto de Albert Viaplana sobre el proyecto del CCCB, la fachada acristalada y bicolor asoma por encima del horizonte de las cubiertas de Barcelona, expresado por apenas dos trazos, al fondo el perfil de Collserolla enmarca por arriba la aparición, a la derecha se adivina el perfil de la torre de Telecomunicaciones, a la izquierda el Tibidabo

La manera en que la arquitectura se posiciona respecto del horizonte y los paisajes donde está implicado genera una sobreinformación que en términos de percepción y de interpretación se superpone a la simple mirada del que mira pero no ve... Una vez visto el mundo desde la arquitectura, desde esa posición inserta en la línea entre suelo y cielo, el mundo ya no volverá a ser el mismo, o por lo menos no debiera...

Otro horizonte de Barcelona que Piñón y Viaplana *hacen visible* es el de la estimulante culminación del alzado de vidrio del cuerpo de circulaciones hacia el patio interior, procediendo a inclinar 60° el mismo para relacionar el espacio claustral interno con el espacio urbano circundante en la rehabilitación de la Casa de la Caritat ahora Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB (1991-93).



(38) Historia del edificio en:
<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/metamorfosisarquitectonica/edificios/arquitectura-religiosa/casa-de-caridad/cccb-centre>. Artium, DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación. Barcelona.



LA CONSTRUCCIÓN PINTORESCA DEL HORIZONTE.

*"La fotografía de este hombre junto al río reúne gran parte de las ideas e influencias que originaron este proyecto. Ha sido posible crear un entorno efímero no especializado gracias al desarrollo de sofisticados equipos portátiles. El hombre aparece sentado ante su televisor, con su nevera portátil y su coche detrás de él, todo arreglado, componiendo un escenario a su gusto; todo puede trasladarse y al desaparecer no queda nada que demuestre que allí hubo algo, salvo un poco de hierba pisoteada y quizás unas huellas de neumático o de pisadas. De modo que, en cierto sentido, todo ello es invisible; un lugar transitorio que quizá se retiene permanentemente en el recuerdo. Una arquitectura que existe sólo en referencia al tiempo".*³⁹

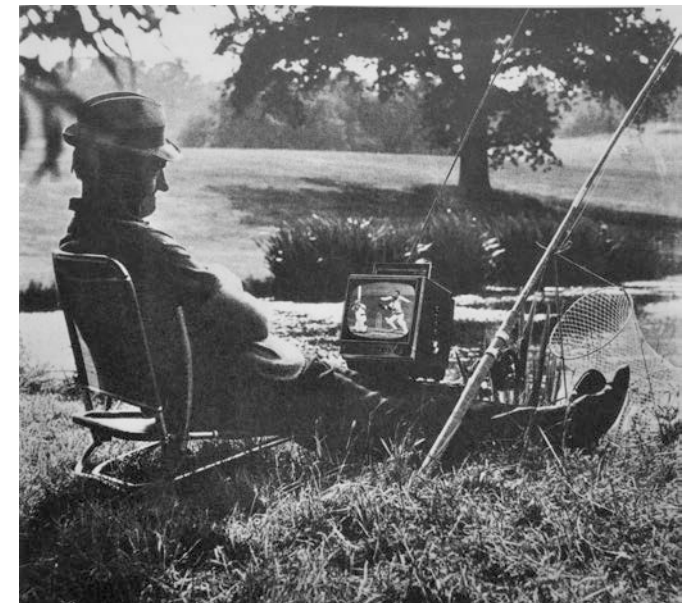
David Greene.

Desde el advenimiento de los sistemas portátiles de comunicación, el horizonte puede ser portátil, la visita a la naturaleza puede coexistir con la contemplación de un partido de beisbol. El hombre puede desplazarse con libertad por el mundo llevando a cuestas los medios para conectar o visionar sus horizontes favoritos.

El hombre de la foto mira al televisor a sus pies, La estancia placentera en el entorno exterior natural tradicionalmente propuesta desde las corrientes pintoresquistas como experiencia estética del paisaje, deriva aquí en el disfrute de lo que se pudiera denominar como mero entorno ambiental, a este entorno solo se le pide que proporcione temperatura, calor, sombra, luz y sonidos agradables y adecuados, pero lo suficientemente atenuados para que los otros estímulos que el televisor, objeto de la contemplación, emite no se vean interferidos por los condicionantes *salvajes* del entorno natural, de esta forma, el hombre de la foto parece estar mentalmente en otro lugar y la naturaleza entropizada en la que se

recuesta aparece como entorno sensorial y fenomenológico de baja intensidad...

Este hombre habita varios horizontes simultáneamente, unos reales y otros artificiales. Desde este punto de vista, un horizonte artificial no es solo aquel construido por el hombre y que sustituye físicamente al original, incluso imitándolo y borrando su recuerdo, sino aquel que en su desvinculación de lo real se repropone y manifiesta en posiciones anómalas, en altimetrías desplazadas o en relación con interiores, como el de un televisor... De esta forma, habitar el horizonte será a partir de ahora una acción volitiva. Ya no vinculada exclusivamente al hecho de aparecer como un mero comentario grafico entrelazado con lo habitativo fundacional.



(39) GREENE, David, memoria del Proyecto "LAWUNnº1, Una robotería experimental". 1969, en: ABALOS, Iñaki (ed.), "Naturaleza y Artificio". Gustavo Gili. Barcelona 2009. Pág. 23-24.

Pero la construcción del horizonte en un entorno *naturalista* no podrá ser tan artificial como para que el ojo no siga reconociendo un amable y disfrutable paisaje *natural* apenas intervenido para hacerlo accesible, en términos de movilidad, pero sobre todo en términos de concepto y cercanía al modelo natural ideal. Recordemos la cita de Price: *“La ladera de una colina lisa y verde, desgarrada por inundaciones, bien puede al principio calificarse de deformada y, por el mismo principio, aunque no con la misma impresión, que un animal vivo con un corte. Cuando la crudeza de tal corte en el terreno se suaviza y el pasado queda oculto y ornamentado por los efectos del tiempo y el progreso de la vegetación, la deformidad, por este proceso normal, se convierte en pintoresquismo; y este es el caso de las canteras, de las graveras, etc., que al principio son deformidades, y que, en su estado más pintoresco, a menudo son consideradas como tales por un reformador nivelador”*.⁴⁰

El horizonte se construye pues, se construye en esa confluencia entre jardinería, paisaje y arquitectura que es producto de la nueva aceptación del paisaje cotidiano en su estado natural como digno de admiración y de observación, entendido como un lugar en el que el hombre puede acceder a experimentar emociones que se valoran desde su pertenencia a una nueva visión del mundo. La visión del mundo desplegada por el hombre moderno.

Esta nueva manera de mirar proyecta evidentemente una visión positiva del paisaje y se puede encontrar de manera natural en Inglaterra.⁴¹

Es, en cualquier caso es lo que se ha dado en llamar placer estético, el que informa esta nueva actitud por el medio natural. Lo pintoresco introduce una síntesis dialéctica entre la estética de lo sublime, “delicioso horror” anticipo de lo visionario de una nueva sensibilidad que Edmund Burke desarrollara en su *bello*,³² y las escenas de carácter pastoril, la “belleza pastoril”.

Según sir Uvedale Price, lo pintoresco es un paisaje silvestre, rudo y enmarañado caracterizado por su variedad e intrincamiento, pero por ello, más natural y más

real que el meramente pastoril. Pero también más real y más natural que el sublime de Edmund Burke.

En el campo pictórico, este nuevo interés se traduce en las teorías de lo pintoresco a través de la obra de John Constable y J.M.W. Turner, y , a través de ambos, al plenairismo, a Paul Cezanne, los impresionistas y las primeras abstracciones que pasan a ser tema central del paisajismo norteamericano desde Thomas Cole a Frederic E. Church. Entre los paisajistas, especialmente Repton y sus famosos *“Red Books”*,⁴² La técnica pasara por el apunte del natural, que se transforma en método proyectual, El procedimiento pasa por identificar una especie de unidad escénica sobre las cuales se plantean correcciones y mejoras que buscan alcanzar una especie de estado ideal optimo del lugar, por supuesto sometido a un proceso de re-naturalización donde se identifican aquellos rasgos que en esa búsqueda del ideal natural se puedan considerar demasiado bruscos. Estos rasgos se vinculan generalmente a la mano del hombre, pero eso no impide que se planteen construcciones que enmarcan, embellecen o buscan producir un efecto de mayor integración entre naturaleza y arquitectura. El procedimiento pasa por realizar apuntes del natural que luego suelen ser desarrollados con la técnica de la acuarela, en estos primeros apuntes se recoge el estado original de lo visto.

(40) PRICE, Uvedale: *“An essay on the picturesque as compared whit the sublime and the beautiful”*. (Hereford, Londres) 1974) y seguido después de su versión ampliada *“Essays on the picturesque”* (Mawman, 1810, I, Pág. 21-22).

(41) BURQUE, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* [1756], Oxford University Press, Oxford, 1990 (versión castellana: *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello”*, Tecnos, Madrid 1997).

(42) REPTON, Humphry: *“the red Books for Bradsbury and Glemham hall (Dumbarton Oaks Reprints and Facsimiles in Landscape Architecture; 3)”* Dumbarton Oaks Research Library, 1994.

Posteriormente, se introducen correcciones, se estiliza el paisaje original considerado como “*demasiado desgarrado*” y se obtiene una segunda acuarela realizada generalmente calcando sobre la anterior. Esto permite obtener dos imágenes para, a continuación, proceder a compararlas y establecer criterios de intervención.

Es el caso de las modificaciones que Repton introduce en Lathom House,⁴³ el paisaje no se modifica aparentemente, es la posición del observador la que se modifica: el proyecto incorpora una plataforma horizontal a la que se accede por una suave rampa, el borde de la plataforma señala el lugar donde lo natural empieza, pero, al mismo tiempo, la plataforma impelida por el componente dinámico de la rampa, parece avanzar. Al mismo tiempo, dos paredes acotan la medida horizontal del paisaje para el observador que desciende por la rampa, una vez situado en ella, la mirada podrá abarcar 180 grados. El acercamiento e ingreso al paisaje natural adquiere aquí casi un carácter ritual, los mecanismos que Repton emplea hacen consciente al observador de formar parte de un ritual en el cual el paso de lo artificial arquitectónico a lo natural aparentemente intacto se convierte en ceremonia celebrativa de su nueva capacidad de disfrutar de nuevas categorías estéticas.

La duración y motricidad de la experiencia estética con relación al “carácter” del lugar y de la arquitectura, así como sus implicaciones técnicas, están sintetizadas por el dibujo comparativo del poema “*The landscape*” de Richard Payne Knight, donde se establece el canon pintoresco frente al pastoril propio de Capability Brown. Lancelot “Capability” Brown es el gran jardinero de la época, cuya manera de trabajar queda sintetizada por Francesco Fabriello en “*La arquitectura de los jardines*”,⁴⁴ donde interpreta el conjunto de saberes alcanzados en torno a la construcción del paisaje.

En la representación promovida por Knigth es evidente el estatismo de la experiencia estética en la primera versión: un paisaje estilizado donde la vista percibe con claridad la separación entre arquitectura y naturaleza, y donde el

tránsito entre ambas se produce por senderos claramente trazados que discurren entre un jardín suavemente ondulado. En la segunda propuesta de Knight, la naturaleza adquiere una salvaje apariencia en violenta relación con el recorrido hasta la arquitectura que aparece al fondo, hasta el puente sobre el río se ha tenido que dotar de soportes extras para habitar en consonancia este escenario. El tránsito entre la posición del espectador en el arranque del recorrido y la casa al fondo no parece fácil, el descubrir y la experiencia cenestésica vinculada al hecho de movernos hacia el horizonte serán parte de otra forma de disfrute estético que en el conflicto que plantea la comparación de las dos imágenes empieza a aflorar. El horizonte parece más lejano en la primera propuesta de Knigth. La masa de árboles que aparece tras la casa en la segunda versión la sitúa en un “interior” paisajístico alterando la percepción de la profundidad de campo.

En los trabajos de nivelación en el Playstead de Franklin Park en 1887, Frederick Law Olmsted utiliza la fotografía como medio para datar el antes y el después de las acciones de explanación del terreno. No se trata aquí de producir imágenes para establecer comparaciones que le permitan a Olmsted y a su equipo tomar decisiones, se trata por el contrario de verificar con los recursos de verosimilitud que ofrece la fotografía, que las acciones físicas sobre el paisaje han sido adecuadas.

(43) REPTON Humphrey: “*The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton*”, (Editado por Gavin Budge 1840; Thoemmes Press, Bristol. 2001). Pág. 606.

(44) FARIELLO, Francesco: “*Architettura dei giardini*”, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1967 (versión castellana: “*La arquitectura de los jardines*”: de la Antigüedad al siglo XX.



Las fotografías de Olmsted, vistas hoy, nos hacen dudar pues nuestra visión sobre el paisaje en la que el arco de opciones, desde las más naturalistas a las mas artificiales, incorpora la posibilidad de comprender ambas imágenes. La apariencia salvaje, autentica, de la primera imagen nos remite a una nostalgia del paisaje primigenio, en el que el hombre se integra desde una posición de despojo cultural. Paisaje en que la rescritura constante del hombre sobre la realidad natural no ha dulcificado aun la exposición humana a un entorno crudo, en el que todavía son legibles las claves de lo natural, las huellas de la lluvia, el lento crecer de la vegetación, incluso las huellas en forma de caminos erosionados producidas por otros hombres. En la segunda imagen, todo el escenario aspira a la persistencia, Las fotografías no solo recogerán las modificaciones que se han introducido sobre la cualidad física de este paisaje sino que permitirán comprobar pasado el tiempo que todo sigue igual.

El primer deseo del hombre cuando modifica su entorno, es garantizar la inmutabilidad de esa transformación y poder verificar pasado el tiempo que esa acción sucedió. De alguna manera la acción humana sobre el paisaje lo estabiliza en el tiempo, detiene las huellas de la erosión, construye diques, contenciones, Define bordes y limites que igualmente desean ser inmutables frente a la acción depredadora de la naturaleza y el tiempo.

El horizonte también ha sido manipulado, en la segunda imagen se le reconoce desde la planeidad del suelo con mayor nitidez, algunas elevaciones han sido borradas, la vegetación dispuesta compositivamente, el suelo geometrizado como un plano horizontal. En la confianza de que, la estabilidad compositiva del escenario obtenido garantice la estabilidad frente al paso del tiempo.





EL HORIZONTE ALTERADO COMO ELEMENTO EXPRESIVO EN EL CINE DE CHRISTOPHER NOLAN.

*“La vida es forma, y la forma es el modo en que acontece la vida. Los vínculos que unen entre sí las formas en la naturaleza no pueden consistir en una pura contingencia y lo que llamamos vida natural podría considerarse una conexión necesaria entre las diversas formas, formas sin las cuales no existiría. Lo mismo ocurre con el arte. Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo”.*⁴⁵

Henry Focillon.

Líneas de acción recurrentes atraviesan la obra de cualquier autor, a través de su identificación lo reconocemos como tal, en el caso del cineasta Christopher Nolan, los temas que la crítica cinematográfica detecta como señal de esa condición autoral y que identifica con mayor o menor fortuna son La construcción de un universo personal en el que las sombras, lo onírico y atemporal aparecen reiteradamente. La aproximación al cine de este director, considerado como uno de los padres de la llamada posmodernidad o ese período de cambio continuo en el que nos encontramos, donde no se deja de experimentar con las formas y los contenidos para contentar a un público y una crítica inconformista, mientras se busca la fórmula definitiva del nuevo cine. En una época en la que parece que está todo dicho, la cinematografía requiere un gran trabajo de exhumación, Hoy el cine es el territorio de las influencias y las reconstrucciones. Nos hemos dado por vencidos en cuanto a la creación de un cine que explique el tiempo que nos ha tocado vivir, un cine completamente genuino, por lo que tendemos a apreciar aquello que logre contar desde una nueva perspectiva, algo que ya fue escrito.



Observando los preceptos de la política de autores establecida en los años 50 por los creadores de la *Nouvelle vague*, resultaría difícil premiar un trabajo que se basa en el ensamblaje de diferentes piezas ya constituidas con el objetivo de formar un producto completamente renovado. Sin embargo, algunos de los mejores directores contemporáneos, han mostrado que para alcanzar las cuotas de originalidad que se exigen, es necesario re-escribir los clásicos y revestirlos. El caso más evidente sería el de Quentin Tarantino, un experto del collage y el reciclaje filmográfico capaz de lograr los resultados más atractivos partiendo de ideas obsoletas que habían sido enterradas, y un director que a su vez ha inspirado a muchos de los considerados grandes autores posmodernos a experimentar con nuevas formas de expresión según imágenes que quedaron almacenadas en su retina. Este es el caso también en el cine de Christopher Nolan.

(45) FOCILLON, Henry: *“La Vida de las Formas y Elogio de la Mano”*. Xarait Ediciones. Madrid. 1983. Pág.10.

Los paisajes en el cine de este autor han ido incrementando su papel discursivo conforme la escala de los proyectos que acomete aumenta. Como auténticos personajes operan incrementando la tensión dramática mediante manipulaciones y alteraciones de sus condiciones de contorno. En el contexto de este trabajo nos ocuparemos del papel que la representación del horizonte posee en dos de sus obras, concretamente en el film *Inception* de 2010 y en *Interstellar* de 2014.

Interstellar desarrolla la posibilidad de considerar los sueños como un paisaje estratificado donde cada nivel insertado jerárquicamente en el anterior posee y constituye un auténtico horizonte, en este sentido acudiremos a una de las acepciones de la palabra horizonte: *“Cada uno de los niveles estratificados en que puede dividirse el perfil del suelo”*. O bien: *“Cada una de las capas de características distintivas desde el punto de vista de la composición, estructura y aspectos físico y químico; testigo de alguna etapa de la evolución”*. El horizonte actúa pues como un estrato identificable con sus propias y particulares propiedades físicas que lo hacen reconocible, identificable y por lo tanto separable de otros horizontes que en el orden jerárquico en que leemos su presencia se posicionan antes o después. Esta es la estructura que desarrolla Nolan en *Inception*, una estructura laminar de distintos mundos con su propia lógica interna con la particularidad que se contienen sucesivamente unos a otros.

Estos niveles arrancan en *La realidad*, asociada al espacio de un avión, *El primer sueño*, asociado al espacio interior de una camioneta, *El segundo sueño*, asociado al espacio interior de un hotel *El tercer sueño*, asociado al espacio interior de una fortaleza en la montaña y el *LIMBO*, asociado al paisaje de una ciudad ideal.

Esta estructura concéntrica que se recorre de arriba abajo en busca de la idea matriz que organiza el argumento: insertar un concepto en el cerebro de un hombre.

Se recorrerá posteriormente como huida. Desde el momento que cada uno de los *horizontes* descritos posee una medida del tiempo particular, que produce efectos hacia arriba, penetrar y permanecer demasiado tiempo en los niveles inferiores

tendrá terribles consecuencias en el tiempo real de los personajes. El recorrido hacia abajo en estos paisajes adquirirá una apremiante cualidad. El precio a pagar será en el peor de los casos envejecer una vida en un instante.

Cada uno de estos niveles adquiere en la pantalla la apariencia de un espacio concreto y en cada uno de ellos las leyes de la física y el funcionamiento de la gravedad se irán alterando sucesivamente, solo en el nivel inferior, el denominado como Limbo, estas leyes aparentarán ser estables.

También su definición espacial estará alterada, La primera señal de esto se detecta en la capacidad que Ariadna, el personaje interpretado por Ellen Page, posee de plegar el suelo haciendo que en una escena memorable la ciudad de París donde se desarrolla la acción eleve su horizonte hasta que el cielo se convierte en las cubiertas invertidas de la ciudad. En esta acción los parámetros de arriba y abajo se pierden y es la señal de que el mundo en que se encuentran los personajes está perdiendo el anclaje con la realidad. Pero al mismo tiempo la pérdida de un horizonte reconocible permite la adquisición de un nuevo grado de libertad: en un espacio así definido el mundo adquiere la calidad de un espacio continuo, todo suelo, la gravedad se altera también y la inverosímil posibilidad de caminar boca abajo se hace real.



No obstante esto tampoco será cierto, Desde la posición de cualquier observador que habite un espacio así, resultara que perdidas las referencias de lo que está arriba y lo que está abajo, solo la aceptación de estas nuevas leyes lo hará comprensible y habitable.

Este primer horizonte alterado, remite a los escenarios en los que Stanley Kubric sitúa a los astronautas en *2001 Una odisea espacial*, donde la pérdida de la referencia respecto de un horizonte estable se explica por la necesidad de provocar una gravedad artificial usando la fuerza centrífuga en una nave anular que gira permanentemente en el espacio exterior. También en el film de 2014 *Elysium* del director Neill Blomkamp⁴⁶ aparece un escenario semejante: la humanidad se encuentra dividida en dos categorías, una clase privilegiada habita una nave en forma de cinta continua que orbita cerca de la tierra, el resto de la humanidad esclavizada por robots, malvive literalmente en el *basurero industrializado* en que se ha convertido el planeta tierra. En *Elysium* al igual que en la escena descrita de *Inception* en cielo de la ciudad resulta ser la propia ciudad. El mundo giratorio de *Elysium* constituye un ecosistema paisajístico completo, el diámetro gigantesco de la nave hace que el horizonte sea curvo, las escenas que se desarrollan en interiores desde los cuales se aprecia esa leve curvatura resultan muy sugerentes al aparecer superpuestas la presencia de planos estables en el interior con la anomalía de un horizonte curvo.

Otro de los horizontes en *Inception* corresponde con la escena de la caída de un vehículo al agua desde un puente, en cuyo interior se encuentran los personajes, en un montaje simultáneo con la escena que se desarrolla en el hotel. La caída desde el puente dura aproximadamente 12 minutos en el computo de tiempo de la película, pero apenas un instante en la realidad. La escena es rodada en cámara lenta y en una serie de insertos se describe como los personajes pierden la referencia a la gravedad al estar sometidos a las leyes de la física en el interior de un móvil en libre caída. Mientras, en el hotel, escena que se desarrolla en el horizonte inmediatamente inferior, observamos como la posición del suelo gira

copiando la del móvil en caída del nivel superior, de esta forma móvil y arquitectura danzan concatenados habiendo perdido toda referencia a la horizontal. Previamente se ha explicado como cada viajero en los niveles de sueño escoge un amuleto para comprobar que se encuentra despierto, en el caso del protagonista de esta cinta, Cobb, interpretado por Leonardo DiCaprio, este objeto es una peonza. Objeto que habita en el nivel superior.

La peonza hace visible su relación con la horizontal manteniéndose erguida mientras esta en movimiento y mostrándose en reposo e inclinada cuando se encuentra quieta. Apariencia de estabilidad y movimiento junto con inestabilidad aparente y ausencia de movimiento son dualidades que podemos encontrar en *Inception*. La peonza, además solo existe en el universo superior, aun sometido a las leyes convencionales de la física.

En un nivel por debajo se desarrolla la escena de la fortaleza,⁴⁷ en un paisaje alpino una construcción fortificada corona un escarpado pico, solo

(46) En el anterior trabajo de Neill Blomkamp, *District 9*, de 2011. Aparece un interesante uso expresivo del horizonte. En Ciudad del Cabo, que exhibe el típico Skyline de una ciudad norteamericana, aparece una especie de guetto donde habitan reclusos los alienígenas que han quedado atrapados en el planeta tierra, la relación entre este espacio plano y el mundo vertical de afuera recuerda al espacio negativo de Central Park en relación con el espacio edificado de Nueva York. El horizonte dentado y constituido por líneas verticales representa la ominosa presencia de la sociedad que practica el apartheid con la raza de dentro del recinto. Esta habita un mundo degradado de infravivienda y basura tecnológica. Este uso del espacio horizontal enfrentado al espacio vertical se puede identificar en *Psycho* 1960, de Alfred Hitchcock y en *Edward Scissorhands* 1990, de Tim Burton. En ambas el espacio horizontal es el espacio de la normalidad, el motel o la urbanización. En el espacio vertical, la casa gótica o el castillo habita el otro, el ser distinto o literalmente el mal.

(47) Se utiliza para su materialización fílmica a la Biblioteca Geisel (1970) de la Universidad de San Diego en California, interesante ejemplo de arquitectura brutalista del arquitecto William Pereira. *Convenientemente manipulada digitalmente por supuesto...*

se puede acceder en helicóptero. El paisaje circundante es un escenario de cordilleras dentadas, parcialmente nevado, lo que podría ser un típico paisaje de alta montaña.

Las características de este escenario, ausente de horizonte visible provocan que el único plano horizontal sea aquel artificial y construido de la propia fortaleza. Los personajes llegan a ella por el aire, y por el aire vuelven a huir. Pero es en el tiempo que habitan el suelo de la fortaleza cuando precisamente se desarrolla una de las escenas de acción y combate de la cinta.

Finalmente, en el nivel inferior, el denominado *limbo*, Nolan utiliza un paisaje urbano construido en el interior de un sueño cuya imagen es la de una ciudad ideal a la manera de las imágenes arquitectónicas que Hilberseimer propuso en su propuesta de "*Ciudad vertical*" de 1927.⁴⁸

La seriación *ad infinitum*, La apariencia geométricamente perfecta de la ciudad que se encuentra en este lugar es el resultado del propósito creador de los personajes Mal y Dom que literalmente se han terminado durmiendo en este nivel. En una escena se comprueba como el abandono que la construcción de este sueño ha sufrido por la ausencia de Mal y Dom, ha provocado su deterioro y degradación. Pero este proceso de ruina solo parece afectar a los niveles bajo el suelo, bajo el horizonte perfecto que la ciudad ofrece intensificado por la presencia de una lamina de agua continua donde la arquitectura se refleja intacta en su imagen especular.

Cuanto más altos son los bloques laminares, más perfecto es el sueño construido, conforme este se apaga, los edificios rebajan su cota, descienden y se arruinan. El horizonte límite del plano sobre el que se construye este mundo no se divide entre las barras construidas, El mundo artificial no necesita un horizonte porque por definición es infinito, una continua sucesión de barras paralelas de distinta altura que materializan una ciudad isótropa sin forma y sin límites.

En conflicto con este paisaje vertical se encuentra la casa en la que definitivamente habitan los constructores y únicos habitantes de este nivel, una

construcción tradicional de madera de dos niveles que en su canónica apariencia hacen dudar al espectador sobre si los edificios son tales o una mera geometrización de ese paisaje montañoso que nos rodeaba en el nivel anterior. La "*Ciudad vertical*" de Hilberseimer se construía sobre un estrato líquido de circulaciones rodadas donde los coches se mueven como en una especie de movimiento browniano, la ciudad del Limbo de *Inception* se construye sobre una infinita lámina de agua. Pero la casa que habitan sus constructores vuelve a ser una casa icónica de estructura de madera y convencional cubierta a dos aguas. La ciudad ideal soñada no está habitada solo es la materialización de un paisaje solo destinado a componer una dramática imagen de soledad.



(48) Asumiendo como premisas la alta densidad y el uso de la vivienda colectiva como tipología básica para construir la gran ciudad, Hilberseimer desarrolla un esquema en planta y dos celebres perspectivas. El modelo, en realidad, consta de dos ciudades superpuestas: debajo se encuentra la ciudad comercial y la circulación rodada, arriba, la ciudad residencial y la circulación peatonal. Además bajo tierra discurren los servicios de transporte urbano e interurbano.



En el siguiente film que Nolan rueda: *Interstellar*, de 2014, una épica historia de ciencia ficción; encontramos también un uso expresivo del horizonte. Su alteración es usada intencionadamente por el autor para situar a los personajes en contextos de desorientación y desarraigo, al igual que en *Inception*, Nolan nos hace recorrer con la historia varios planetas de características físicas diversas (en el viaje a través de un agujero de gusano que constituye la excusa argumental de la película) y en los que se experimentan diferentes y dramáticos efectos sobre el tiempo que viven los personajes. En este aspecto *Inception* e *Interstellar* son dos ejercicios sobre el mismo tema: sometidos a la experiencia de diferentes escenarios alterados temporalmente, las decisiones de los viajeros tendrán efectos inexorables sobre el lugar que ocuparan en el tiempo respecto de un lugar estable. La realidad en el primer nivel en el caso de *Inception* y el planeta Tierra en el caso de *Interstellar*. En el comienzo del film se desarrolla una escena que se puede denominar como “la cacería del dron”, en efecto, sobre una horizontal pradera y desde la visión de un vehículo en movimiento, el protagonista, Cooper, interpretado por Matthew McConaughey, intenta controlar con un ordenador portátil a un dron, este como un ave perdida tiene fallos en su sistema de dirección y vuela rasante sobre el campo de trigo donde se desarrolla la escena: un típico entorno costumbrista mil veces descrito y usado por el cine norteamericano. Compuesta de varios largos travellings la escena de persecución se desarrolla desde la horizontalidad y desde el movimiento de la camioneta donde se desplazan los protagonistas, el vuelo rasante del dron y el movimiento de las espigas de trigo movidas por el viento, que parece reaccionar a los otros dos elementos móviles de la escena. Posteriormente, y después ya en la casa familiar,⁴⁹ lo horizontal dinámico se convierte en vertical estático. En la Tierra, la plaga de cultivos ha provocado que la civilización humana se convierta en una decadente sociedad agraria. El dron aparece como un pájaro tecnológico, la última ave capaz de habitar el mundo en decadencia que muestra el film.



(49) La escena en que aparece la casa familiar recuerda a la manera en que las granjas del medio oeste son representadas en la obra pictórica de Edward Hooper y sus contemporáneos: Charles Burchfield, Stuart Davis, Florine Stettinheimer, Alfred Stieglitz o Andrew Wyeth, entre otros, donde el plácido estilo de vida rural en el medio oeste norteamericano encuentra su materialización icónica. Más recientemente el artista chileno Juan Martínez Bengoechea persigue atrapar en su obra esa especial atmosfera.

En el primer planeta que los astronautas visitan una vez atravesado el agujero de gusano, se encuentra un mundo completamente cubierto por agua con una profundidad que les permite caminar haciendo pie. Pero al poco el escenario plano y horizontal convencional se transforma: Al fondo la superficie del agua se curva y el horizonte se eleva, una gigantesca ola amenaza con barrer la superficie hasta entonces estable del agua y con ella a todos los que se encuentran en ella. La movilidad lenta pero persistente de la ola introduce un *timing* inexorable en la escena, la huida se hace imprescindible.

Este recurso ya ha sido empleado en la escena de París en *Inception*, de nuevo la anomalía geométrica sobre la posición del borde del mundo, el horizonte, es empleada por Nolan como señal de la inminencia de la catástrofe.

En el segundo planeta se encuentran una configuración espacial por lo menos curiosa: se trata de un planeta poroso y helado, bajo el suelo se abren abismos donde la vista atraviesa las distintas cavidades que la estructura perforada del planeta posee. En este mundo sin superficies horizontales y de topografía insólita se desarrolla una escena de acción donde el peligro principal parece ser caer por una de esas simas sin fondo,⁵⁰ En uno de los carteles promocionales de *Interstellar* aparece una imagen que no se encuentra en la película,⁵¹ en ella, se observa un horizonte doble: dos planetas se mantienen en suspensión a una corta distancia en un tenso equilibrio gravitatorio, no sabemos si asistimos a una colisión inminente o a una situación de máxima estabilidad gravitatoria.

(50) Existe cierta similitud entre este escenario helado y aquel en que se desarrollaba el ataque a la fortaleza en *Inception*, se puede reconocer un almacén común entre ambas cintas en la manera en que la segunda repite sublimados los escenarios de la primera.

(51) Nolan utiliza este vehículo, el de las imágenes generadas para la promoción de sus films, como un espacio creativo intencionado en que algunas líneas de acción son desarrolladas a la manera de un universo expandido, así, también en el caso de *Inception*, imágenes donde los protagonistas observan desde una terraza lo que parece ser el fenómeno de París plegado pero aplicado a la ciudad de Nueva York son recurrentes.



Uno de los momentos visualmente más dramáticos de la cinta es cuando Jessica Chastain que interpreta a Murphy, la hija ya adulta de Cooper, quema el horizonte que se vuelve literalmente de fuego. Un horizonte ardiente será la señal empleada por Nolan para anunciar el siguiente desarraigamiento. El del hombre respecto de su planeta. Mientras tanto y dentro del agujero negro, Cooper desciende en un tesseracto,⁵² un espacio de cinco dimensiones, creado por una futura civilización humana, comprimido en estructuras de tres dimensiones. Cooper comprueba que la gravedad puede ser ejercida a lo largo de las dimensiones de espacio y tiempo para comunicar, y retransmitir información en el agujero negro. En su interior los horizontes son infinitos. Este recurso expresa la desorientación del personaje en un entorno cuyas leyes de conformación no entiende.

El siguiente escenario va a ser ya cercano al final del film: la escena en que el protagonista se reencuentra con su hija ya anciana en un mundo que parece ser una nave espacial que flota en el espacio en la cercanía de la ya agonizante Tierra, desde la ventana de la habitación de la casa en donde habita Murphy se observa de nuevo un horizonte curvo, producto de la conformación cilíndrica de la citada nave.⁵³ De nuevo aparece la representación de un mundo que tiene como cielo un suelo. En este escenario si miramos sobre nosotros, observamos praderas que se derraman hacia arriba como la ola que curvaba la superficie del agua en el primer planeta. Y hallamos ciudades en el cielo, por fin el París plegado de *Inception* ha alcanzado un grado de fisicidad suficiente para escapar del mundo de los sueños y ser habitado. Las extrañas cualidades espaciales de ese París que se dobla al principio de *Inception* resultan materializarse en la nave cilíndrica donde se refugiara una humanidad futura en huida del planeta que acaba de asolar.⁵⁴

El futuro pasa por habitar en un artefacto fuera de la Tierra, propone Nolan en *Interstellar*, El horizonte nunca volverá a ser plano...



“Un día o una noche –entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe? – soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron así multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: no has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente”.⁵⁴

“El universo que otros llaman la Biblioteca se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, apenas excede la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán que desemboca en otra galería idéntica a la primera y a todas. A la izquierda y a la derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto”.⁵⁵

(52) En geometría, un tesseracto es una figura formada por dos cubos tridimensionales desplazados en un cuarto eje dimensional (considerando al primer eje como longitud, al segundo eje como altura y al tercer eje como profundidad). En un espacio tetradimensional, el tesseracto es un cubo de cuatro dimensiones espaciales. Se compone de 8 celdas cúbicas, 24 caras cuadradas, 32 aristas y 16 vértices. Este término fue acuñado por primera vez en 1888 por el matemático inglés, Charles Howard Hinton, en una obra llamada *A New Era of Thought*, una especie de manual que buscaba entrenar la intuición hiperespacial mediante ejercicios de visualización con cubos de colores en torno a un hipercubo imaginario.

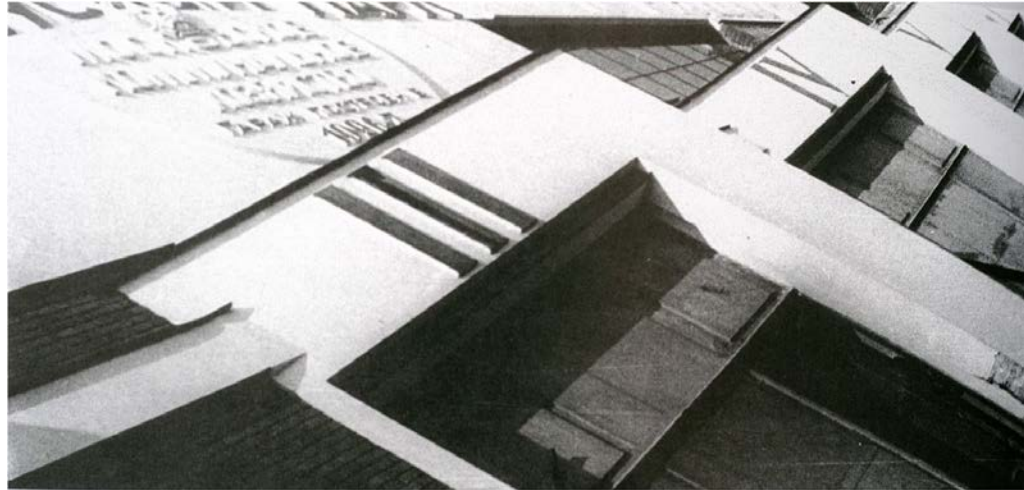
(53) El cine de ciencia ficción acude con frecuencia a esta morfología, la de la nave anillo para sugerir la reproducción de las características gravitatorias del planeta Tierra. La literatura de ciencia ficción también tiene su mundo anular ideal en la novela de 1970 *“Ringworld”* del escritor norteamericano Larry Niven.

El diseño del Mundo Anillo puede verse como una simplificación de la esfera de Dyson.

Una *“esfera de Dyson”* es una megaestructura hipotética propuesta en 1960 por el físico Freeman Dyson, en un artículo de la revista *Science* llamado *«Search for artificial stellar sources of infra-red radiation»*. Tal esfera de Dyson es básicamente una cubierta esférica de talla astronómica (es decir, con un radio equivalente al de una órbita planetaria) alrededor de una estrella, la cual permitiría a una civilización avanzada aprovechar al máximo la energía lumínica y térmica del astro.

(54) BORGES, Jorge Luis. *“La biblioteca de Babel”*, Dentro de *“El jardín de senderos que se bifurcan”* en el recopilatorio *“Ficciones”*. Alianza Editorial. Madrid. 12002.

(55) BORGES, Jorge Luis. *“La escritura del dios, El Aleph”*, Alianza Editorial. Madrid. 2003.



HORIZONTES INCLINADOS.

“Si se desea enseñar al ojo humano a ver de una forma nueva, es necesario mostrarle los objetos cotidianos y familiares bajo perspectivas y ángulos totalmente inesperados y en situaciones inesperadas; los objetos nuevos deberán ser fotografiados desde diferentes ángulos para ofrecer una representación completa del objeto”

“No sé quien ha concebido los puntos de vista de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, pero creo que hace mucho que existen. Yo quiero reforzarlos, extenderlos y formar a la gente en ellos” (...) Cuando yo muestro un árbol fotografiado de abajo hacia arriba, que resulta similar a un objeto industrial, a una chimenea, estoy produciendo una revolución en el ojo del pequeño burgués y del viejo amante del paisaje”.

Alexander Rodchenko.

La fotografía de Alexander Rodchenko busca, al igual que Michelangelo Pistoletto romper con las convenciones de la ventana, si en Pistoletto podemos encontrar la fórmula de romper la continuidad del plano del suelo dentro y fuera de la obra. En Rodchenko es el motivo de la fotografía el que gira para expresar el nuevo mundo en el que el fotógrafo cree estar implicado. La línea inclinada produce composiciones dinámicas, como la nueva sociedad, transmitiendo fuerza. Su repetición produce un ritmo que estructura el plano y los objetos ocupan el espacio libremente, sin anclarse a la tradicional tiranía de las fotos niveladas. La inversión de la posición del espectador respecto de la imagen será otra técnica con la que Rodchenko busque esa *“representación completa del objeto”*. El ambiente fotográfico con que se encuentra Rodchenko es el del pictorialismo, asentado y

generalizado. La Rusia soviética, un país que alumbra una nueva sociedad, necesita un nuevo lenguaje para sus artes, y por tanto también para su fotografía, que ha de romper totalmente con la tradición. El pictorialismo ruso, será duramente criticado desde las instituciones comunistas, a las que pertenece Rodchenko, considerando que ese estilo ensalza los valores burgueses, auspicia la decadencia y apoya la propiedad privada rural; opuesta a la idea estatal de colectivización agraria. Las fotos de Rodchenko, y las de sus compañeros de vanguardia, serán totalmente opuestas, no sólo estéticamente sino desde sus concepciones y pretensiones.

En el manifiesto constructivista afirman: *“El grupo debe demostrar que no hay transición evolucionista desde la pasada cultura artística hasta las formas comunistas de edificación constructiva”*.

El arte pasa a ser un ejercicio de lógica intelectual y análisis, como lo es, por ejemplo, las teorías de Kandinsky para la pintura, o la funcionalidad y racionalidad constructiva en la arquitectura. Debe estar al servicio de la sociedad moderna, que se expresa en la colectivización e industrialización. Es la era de la máquina y muchos, como Rodchenko, adoptan la fotografía como el medio de expresión ideal, ya que *“es mecánica y objetiva, y por tanto progresista”*. Siguiendo estos postulados, el tema industrial proliferará en las fotos de Rodchenko, y en otros muchos de sus contemporáneos. Los nuevos edificios, los coches, los aviones, el teléfono, los postes y torres de electricidad,...

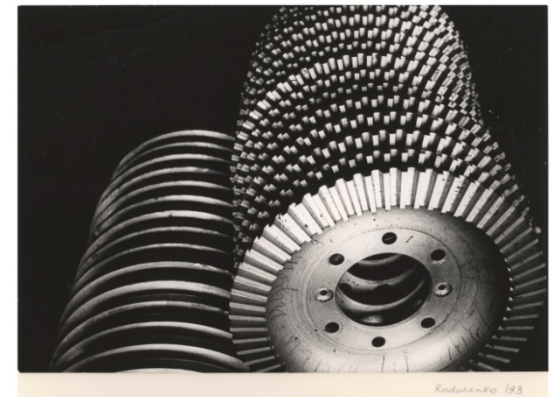
En esta nueva forma de mirar ya no interesa el punto de vista horizontal del hombre de a pie. Liberado de los convencionalismos y gracias a las pequeñas cámaras Leica, Rodchenko experimenta con nuevos ángulos. Picados, contrapicados, horizontes inclinados, fotos de árboles como si fuesen chimeneas industriales, perspectivas forzadas... Es Rodchenko quien realiza el retrato de Constantin Melnikov posando orgulloso bajo el alero curvo de su casa en Moscú, Melnikov mira con seguridad a la cámara, los puños cerrados y los brazos ligeramente separados del cuerpo. La fotografía de Rodchenko muestra un afán

analítico sobre la escena, suprimiendo todo lo superfluo. Solo aquello que aporte algo, (como la puerta entreabierta, el arquitecto acaba de salir a la terraza) permanecerá en el encuadre. Este afán analítico le lleva a encuadrar la foto para que la sombra del alero se situara tangente por la izquierda al lado inferior y por el otro extremo, tangente al lado derecho de la imagen. Diríase que esta fotografía es también el retrato de un instante en el devenir de una sombra. Sin embargo, a los órganos estalinistas no le agradan las propuestas analíticas, y las críticas empezarán a arrear. El estado censurará la fotografía constructivista, por heredera de las vanguardias burguesas, y primará el realismo socialista. Melnikov y Rodchenko compartirán este destino, Rodchenko se intentará adaptar refugiándose en el fotomontaje y en la fotografía de propaganda, A Melnikov le esperaran treinta años de ostracismo intelectual y personal. Pero

Pero el papel del marco en la composición va a ser reconsiderado también, la coincidencia de elementos de la imagen con las esquinas, el papel otorgado a la diagonal o el ajuste de lo representado con el marco, dejando sin espacio al motivo de la fotografía serán recursos que no provenientes de la pintura incrementan el valor expresivo de su obra.

La manera de mirar de Rodchenko será continuada por otros fotógrafos. Rodchenko aportó al lenguaje fotográfico una nueva mirada, llena de fuerza visual y dinamismo. Ayudó a liberar los encuadres y cimentó la idea de buscar lo inesperado en los objetos cotidianos. Su huella se puede ver en muchos fotógrafos, tanto coetáneos como actuales. Sus fotos deportivas y circenses son el precedente de muchas de las fotos de este género, y un ejemplo es la obra de su compatriota (posteriormente nacionalizado israelí) Lev Borodulin. Tanto por sus tensionadas composiciones, como por la libertad de los objetos en el espacio o por la preocupación por buscar nuevos puntos de vista. Borodulin posee además, una de las colecciones privadas más importantes de fotografía soviética, siendo un gran conocedor de la obra de Rodchenko.





El caso del Berlín Pavillon de Fehling+Gogel y Peter Pfankuch 1956/1957.

"El pabellón de Berlín fue el encargado de alojar la exposición que reuniría todos los proyectos y arquitectos que participaron en Interbaum en la que fue la Exposición Internacional de Berlín. Y se situó en la estación S-Bahn Tiergarten, a las puertas del parque berlinés y del acceso principal al nuevo barrio moderno.

*El pabellón fue diseñado por los arquitectos Hermann Fehling, Daniel Gogel y Peter Pfankuch, en una sola planta libre con una superficie de 593 m². Se construyó con una estructura de acero apoyada sobre un gran muro de hormigón que conforma la geometría del pabellón y los límites de la parcela. Las fachadas de vidrio reflejan la arquitectura del momento a través de una planta libre y orgánica".*⁵⁶

En la esquina Strasse des 17, Juni 100 y Bachstrasse, el Berlín Pavillon de los arquitectos Hermann Fehling y Daniel Gogel se sitúa como proa visible del complejo de la Hansaviertel. Desde la visión frontal al parque el pabellón aparece como un volumen de perfil y planta quebrada que surge del suelo como pliegue del mismo, su planta se desarrolla según una poligonal abierta en uno de sus lados que va quebrándose recintando el programa cubierto del pabellón y del patio anexo. Un muro de perfil inclinado que arranca del suelo, ejecutado en hormigón lavado, técnica usada por primera vez en Berlín en este edificio, va construyendo el recinto de la intervención, este acto inicial de definición del cierre se equilibra con distintos mecanismos en los que se detecta el deseo de los autores de producir apertura visual y física, estableciendo así una suerte de equilibrio interno entre contrarios en la operación arquitectónica.

El trazado del muro de cierre en su aparición paulatina, evoca el gesto gráfico que da lugar a la forma en planta, adoptando un carácter casi didáctico, dónde las acciones de dibujar y de construir mantienen un grado de identidad absoluta.

El horizonte inclinado que genera el muro sirve así de generatriz de la cubierta, cuyo plano directriz encuentra anclaje en la silueta del muro de cierre. Es en este momento cuando el pabellón aparece como una matriz geométrica parcialmente cubierta, donde patio descubierto y pabellón cubierto actúan como entidades simétricas refractándose mutuamente a ambos lados del cerramiento acristalado posterior, que adquiere así cualidades especulares.

En los croquis iniciales se detectan dos intenciones que posteriormente no se desarrollan en la obra, por una parte, la jardinería del patio aparece atravesando la fachada acristalada disolviendo la relación interior–exterior. Por otra parte, el tratamiento del pavimento en el ingreso, explicita el carácter pasante del acceso, que se produce precisamente en el punto donde el cuerpo cubierto posee menor espesor.

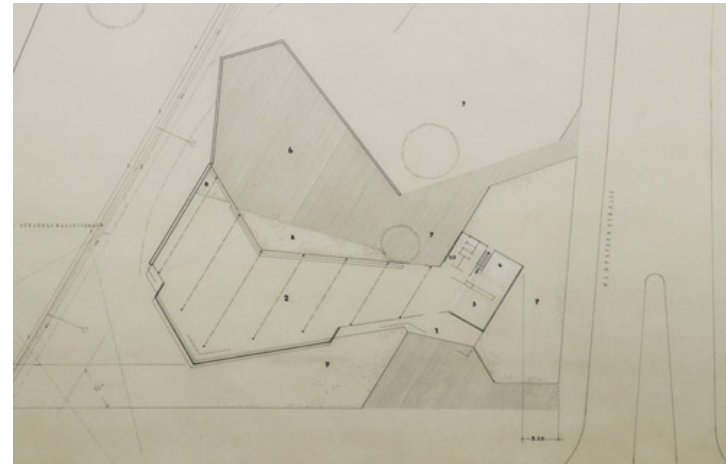
La sección dinámica parece además avanzar hacia el observador no solo por la generación de una proa geométrica y la conversión de la cubierta en volado, sino por la aparición de un cuerpo opaco de sección quebrada forrado de panel Eternit, que cierra parcialmente la fachada acristalada que da al Sur, y que avanza hacia el visitante actuando como una suerte de spinnaker del edificio.

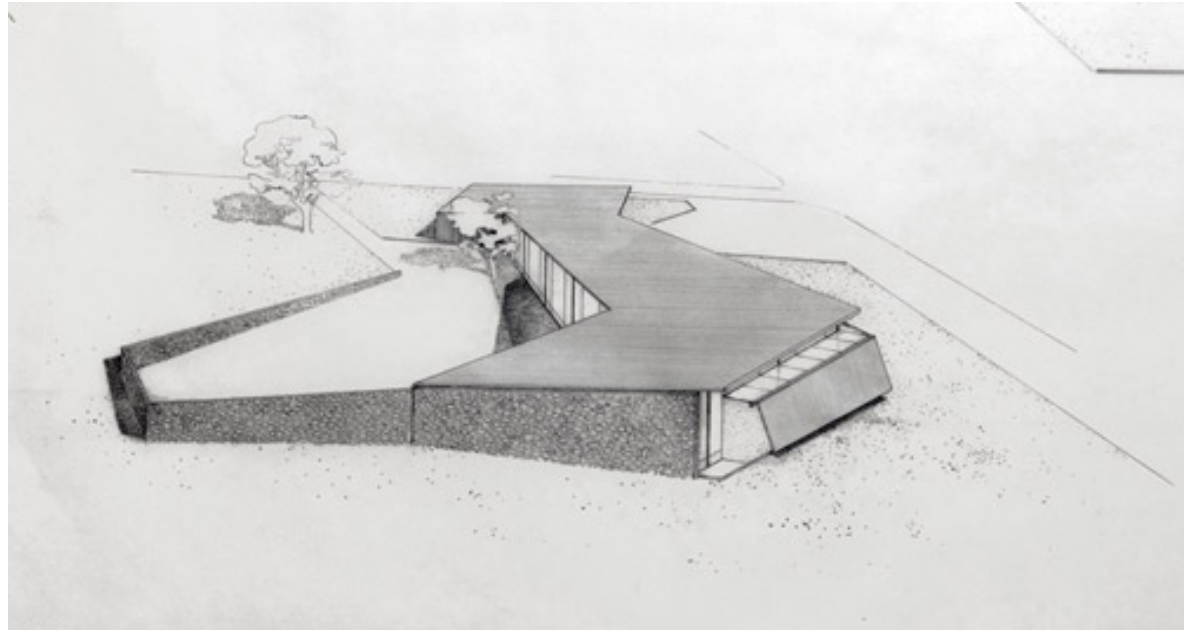
Pero la analogía náutica no acaba aquí: La estructura de la cubierta que salva una luz de doce metros aparece ejecutada con cerchas metálicas cuyo cordón inferior está formado por cables metálicos entubados que describen una catenaria de solo tres lados, este tipo estructural parece también extraído de las técnicas navales usadas en la competición. Construido originalmente como espacio expositivo y acceso para la exposición Interbau, se usó posteriormente como pabellón para el Senatsverwaltung für Bau und Wohnungswesen y como pabellón de exposiciones para una empresa de cerámica, momento en el que el propio Daniel Gogel amplía el ala de oficinas plegando la cubierta en sentido contrario a la directriz original e

(56) Publicado en: Bak. <http://arxiubak.blogspot.com.es/2012/09/pavellon-de-berlin-1956-hermann-fehling.html> 2012.

introduce dos huecos en la proa del volumen ciego del lado Sur. En el año 2004 fue reconvertido en un Drive-in, por los arquitectos Petra y Paul Kahlfeldt. Este último cambio de programa produjo además la instalación permanente de un sistema de climatización visto en el interior. Estas actuaciones vistas desde la distancia desenfocan en parte la nitidez de la propuesta arquitectónica inicial de Fehling y Gogel, pero han permitido, en última instancia, preservar la existencia del pabellón.

El espacio interior del Berlín Pavillon se comprime o descomprime verticalmente conforme el observador se desplaza. La configuración quebrada de la planta impide observar una perspectiva cónica convencional, la mirada busca su asidero en el exterior donde el muro inclinado reverbera con la inclinación de la cubierta. La experiencia espacial en este pequeño pero intenso edificio se torna dinámica y transversal. El recorrido fuera- implica pasar de un paisaje extensivo y horizontal a un interior inclinado sin operar sobre la posición planimétrica del suelo. Este permanece estable y horizontal y es el escenario óptico-perceptivo el que se inclina.





Antes de que los maestros de hoy se convirtieran en lo que son, fueron admiradores y discípulos de los grandes arquitectos de ayer. Algunos de éstos, sin embargo, aparecen incómodamente en el continuo en que los historiadores intentan comprender a la arquitectura y resulta difícil encontrarlos como operadores de esa *cultura oficial arquitectónica*. Ese es, por ejemplo, el caso de Claude Parent, Quien después de conocer a Paul Virilio e influido por otros filósofos y artistas, escribió su conocido manifiesto revolucionario, "Vivir en lo oblicuo", donde aunaba conceptos arquitectónicos, urbanísticos y sociales, y cuyas palabras, junto con sus dibujos y obras, parecen haber inspirado muchos de los planos inclinados de OMA, algunos trazos de Zaha Hadid y algunos trabajos de su compatriota Jean Nouvel. Un manifiesto de apariencia radical y utópico en sus superficies, pero inspirador y subversivo en el fondo, capaz de provocar una mirada oblicua, donde los principios buscan continuamente una posición estable apoyados sobre un plano inclinado.

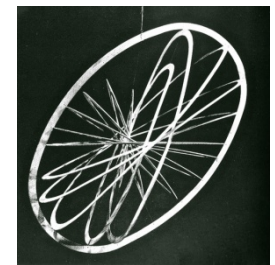
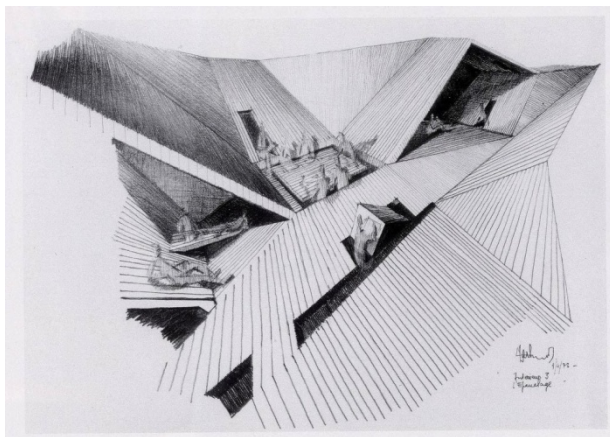
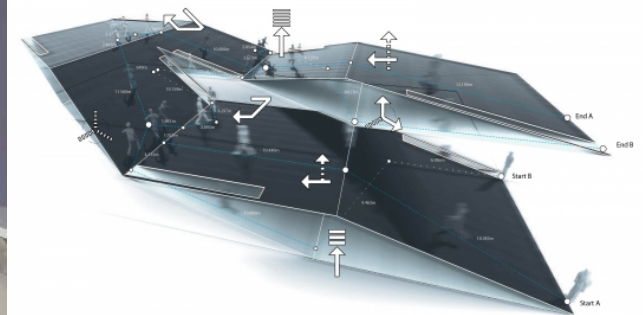
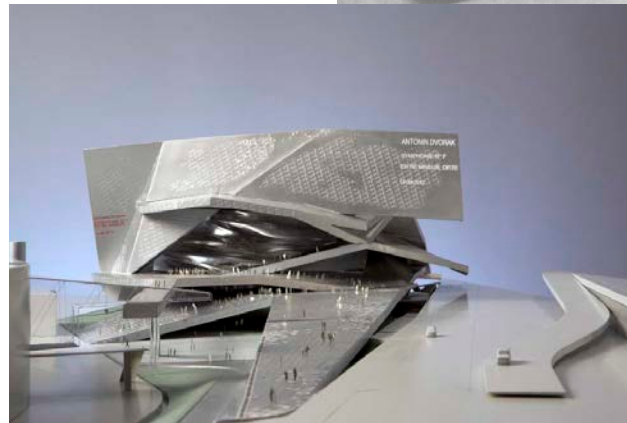
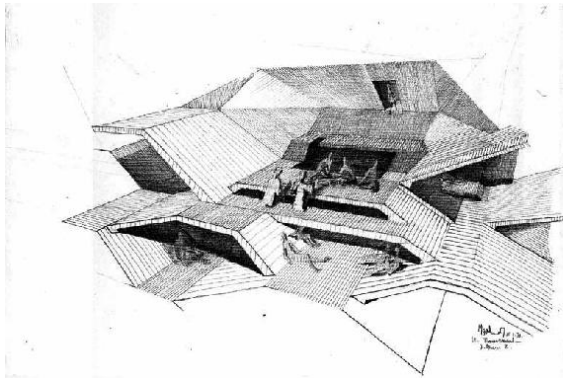
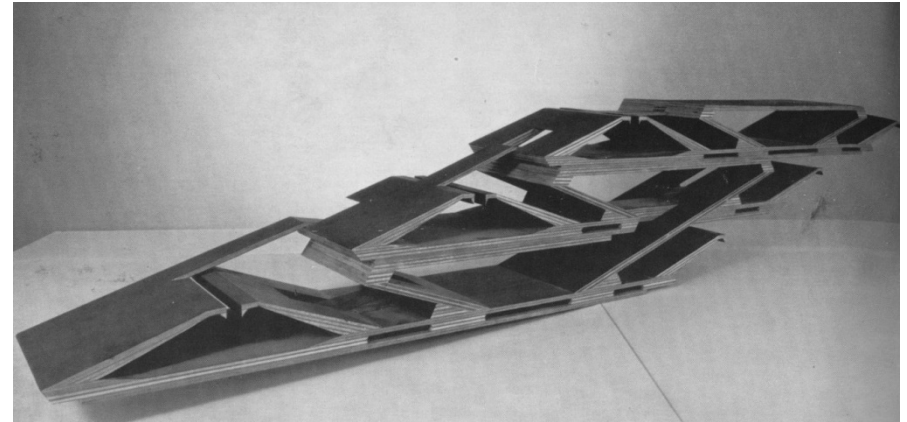
Parent conoció al teórico cultural y urbanista Paul Virilio en 1963 y con él nace la teoría de la función oblicua de la arquitectura. Esas ideas son fruto de las visitas a los búnkeres alemanes construidos durante la Segunda Guerra Mundial en el Muro Atlántico. Virilio experimentó una sensación de vértigo al ver como los búnkeres se habían hundido en el suelo a causa de los ataques con artillería o como consecuencia del movimiento de la arena bajo ellos. Parent investigó los monolíticos búnkeres que se encontraban medio enterrados por la arena y que aun así no mostraban síntomas de fracturas aun habiendo perdido la horizontal. La experiencia implicaba recorrer un suelo inclinado y Parent quedó admirado por el espacio resultante, lo que le hizo plantearse si estaba pisando el suelo o la pared. Según Claude Parent, esa era una sensación de espacio que no había vivido antes en ningún otro lugar. A partir de entonces Parent defiende que los conceptos de suelo, pared y techo no tenían sentido. Desde entonces, los trabajos de Parent van a estar basados en explorar situaciones de inclinación en las que juega con el equilibrio de las cosas sobre estas superficies.

En 1963 Virilio y Parent habían formado el grupo "Architecture Principle" para estudiar la interacción entre urbanismo y arquitectura. Se trataba de trabajar la arquitectura oblicua o la función oblicua de la arquitectura. Esta teoría supone una nueva forma de ver la relación entre la arquitectura y las personas y su cuerpo y rompe con los conceptos tradicionales de horizontal y vertical para pasar a una arquitectura dinámica que permita a los cuerpos el continuo movimiento. Está convencido de que la arquitectura afecta al estilo de vida de las personas. Su inquietud y sus deseos de solucionar los obstáculos arquitectónicos le convierten en un icono del socialismo utópico de la arquitectura moderna.

Esa teoría finalmente fue plasmada en un manifiesto en 1970: *Vivir en lo oblicuo*". En este libro se señala que el término oblicuo no se limita a una plástica inclinada que afecte a la manera de construir espacio habitable, sino que también influye en todas las áreas que marcan la vida de las personas desde la movilidad, el transporte o la economía. La oblicuidad supone un nuevo paradigma arquitectónico a favor del dinamismo humano y un estilo de vida natural. En esa utopía se imaginan una nueva ciudad en la que vías de tráfico, aparcamientos y los vehículos de motor habrán desaparecido ya que el transporte ideal, el andar supone también recuperar la experiencia del propio cuerpo. La oblicuidad implica habitar un espacio fluido, un espacio en continuidad, amable con el tránsito humano y, por tanto, en el que las personas serán conscientes de que son seres corporales y activos. No será el contexto arquitectónico y urbanístico el que permita el tránsito, sino que se posibilitara la posibilidad de un movimiento libre y electivo a través de superficies inclinadas.

La estructura oblicua presenta por lo tanto las siguientes ventajas: *"El espacio privativo C puede recorrerse por su superficie exterior, ya que es inclinado, o sea, TREPABLE, sin obstaculizar ya el recorrido directo entre A y B. El hecho de convertir el espacio C en privativo no supone la imposición de un obstáculo. Así pues, el primer principio de la función oblicua es el del OBSTÁCULO SALVABLE"...*"Esta proposición permite distribuir los diferentes espacios privativos

por la superficie exterior, pudiéndose utilizar con completa libertad para circular. El espacio comunitario de los accesos, hasta ahora reservado a la circulación, ya no está canalizado por los diferentes espacios privativos, pasa a ser parte integrante de la estructura que constituye estos espacios -vemos así cómo la circulación es asociada al habitar, y ya no algo disociado como ocurría en la estructural horizontal-. El segundo principio básico de la función oblicua es el de la INTEGRACIÓN DEL CIRCULAR EN EL HABITAR”.⁵⁷



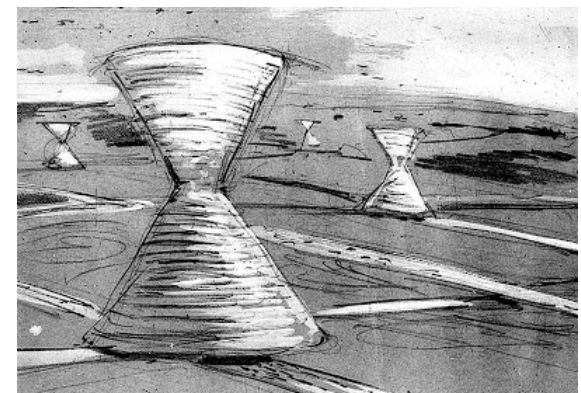
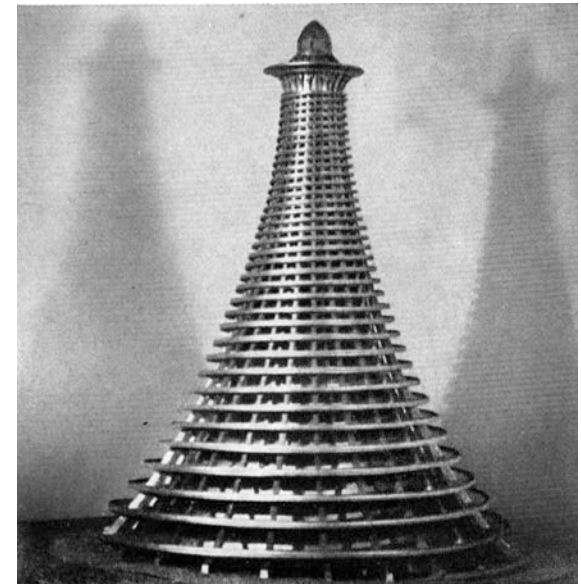
(57) PARENT, Claude: “Vivir en lo oblicuo”. GGmínima. Barcelona. 2009.

HORIZONTES GIRATORIOS.

*"La espiral del Genio que va de lo terrenal a lo inaccesible. Cimentado sobre un gran casco en baño de mercurio y animado por potentes motores de acorazado, [la torre] girara alrededor de su eje, recordando la gran certeza del descubrimiento de América: la redondez del mundo".*⁵⁸

Casto Fernández Shaw.

En 1929, el arquitecto Casto Fernández Shaw se presenta al concurso internacional para la construcción de un faro dedicado a Cristóbal Colón en la isla de Santo Domingo. Para la ocasión proyecta una torre de 180 metros de altura y de planta circular (de 140 metros de diámetro). Dos rampas helicoidales superpuestas permitirían recorrer el faro desde la base hasta la cúspide. Casto Fernández Shaw se debate entre dos formas de afrontar la arquitectura, que se pudiera decir que se encuentran superpuestas como las hélices que proyecta en sus edificios utópicos. Heredero por una parte de las enseñanzas de Antonio Palacios, al que Fernández Shaw considera como un padre y maestro, y por otra parte fascinado por las colaboraciones tempranas con múltiples ingenieros, así como por la figura de Juan de la Cierva y su Autogiro. La influencia de De la Cierva será significativa, Fernández Shaw comenta: *"Desde que de la Cierva me hizo comprender que los edificios cúbicos no eran adecuados, mi modo de ver la arquitectura cambio por completo."*⁵⁹ Desde esta actitud desarrolla una serie de proyectos de carácter utópico y futurista ligados a la dinámica del movimiento y los medios de locomoción. Alentado por las geometrías complejas y la tecnología (hiperboloides y formas aerodinámicas... combinadas con programas de aparcamientos automatizados de vehículos) y tremendamente afectado por las guerras mundiales y la civil española, Casto Fernández Shaw diseña una serie de



(58) FERNANDEZ SHAW, Casto. Casto Fernández Shaw. Madrid. COAM, 1980. Pag. 186

(59) FERNANDEZ SHAW, Casto. Casto Fernández Shaw. Arquitecto sin fronteras. Madrid. Ministerio de fomento, 1999 Pag. 274, 1980.

megaciudades (escala que domina a la perfección por su trabajo en presas) de carácter defensivo y de escala monumental

Los nombres de estas ciudades son sugerentes: Ciudad Aerostática y acorazada contra los bombarderos de 1934, Ciudad acorazada y del porvenir de 1937, Ciudad hiperboloide de refugio y defensa en la ciudad antigua de 1937/1942, Ciudad Radial aerodinámica de 1951 y Las ciudades diábolo de 1963/1965. En todas estas propuestas está presente el componente giratorio, como evocación de raíz casi militar: La mirada del que escruta a su alrededor en busca del enemigo inminente o de un blanco...

Pero también esta mirada en un observador que habite uno de sus artefactos giratorios se volverá dinámica; en efecto: incluso manteniéndonos en completa quietud, el horizonte discurrirá ante nuestros ojos lentamente, a una velocidad ajustada a la velocidad de rotación de la megaestructura giratoria. Esta capacidad móvil implica una suerte de descontextualización del artefacto respecto del suelo. El suelo será apoyo de la maquinaria capaz de soportar en su eje el peso de la estructura sobre él. Las cuestiones respecto de cómo se producirá el ingreso a una estructura así no están aclaradas. Pero esa descontextualización física que no mecánica respecto del suelo va acompañada en varias propuestas con la imagen del perfil curvo que sugiere que estos edificios son realmente un suelo especializado que haciéndose más esbeltos conforme suben, adquieren simultáneamente libertad con respecto a sus cimientos.

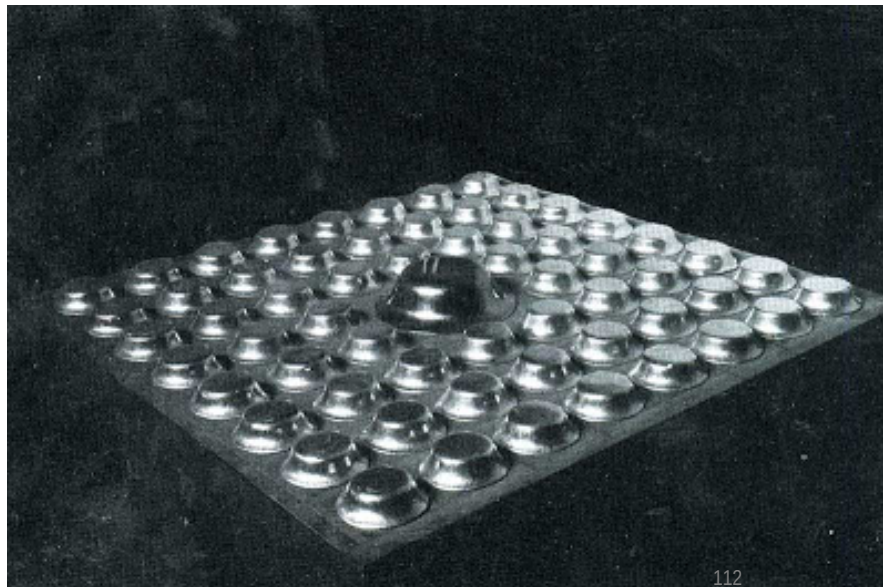
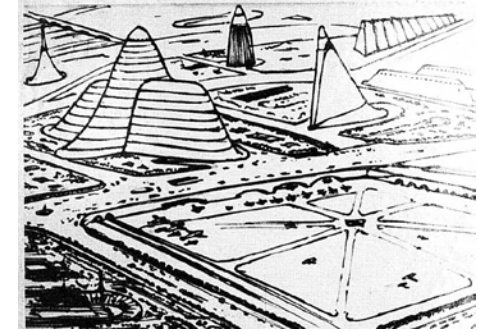
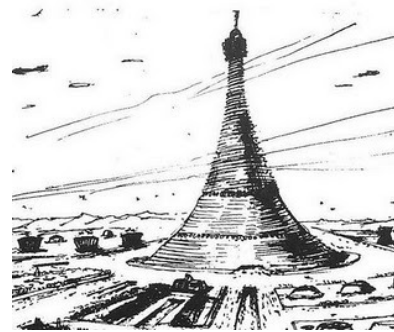
Contextuales desde su morfología, autónomos desde su funcionamiento, los edificios retrofuturistas de Fernández Shaw nos proponen un mundo giratorio y dinámico donde el horizonte deriva en escenario en movimiento que se atisba desde la mirada de un moderno contemplador desde un futuro distópico.

En el proyecto de concurso internacional para la construcción de un faro dedicado a Cristóbal Colón, el componente giratorio es doble: giramos en un sentido dextrógiro mientras subimos, bajamos en sentido levógiro al volver. Así, el horizonte es doble: alzándonos sobre él, al ingresar, sumergiéndonos hacia él al

regresar. En cualquier caso es el espectador quien gira, es su cuerpo el que se mueve y es desde esta relación desde la que el horizonte inmóvil adquiere un carácter panorámico, La mirada panorámica es particular de la modernidad, es la mirada del que mira al mundo para poseerlo, pero antes, es la mirada del que lo intenta comprender para luego poderlo reconocer. Comprender y olvidar para luego poder reconocer y recordar. Acciones que en su alternancia nos permiten operar con ese nuevo mundo panorámico que se divisa desde las cumbres artificiales imaginadas por Fernández Shaw.

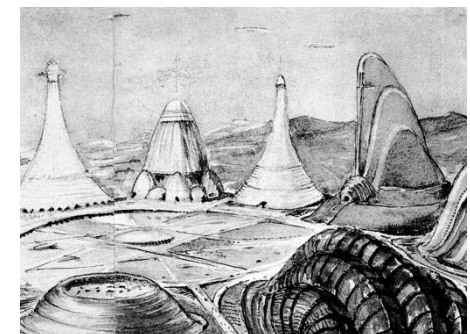
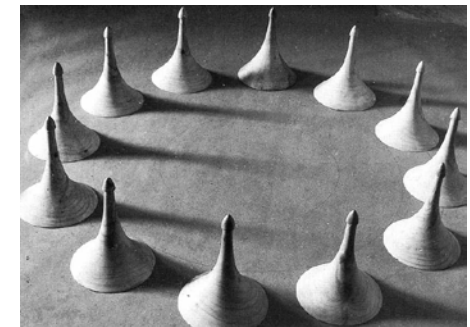
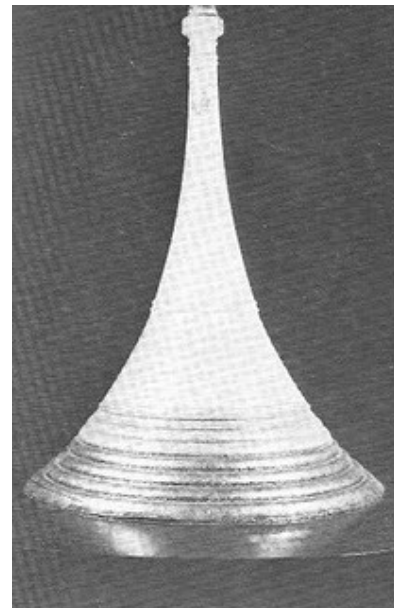
Otra de estas cumbres giratorias fue la denominada *Torre del Espectáculo*, ideada como una de las tantas propuestas presentadas en 1966 a la convocatoria realizada por el diario "El Alcázar" llamada "Madrid necesita un mirador". Shaw quien tenía ya una trayectoria de obras construidas entre las cuales se encuentra la significativa gasolinera Porto Pí (hoy Gesa) ubicada entonces (1927) en los bulevares de Madrid (hoy Alberto Aguilera) propuso una torre de 500 metros de altura y 330 metros de diámetro en su base, cuya gran novedad era su programa que incluía o un campo de fútbol reglamentario en la planta principal con una capacidad para 45.000 espectadores, un círculo para competiciones deportivas y variedades circenses con capacidad para 15.000 espectadores en sus plantas superiores, que unidos formaban una capacidad para 100.000 personas, una sala de cine, otra de conciertos y una piscina, para rematar en las plantas superiores con un restaurante y diversas terrazas miradores sobre la ciudad y sus alrededores, y con un acceso hasta cierta altura en automóvil para realizar compras desde él. La torre sorprendentemente, entusiasmó a urbanistas y técnicos y se realizaron una serie de conferencias donde el arquitecto explicaría los detalles del complejo proyecto, sobre el que el autor declaraba que *"La torre simboliza el espíritu de trayectoria vertical, tan dentro del hombre que nos acerca a Dios"*, y visualizaba que *"podría convertirse en el centro de una exposición mundial de 20 países que en el año 1992 celebrarán el quinto centenario del descubrimiento de América"* (exposición universal que acabaría teniendo lugar en

Sevilla, sin la torre pero con un desfile de pabellones. Hablar de este arquitecto es hablar de un remolino de deseos y frustraciones donde las ménsulas y zócalos que construye en su práctica cotidiana conviven con estructuras de grandes luces, grandes vigas de hormigón, estructuras metálicas audaces y motores. Fascinado por la industria del motor y por los avances técnicos de su tiempo, no pudo más que materializar estas dinámicas estructuras en inmóviles maquetas en las que permanecen congeladas las promesas de lo que pudo ser.⁶⁰

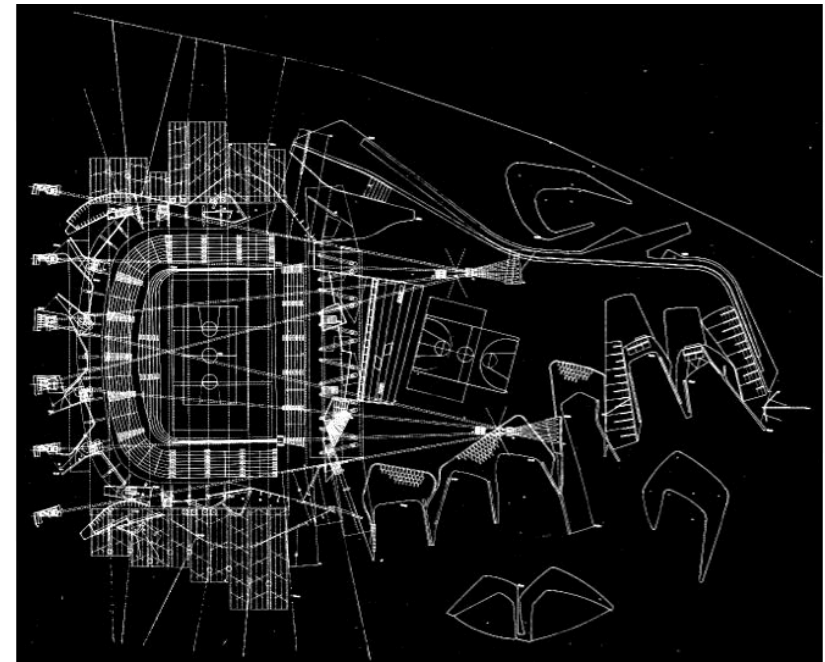


112

(60) "Ante la imposibilidad de realizar varias de mis creaciones, he materializado algunos de mis proyectos en modelos hechos de materiales nobles que me han acercado, en lo posible, a apreciar lo que podían haber sido de haberse realizado".



Es en Huesca donde Enric Miralles Y Carme Pinos proyectan y construyen el Palacio de deportes de la ciudad. Situado en el borde de la ciudad, apoya su espalda en un bosquecillo cercano. Delante un espacio libre de dos veces su dimensión en planta lo separa del acceso principal situado en las cercanías de una rotonda. Apenas hayamos ingresado en este, un viaducto nos aguarda a la derecha invitándonos a recorrerlo hasta acceder a la zona de taquillas. Si así lo hacemos, iniciamos un recorrido donde paulatinamente nos desplazamos paralelamente a la fachada principal, para luego movernos perpendicularmente respecto de ella, para al final separarnos del edificio hasta que en el último momento giraremos bruscamente a la derecha y podremos acceder finalmente a la entrada. En este movimiento alrededor, nuestro cuerpo se moverá según distintos vectores respecto del edificio, el recorrido no será lineal y a veces parecerá que nos alejamos, cuando lo que estaremos haciendo es algo parecido a tomar posición...mientras tanto, nuestra mirada estará atenta al destino: La entrada. En este acercarse dilatado en el tiempo, nuestro cuerpo y nuestra mirada se moverán en distintas direcciones, así, el edificio parecerá estar girando mientras nos desplazamos poco a poco hacia él. Como se observa en la foto de Google, el edificio no sigue ninguna alineación concreta respecto de las vías ni de las edificaciones cercanas. Más bien, parece estar girando a su vez para encontrar el acomodo con el colchón verde tras él. Es la posición del observador la que es intencionadamente modulada para producir esta lectura "móvil" de la pieza no relacionada con la idea de *horizonte giratorio*, este mecanismo donde la percepción de la arquitectura se produce a través de un cuerpo que se desplaza en una dirección y una mirada que busca en otra, ya había sido ensayado por los arquitectos en el Centro Social de Hostalets de Balenya de 1988, donde la rampa exterior sube en una dirección mientras se abren a la mirada las terrazas laterales

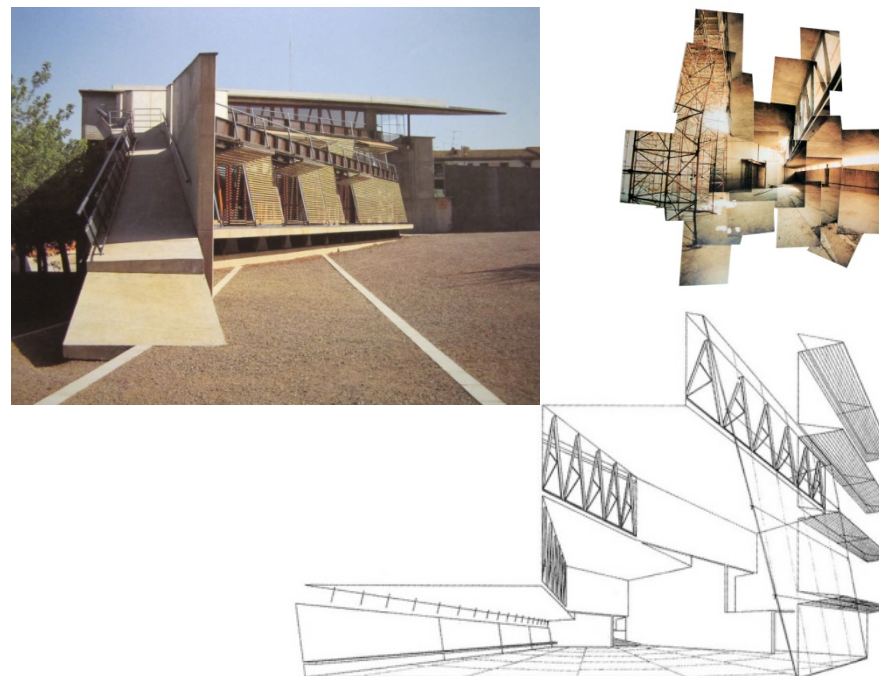


cuya planta triangular es producto del apoyo en zigzag de las cerchas que constituyen la estructura portante. Hay algo fragmentario en esta manera de mirar, en los fotomontajes indagativos del lugar que solía realizar Enric Miralles se detecta una huella de la posición necesariamente central de aquel que empuña la cámara en su acción giratoria que atrapa un entorno por trozos, para una vez reconstruido en el montaje final de las imágenes, reconocerlo a una distancia establecida y revisarlo una vez redibujado usando la cámara no como instrumento óptico sino como instrumento de medida. La referencia necesaria a la indagación fotográfica en la obra de Hockney es pertinente, Hockney reconstruye los lugares objeto de sus series fotográficas usando intencionadamente el formato polaroid. Este formato es suficientemente pequeño para que la información fijada en cada imagen no pueda ser más que una pieza de un puzle a completar en un contexto y en un lugar distinto, donde las leyes de esa reconstrucción ya no sean las de la perspectiva convencional, introduciendo el tiempo en que se trata de atrapar el lugar como factor procesual. De tal forma que, al acto de recordar se adhiera el acto de fotografiar. Estas dos acciones, fotografiar y recordar son las que permiten reconstruir posteriormente en el estudio la escena “recordada”.

Respecto de este proceso de apropiación y respecto del rol del dibujo en Miralles señala Josep Miás:⁶¹ *“Los proyectos dibujados son fragmentos que pueden pasar a otro proyecto. En cualquier caso el dibujo no es nunca una representación realista de algo, sino una realidad autónoma. Solamente el que hace el dibujo sabe de qué trata ese dibujo. Redibujando los dibujos podemos aprender; éste nos puede asimismo enseñar a dibujar, pero a dibujar como proceso de conocimiento. En cuanto lo hemos redibujado el conocimiento de aquello ya nos pertenece”*. Y más adelante, citando al propio Miralles: *“Hay placer en dibujar dejando que la mano, como un instrumento abstracto, recoja sobre el papel lo que el ojo está seleccionando. Se establece una complicidad secreta entre el punto final del radio de esa mirada y la punta de la pluma sobre la hoja... Es fácil confundir esos apuntes con la escritura. Mi tesis de doctorado versa sobre algo similar; se trata de*

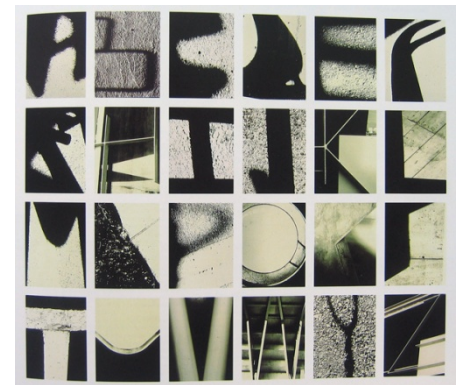
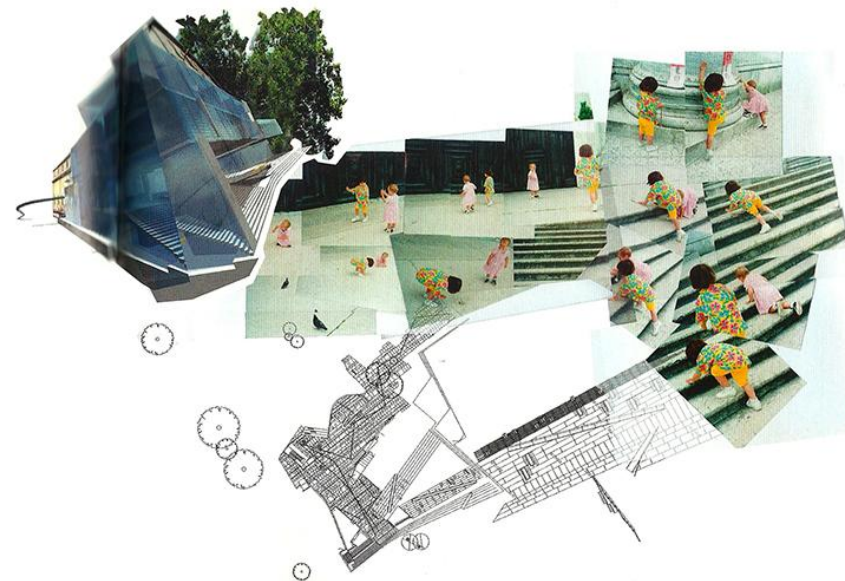
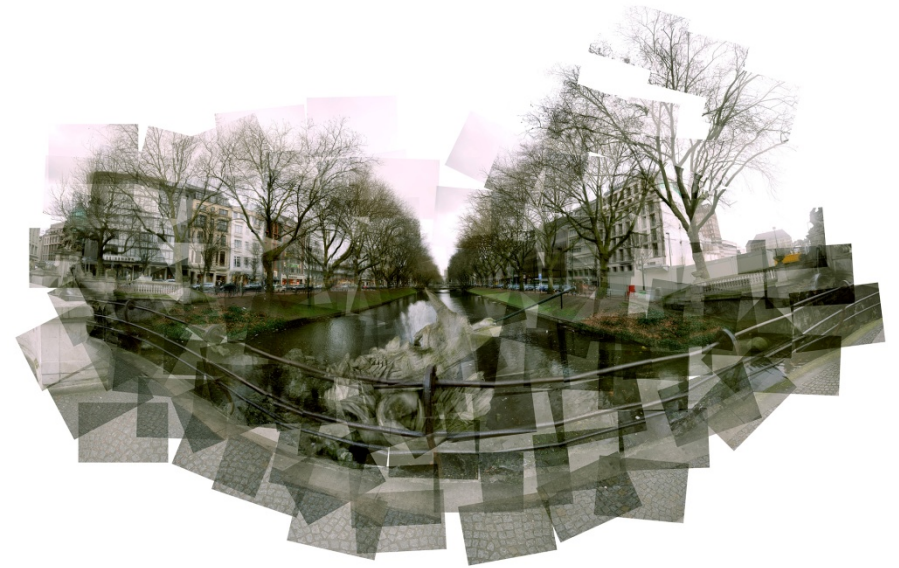
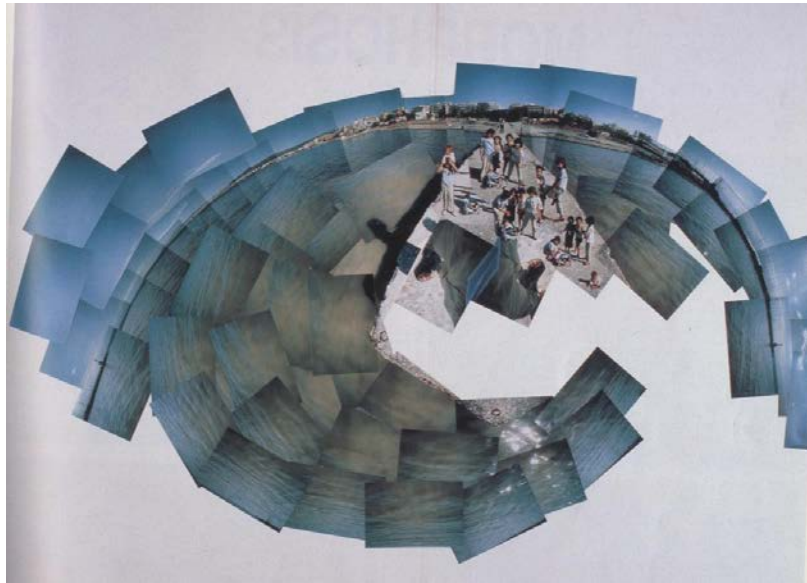
una reflexión sobre el uso del dibujo como anotación del pensamiento y como indicaciones para la construcción”.

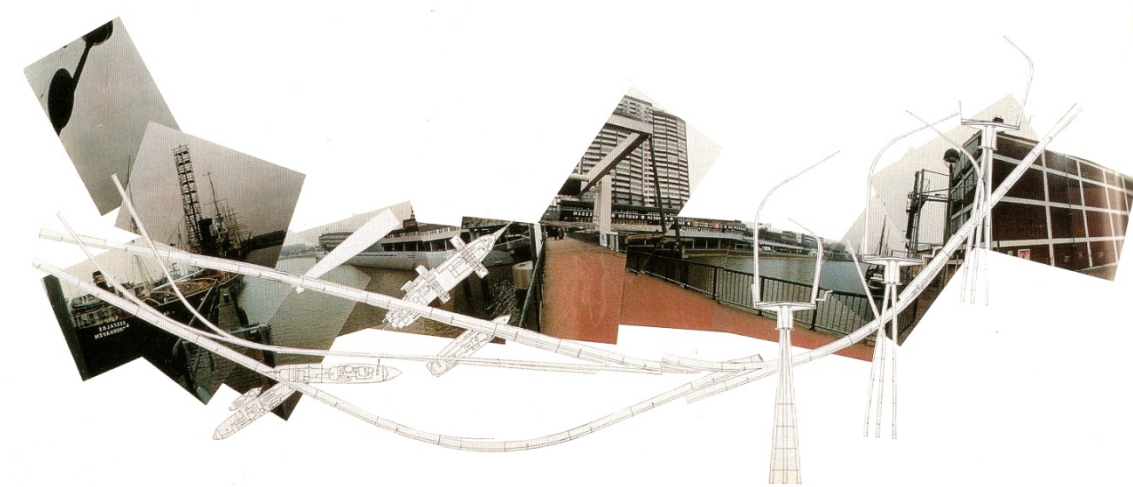
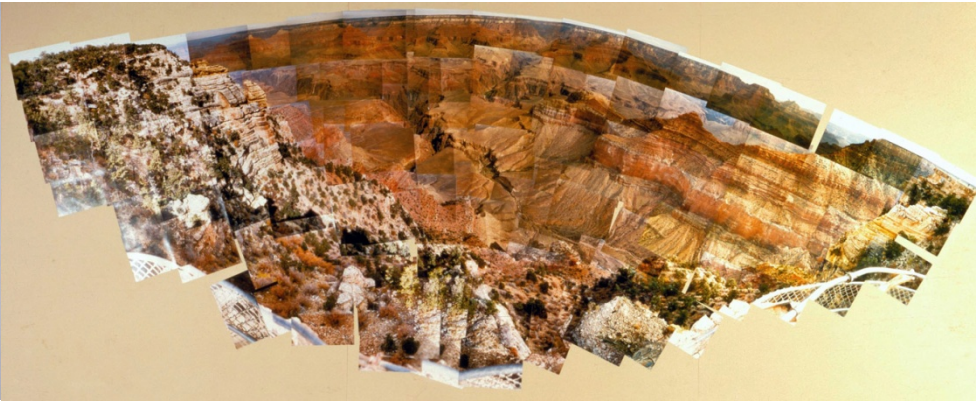
Los recorridos comentados en los proyectos de Huesca y de Hostalets buscan precisamente ese reconocer el lugar haciendo énfasis en la toma de conciencia del observador respecto de su posición y de la posición de lo observado. La forma que estos recorridos adoptan en la obra en general de este autor, es la forma que el ojo dicta, que es quien en definitiva dibuja. Confiando en el dibujo como el mecanismo e instrumento de indagación más preciso y al tiempo más propositivo.



(61) Josep Miás rememora a Enric Miralles. En:

<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/02/11/josep-mias-rememora-a-enric-miralles/>



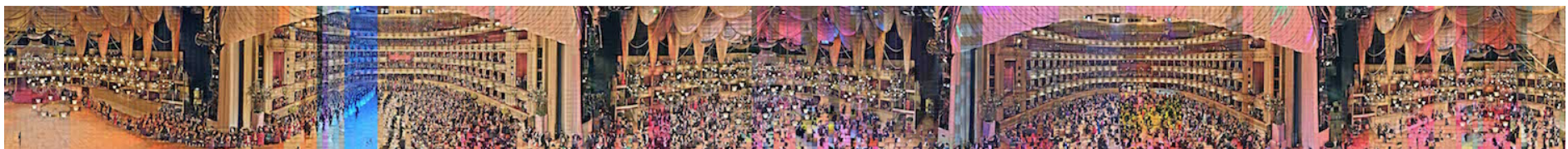


Henry Barker y John Burford. Realizan en 1807, su *Panorama de Venecia*, Robert Barker se acredita haber construido en 1787 el primer panorama en Edimburgo. En 1791 patenta su invento que consistía en una estructura circular de unos 14 metros de diámetro, con un área central desde donde se contemplaba el panorama. La imagen detallada y de 360° de Edimburgo había sido tomada desde el punto más alto del tejado de la Catedral, pintada en la pared interior de la rotunda, en el centro de la cual estaban situados los espectadores logrando una percepción de estar inmersos en la representación pictórica urbana.

En 2009 el artista suizo Jules Spinatsch realizó fotografías del baile que se celebra anualmente en la ópera de Viena, la denominada "*Wiener Staatsoper*". Desde 1935 el baile de la ópera goza de fama internacional, y es en realidad una fiesta de disfraces donde se explicitan las nuevas relaciones de todo tipo entre políticos, hombres de negocios, nuevas figuras de la sociedad y las celebridades en general. Desde 1960, delante de la ópera se reúnen grupos que protestan por los anticuados valores que representa el baile anual.

En 2011 Spinatsch colocó suspendidas dos cámaras digitales conectadas en red del centro del teatro de la ópera. Estaban programadas para tomar fotos gradualmente de tal forma que todo el espacio quedara cubierto. Se realizaron 10.008 fotografías en total. Por esto y por lo que se expone, la obra se denominó: "*Vienna_MMIX-10008/7000: Surveillance Panorama Project No.4 – The Vienna Opera Ball*".

Los resultados de esta acción fueron visibles en la instalación que Spinatsch realizó en el Resselpark de Viena: las imágenes fueron dispuestas en una cuadrícula en orden cronológico, de tal forma que el final de la velada continuaba de nuevo con el principio, pero esta imagen no se colocaba en el interior del cilindro lo cual evocaría una representación verosímil de lo sucedido. Una reconstrucción espacial fácilmente legible, sino que; por el contrario, se colocaba en su exterior. Con este propósito, el espacio de la ópera quedaba invertido y se exteriorizaba para que los espectadores pudieran rodearlo. El interior socialmente exclusivo queda así expuesto ante el exterior democrático.



HORIZONTES MULTIPLES.

Canaletto, apodado de Antonio Canal (1697-1768), representa un caso excepcional de la cultura figurativa del settecento italiano al desarrollar la denominada *veduta* más allá del trabajo de artistas como Gaspar van Wittel o el friulano Luca Carlevarijs, que fueron los iniciadores de este género pictórico particular. No obstante formado en la tradición pictórica veneciana y lo que es significativo, formado también en la tradición de las escenografías teatrales, Canaletto utiliza los avances técnicos utilizando la cámara óptica, esto, unido al uso de la técnica teatral de la construcción de la imagen perspectiva. Según la tesis del profesor André Corboz (expuesta en la Exposición “Canaletto. Una Venecia imaginaria”,⁶² CCCB, 2001) Canaletto “no pintó Venecia” sino que “la inventó”. Sostiene Corboz que esta Venecia inventada se ha acabado confundiendo con la Venecia ideal. Es esta Venecia imaginaria la que dejó huella en los futuros visitantes del Grand Tour y la que ha acabado convirtiéndose en parte de los atributos de lo que se pudiera denominar *Venecia del alma*, una ciudad construida evidentemente con elementos iconográficos pero también deudora de la elaboración de un relato concreto, donde el tiempo aparece detenido. Esto posibilita al visitante una “experiencia de lo auténtico” en la confianza de que la visita turística a Venecia es en parte un viaje en el tiempo.

La imagen de Venecia, creada por Canaletto ha contribuido a crear esta iconografía y este relato. Para conseguir esto Canaletto reelabora algunas cuestiones: Cuando es necesario desarrolla su propio escenario, modificando perspectivas, alterando la colocación, alturas y proporciones de los edificios, reelaborando cromatismos, brillos y cielos neblinosos, configurando de esta manera una escenografía ideal de ciudad eterna. Pero a efectos del presente trabajo lo que nos interesa es la reelaboración mental de un nuevo horizonte. Para producir esta nueva imagen de Venecia la elección estratégica de los puntos de vista será fundamental. Formarán parte de sus obras las vistas habituales que

cualquier visitante podrá verificar: la vista del gran Canal desde el puente de Rialto, Las vistas de San Marcos desde una posición elevada, mostrando el bullicio urbano en la plaza, Las vistas sobre el gran Canal...

Pero Canaletto está fabricando una hiper-venecia, Imágenes que en su apariencia minuciosa resultan ser más reales que la ciudad recordada y en su capacidad icónica aspiran a sustituirla.

Señalan Mauro Chiarella y Giuseppe Amoroso: “*Canaletto está interesado en la ciudad como sistema. Muestra las relaciones internas del sistema urbano a través de sus tomas con efectos de gran angular o de teleobjetivo. Proporciona un mayor respiro a los espacios públicos que considera demasiado estrechos, mejora y reelabora, visualizando en la misma sustancia de la ciudad real, una ciudad posible y deseada. De los trabajos de “anatomía urbana” de su predecesor Carlevarijs se pasa a la “fisiología” de la ciudad iluminística. La iconografía urbana resultante de la manipulación en la exactitud del alzado geométrico modifica lo que se ve para mostrar lo que se quiere ver en la ciudad: espacios generosos y mejor articulados*”.⁶³ La pintura de paisajes urbanos tal como la entendían sus contemporáneos hallaba su razón de ser en la posesión por parte del pintor de una técnica capaz de fijar la huidiza realidad, Canaletto se sitúa un paso más allá. La realidad no existirá más como correlato de lo real. A partir de ahora la realidad será un constructo pictórico. Un nuevo territorio se abre ante él.

(62) CORBOZ, André: Catálogo de la exposición “Canaletto. Una Venecia imaginaria” CCCB Barcelona, 2011. Pág. 123

(63) CHIARELLA, Mauro y AMOROSO, Giuseppe: “Imagen Urbana, Fotografía interactiva e imágenes semi-inmersivas” Comunicación en el Congreso SIGraDI Cuba. 2008.

Heinrich Klotz, en su libro *“Kunst im 20 Jahrhundert-Moderne/Postmoderne/Zweite Moderne”*, describe la misma cuestión refiriéndose a la situación contemporánea: *“En la historia del arte, el tránsito hacia nuevas categorías supone siempre un cambio del paradigma, ya que con la ayuda de un nuevo medio se permite decir todo aquello que hasta el momento, con los medios anteriores, no era posible decir”*.⁶⁴

Canaletto descubre un nuevo horizonte, situándose en el aire sobre el escenario representado, el pintor no solo reivindica independencia respecto de la realidad óptica, sino incluso de su posición física y verosímil como observador, a partir de aquí, los intentos realizados por fotógrafos de comprobar el uso más o menos exacto de instrumentos ópticos para justificar algunas anómalas perspectivas presentes en las obras de nuestro autor fracasan al no entender la progresiva desvinculación del propósito de representar la realidad desde una posición exclusivamente técnica, que la obra de Canaletto permite detectar. Canaletto mirara Venecia a la cota que le convenga aunque ningún hombre haya estado antes ahí; flotando literalmente en el aire, y lo hará porque desde ese punto de vista es desde donde se puede proyectar el deseo de anticipar una realidad diferente. Una realidad imaginada. Su inigualable habilidad para la alteración de la perspectiva elevada con la cámara óptica, caracterizada por la elección de puntos de vistas elevados para el encuadre de la composición; no ha sido suficientemente comprobada con la verosimilitud física de ocupar esas supuestas posiciones por el pintor. La reconstrucción mental, imaginada, en la obra de Canaletto propone una innovación en posición física y en la posición conceptual de la mirada del pintor como autentico instrumento de especulación gráfica y espacial. La pintura de Canaletto no solo pretende el simple registro de las apariencias físicas sino la revelación de cualidades menos tangibles.



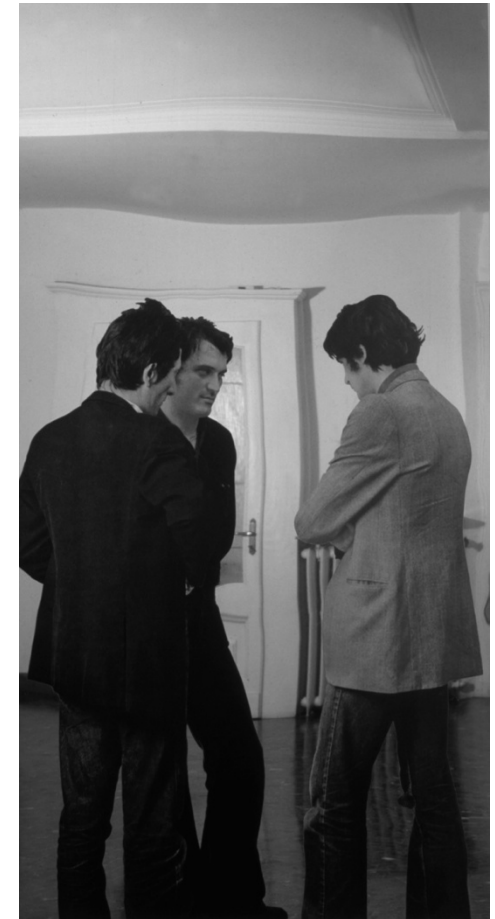
(64) KLOTZ, Heinrich: *“Kunst im 20 Jahrhundert-Moderne/Postmoderne/Zweite Moderne”*, Verlag C. H. Beck, Munich, ed. 1999.

Siendo así, la posición del observador, la posición que ha conquistado el artista, podríamos intentar un correlato contemporáneo con la obra de Michelangelo Pistoletto. Esta elección premeditada de la cota altimétrica como estrategia artística como negociación entre el horizonte real y el horizonte alternativo, propone un mundo de horizontes múltiples. Este autor adquiere notoriedad realizando series de imágenes de si mismo entre las que destacan: *Autoritratto oro* (autorretrato de oro y *Autoritratto argento* Autorretrato de plata), ambas de 1960. En ambas obras aparece una figura de pie, la superficie del lienzo aparece brillante de tal forma que el espectador se refleja formando parte de la escena. Al respecto señala Pistoletto: *“Por una parte la tela, en la otra el espejo. Fijando intensamente los dos objetos poco a poco se superponen. Mi imagen reflejada se transfiere a la tela. Aunque permaneciendo en el espejo, y la tela se transfiere al espejo convirtiéndose con él en una sola cosa”*.⁶⁵ Respecto del encuadre, se detecta una anomalía: los pies de los autorretratos aparecen cortados a la altura de los tobillos, negación de los principios más elementales de la composición en la pintura académica. Principios que exigen una cierta estabilidad a la figura representada. Esta operación de suprimir el borde de las extremidades inferiores en figuras que son el doble del autor y del espectador situado ante ellas suscita la pregunta de donde se sitúan idealmente y qué clase de metáforas espaciales suscitan tales cuadros. Respecto de la posibilidad de que se trate de la representación de una suerte de ventana, Pistoletto responde: *“No, se trata de una puerta”* descontento con la colocación arbitraria de alguna de sus obras ligeramente elevadas sobre el suelo para sugerir que espectador y figura representada comparten el mismo suelo. Precizando: *“al pintar al hombre, yo estoy a la altura natural, permanezco en la realidad con los pies en la tierra. Este cambio puede parecer pequeño pero es fundamental porque toda la pintura, a partir del Renacimiento, no es más que una mirada a través de la ventana... [pero] cuando el cuadro concebido como una ventana es una imagen del cuerpo, ya no puede ser una ventana desde la que uno se lanza al vacío: se convierte en una puerta*

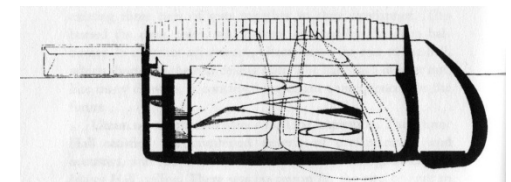
que uno puede atravesar”.⁶⁶ Las implicaciones de esta estratagema son interesantes: si se tratara solo de una puerta, la imagen no tendría sentido: ninguna puerta muestra al habitante del espacio tras ella con los pies cortados, en realidad personaje y observador habitan horizontes distintos, bien es cierto que mínimamente desplazados entre ellos, pero lo suficiente para otorgar al espectador una cierta superioridad sobre lo representado, y para hacerle consciente de ello a través de la superposición de su imagen reflejada sobre el lienzo. La superficie reflectante del cuadro, permitirá, además, la comprobación a través de la superposición de la imagen reflejada sobre la imagen representada de la no coincidencia de los dos horizontes.

En la obra *“Metrocubo d’Infinito”* (Metro cubico de infinito; 1966), Pistoletto explora la conceptualización de un modelo espacial insólito: un espacio infinito. Un cubo formado por seis espejos vueltos hacia el interior, el espacio contenido mide pues un metro cubico. El espectador sabe que son espejos porque estos asoman una porción del volumen cubico y se aprecia que sus caras interiores son reflectantes. Es el observador el que con la imagen de la obra, unida a su nombre construye la imagen de un espacio con seis horizontes que se reflejarían mutuamente hasta el infinito. Lo infinito aquí no es el espacio, sino el número de veces que la luz se refleja entre los espejos... Si acaso a ese interior llegara algo de luz: *“La obra no debería entenderse como representación sino como ser, porque la representación se refiere a otra cosa mientras que cada objeto de menos es lo que es y nada más. Del mismo modo, el concepto de cosas sobre cosas queda absorbido en la existencia íntima y esencial de la obra. El movimiento de una obra a otra implica un cambio. El cambio aclara la dimensión del tiempo, ya que cada momento es distinto del siguiente. Todo está muriendo y renaciendo continuamente. No hay pesimismo ni optimismo en todo esto. El observador que camina entre las obras se mueve a través de momentos distintos: forma parte del espacio convertido en tiempo”*.⁶⁷ En los ejemplos comentados aparece una conquista: el artista propone su propio plano de referencia, este, desde su alternativa presencia, posibilitara

intensificaciones premeditadas en el significado de la obra. De tal forma que la vibración entre el plano donde el espectador habita y el plano en el que la imagen tiene sentido, posibilitara la expansión del hecho artístico en términos espaciales; y permitirá añadir nuevos territorios a la experiencia del espectador en relación a la obra de arte.



- (65) En: "Michelangelo Pistoletto. Un artista in meno". Florencia. Hopeful Monster, 1989. Pag.9.
- (66) PISTOLETTO, Michelangelo. (Cfr.) "La Phenomenologie du reflet". Entrevista con Giovanni Lista. Ligeia. Dossiers sur l'art, n° 25-28. Octubre 1998 - junio 1999, Pag. 131-132.
- (67) PISTOLETTO. *Threshold. Op. Cit.*



SIN HORIZONTE.

“Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente...”

Eduardo Chillida.

La referencia al horizonte ancla a la arquitectura a una línea cuya geometría es lejana y huidiza, como forma de alcanzar la estabilidad la existencia de un plano de referencia garantiza un relato espacial altimétricamente referenciado. El anclaje con el mismo se detecta, como se ha comentado con anterioridad, en formulas como establecer relaciones con el paisaje exterior a través de huecos que intencionadamente matizan y modulan esa relación. De esta forma podemos revisar al horizonte desde la arquitectura. Es el ingreso uno de los momentos en que se decide este tipo de anclaje, y es el ingreso en descenso el que nos inserta en arquitecturas que trabajando en lo excavado prescinden de referenciarse respecto del horizonte para proponer seguramente otro alternativo. No siempre lo excavado se produce bajo el plano del suelo. En el caso del proyecto de Eduardo Chillida de 1993, para la montaña de Tindaya en la isla de Fuerteventura, el ingreso supone penetrar por un túnel de sección circular al final del cual nos

espera un desnivel. El grado de definición de los planos publicados, apenas unos diagramas, no permite apreciar cómo se salva este desnivel.

En cualquier caso accedemos a una plataforma cuadrada de cincuenta metros de lado que es la base del cubo excavado en la roca viva de la montaña de cincuenta metros de altura. El recorrido de ingreso al interior de la gran excavación es propuesto por Chillida como un simultáneo alejamiento del horizonte, aunque sabemos que uno de los temas a observar desde el observatorio cósmico que es esta obra, sería precisamente el horizonte. Esta separación, permite como ha señalado el autor situar al horizonte en una posición inalcanzable. Una vez volvamos la vista atrás desde el cubo. El horizonte, el mar serán parte de un relato *“necesario al tiempo que inexistente”*. La operación de situar al espectador en una plataforma sobreelevada respecto del túnel de entrada es importante. Desde la posición del que entra, la plataforma opera como un altar, como un espacio destinado a la celebración de algún tipo de ceremonia de comunión con la luz del sol y de la luna. Pero en el proyecto de Chillida no hallaremos altar o representación de deidad alguna, tan sólo una gran estancia desnuda en la que los hombres, a pesar de sus diferencias, practiquen la tolerancia, concepto oscuro por más que a él se entregue una muchedumbre iluminada por luz, sea ésta natural o artificial. Chillida parece concebir un receptáculo dirigido a un metafísico Género Humano reunido bajo distintas apariencias meramente epiteliales. Un Género Humano en el que, nos parece, el ejercicio de la tolerancia no sería necesario, al haberse limado ya todas las diferencias que se requieren para su realización, pues éstas parecen haberse dejado en la puerta de la gran cavidad.

Por lo que respecta a los antecedentes externos a la obra de Chillida, cabe citar el Panteón de Agripa, reconstruido por Adriano sobre las ruinas de uno anterior y atribuido a Apolodoro de Damasco. Su gran cúpula es de parecidas dimensiones al cubo de Chillida, pues el monumento romano tiene un diámetro de 43,44 metros, equivalente a 150 pies, donde se albergan, al modo de una réplica de la bóveda celeste, las representaciones de siete deidades: los cinco planetas

conocidos en la Antigüedad (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno) así como el Sol y la Luna. El parentesco con Tindaya es evidente, pues además el punto más alto de la cúpula romana está horadado por un gran óculo que vierte luz sobre el interior de un modo parecido a como lo harán los orificios que desde el cubo salen hasta la corteza de la montaña canaria.

También en el Panteón dejamos atrás a Roma, para alcanzar la visión de ese espacio gobernado por el óculo celeste de nueve metros de diámetro, y que atrapa nuestra mirada nada más entrar. Entrada horizontal, mirada vertical, ambos dispositivos operan de nuevo con el movimiento del cuerpo y el movimiento de la mirada. Mirada que puede ser libre de indagar en busca de la luz como único propósito, pues ya el dispositivo habrá puesto los medios para dejar atrás lo demás.

Tindaya, finalmente, será, además, la materialización de la contrafigura del Platónico Mito de la Caverna. Los hombres que la visiten no estarán encadenados como en la obra de Platón, sino que entrarán interesados, no para ver confusas sombras, sino para dialogar bajo una luz que tan sólo va a envolver personas. Los allí congregados no tendrán objetos interpuestos entre ellos y la luz que baña la gigantesca estancia. No habrá, pues, referentes fenoménicos⁶⁸ sobre los que discutir, resultando la reunión un ejercicio de introversión pura próximo a la esterilidad, un diálogo sin interlocutor que se aproximará al vacío, o lo que es lo mismo, acabará identificándose con ese *“espacio desocupado”* desnudo imaginado por Chillida. Desde esta mirada se puede decir que nunca Eduardo Chillida y Jorge Oteiza estuvieron tan cerca.

(68) Para una mejor comprensión de lo que entendemos por «fenómeno», remitimos al lector al primer tomo de la *“Teoría del Cierre Categorical”* (Ed. Pentalfa, Oviedo 1993), obra de Gustavo Bueno (págs. 113 y siguientes). Como ejemplo de fenómeno, Bueno cita a menudo la escena empleada por Platón para ilustrar su Mito de la Caverna, es decir, el desfile de vasijas cuyas sombras contemplan los encadenados.

Cuando Le Corbusier recibió en 1945 la propuesta de Edouard Trouin⁶⁹ para colaborar en el proyecto de la Basílica de la Paix et du Perdón, dedicada a María Magdalena y erigir a los pies de La Sainte-Baume⁷⁰ en el sur de Francia, se imaginó un edificio de 220 metros de altura, en la forma de un cono truncado, *“hueca como una campana”*.⁷¹ Pero tras visitar a este lugar, que se caracteriza por la magnificencia de la naturaleza, Le Corbusier abandona su idea de construir un edificio cuya altura supere la del pico con el fin de obtener una visión del mar hacia el sur. Volviendo a la idea compartida con Trouin de una arquitectura oculta *“dentro de la roca”*, en 1948, Le Corbusier habrá dibujado una sección de la basílica excavada en la montaña, compuesta por una galería a lo largo de la cual se colocan dos grandes familias de espacios, unos que se vuelven hacia abajo y otros que se vuelven hacia arriba.

En el día solar de veinticuatro horas, Le Corbusier representa su propia visión del mundo, de la naturaleza y el hombre, de las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos, a través de una concepción arcaica cosmológica basada en la estructura cíclica del tiempo. Esta representación gráfica consiste básicamente en una línea recta horizontal, la tierra, y una onda sinusoidal que rastrea el movimiento del sol a través del cielo durante el curso de un día entero.

(69) Edouard Trouin, topógrafo de Marsella, se reunieron Le Corbusier en París 01 de abril 1945 y habla con él acerca de los planes de un santuario dedicado a María Magdalena, la Basílica de la Paix et du Perdón, y un nuevo asentamiento, la Cité de la contemplación, para construir sobre los extensos terrenos de su propiedad, a los pies de La Sainte-Baume.

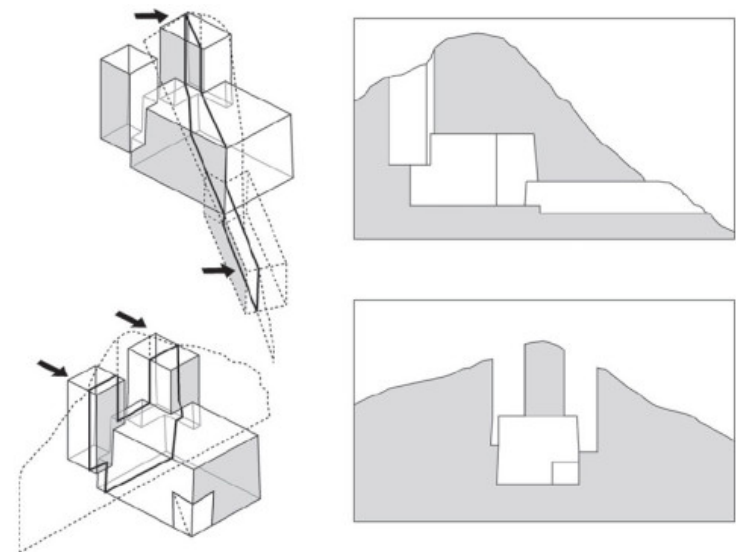
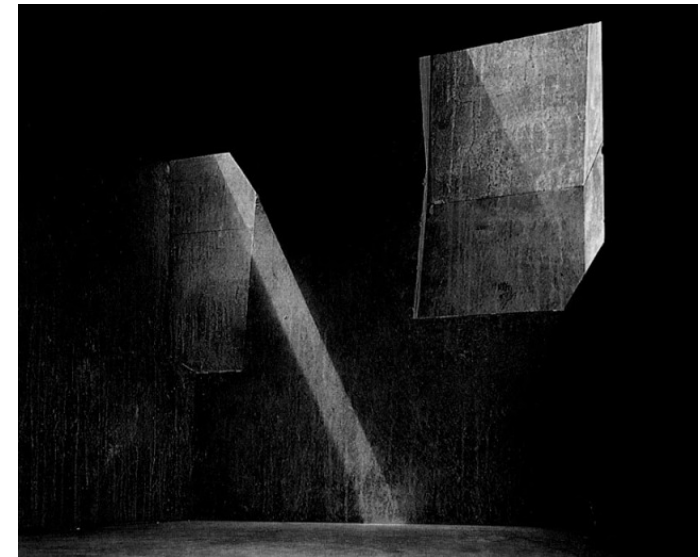
(70) La Sainte-Baume es una de las montañas más altas de la Provenza, una enorme formación rocosa majestuosa con vistas a un bosque oscuro y que contiene la gruta donde María Magdalena, de acuerdo a la leyenda que habla de su llegada en barco por las costas del sur de la antigua Galia, se habría pasado los últimos treinta años de su vida en el arrepentimiento y el éxtasis místico, hasta su ascensión al cielo.

(71) Cf. E. Trouin, carta a Le Corbusier, París, 02 de abril 1945: *“hueca como una campana”*.

Por tanto, la disposición de los espacios interiores de la basílica excavada en la montaña puede ser considerada como un camino iniciático que aspira a reconciliar al hombre con el destino de su alma y le eleva a la dimensión de lo sagrado que se halla en su interior, dentro de sí mismo. Imaginemos entonces, que al entrar en los espacios subterráneos elaborados por Le Corbusier, experimentaremos la comunión entre una experiencia rítmica de carácter sensorial con la *imago mundi* que la concatenación siempre cambiante de las formas del vacío excavado parece revelar.

Cruzando la entrada de la basílica en la ladera norte de la montaña, tenemos detrás de la constelación de Cáncer. De manera simbólica, estamos pasando por *la puerta de los hombres*, que es el punto donde el mundo que conocemos queda atrás y desde donde, después de la primera parte de la galería subterránea, llegamos al primer gran espacio que representa, con su forma de un cono truncado con la base mayor hacia arriba con respecto a la ruta procesional, el momento en que el alma muere, toma forma corporal o cae en la Tierra. Después de la segunda parte de la galería subterránea, entramos en el *Sancta Sanctorum*, espacio que en cambio representa, con su forma de cono truncado con la base mayor hacia abajo con respecto a la ruta procesional; la liberación del alma del cuerpo, su retorno a lo divino, o su ascensión al cielo.

Finalmente, después de recorrer la última parte de la galería excavada en la roca, salimos a la suave ladera sur de la montaña, donde nos reencontraremos con la visión del paisaje exterior y el horizonte. Será entonces, cuando la visión del horizonte imposible de alcanzar, nos llevara a explorar ese vacío inconcebible, donde la experiencia de una dimensión sagrada es identificada con la visión lejana del mar y con el reencuentro con la escala del paisaje marino a lo lejos. De alguna manera este recorrido iniciático es reflejo doble de lo acontecido en el proyecto de Chillida. Si en aquel, el proceso era de separación del horizonte primero, para poderlo volver a mirar después como algo nuevo. En el caso de la Basílica este proceso vinculado a un recorrido que literalmente atraviesa la

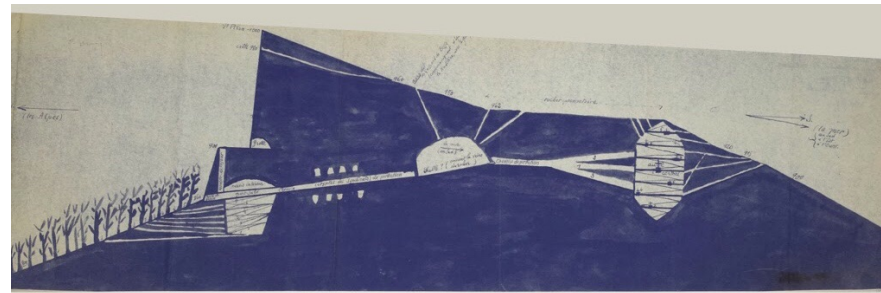


montaña, no acaba hasta que la escala cósmica del encuentro con lo oculto: el espacio excavado de la montaña donde el arriba y el abajo adquieren caracteres mitológicos, no se confronta con la experiencia en la salida; de la visión del horizonte al fondo. Metáfora del abismo donde habita la verdad en el ritual construido por Le Corbusier.

En ambos casos, La relación con el horizonte pasa por olvidarlo y volverlo a mirar como algo nuevo, en el caso de Chillida.⁷² O por producir un dispositivo arquitectónico de tal complejidad cuya lógica interna *sustituya al mundo de fuera*, de tal forma que el reencuentro con el horizonte adquiera caracteres míticos y se convierta en expresión de una experiencia de valores divinos.

Esta desvinculación del exterior, en el caso de le Corbusier supone curiosamente una destilación secuencial de la experiencia del arriba y el abajo. Distintos espacios permiten al peregrino experimentar el vértigo, la claustrofobia y finalmente la experiencia de atravesar en el tramo final un espacio que simultáneamente se hunde en el suelo y se eleva hacia el cielo. Esta suerte de comentarios sobre las leyes geométricas que nos permiten, en relación a ellas habitar y medir un espacio, buscan la desconexión con el mundo que ha quedado atrás y también la ritualización del recorrido a través de densas células espaciales cargadas y alimentadas por la luz que atravesando delgados conductos a modo de red perforada, se adivinan llegando a los órganos espaciales excavados en la montaña.

El horizonte, pues es sustituido por un sobredimensionamiento de la experiencia de lo vertical, vertical cualificado no solo como mirada hacia la luz, y detrás de ella el cielo, sino como mirada hacia abajo y detrás de ello el seno de la tierra. Es en el Museo Guggenheim de nueva York proyectado y construido por Frank Lloyd Wright en 1956, donde encontramos ya no como secuencia, sino insertado en un solo dispositivo espacial, un uso intensificado de estos horizontes verticales como sustituto del anclaje con un suelo exterior.



Es conocido el estudio de Wright de la fachada seccionada de la versión del proyecto con la espiral invertida que exhibe en su parte inferior derecha la inscripción “*Tarugizz*”. El mito de la Torre de Babel aparece aquí encriptado: el museo será un zigurat invertido cuya coronación se hundirá en la tierra, toda la espacialidad espiral del proyecto deriva aquí en tornillo capaz de sugerir un origen tectónico y mítico en esta operación. La geometría así definida anuncia una arquitectura expansiva, en la que conforme va adquiriendo altura el diámetro de la rampa espiral va a ir aumentando. El espacio central aparecerá definido a su vez por otro cono convergente con el exterior cuyo vértice se situara en la cota del plano de acceso exterior.

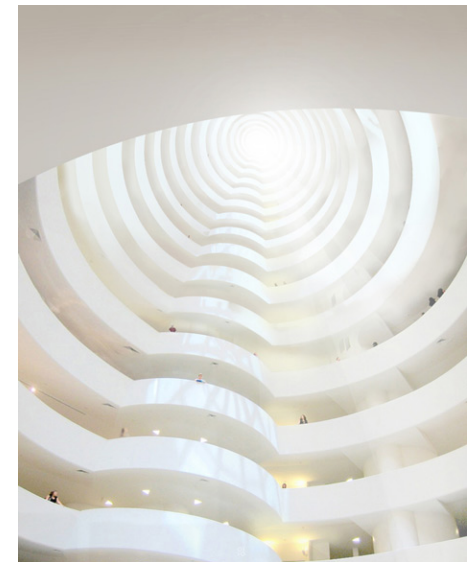
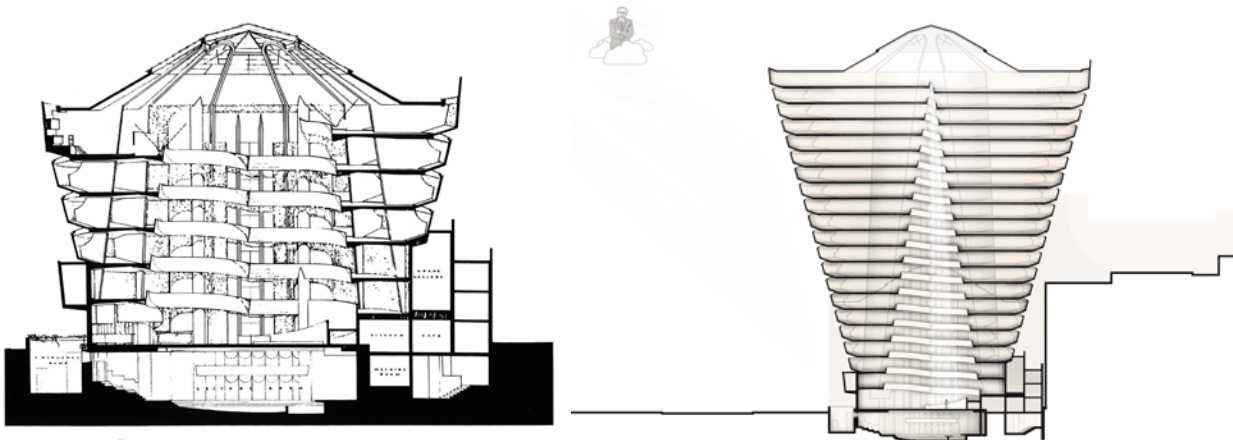
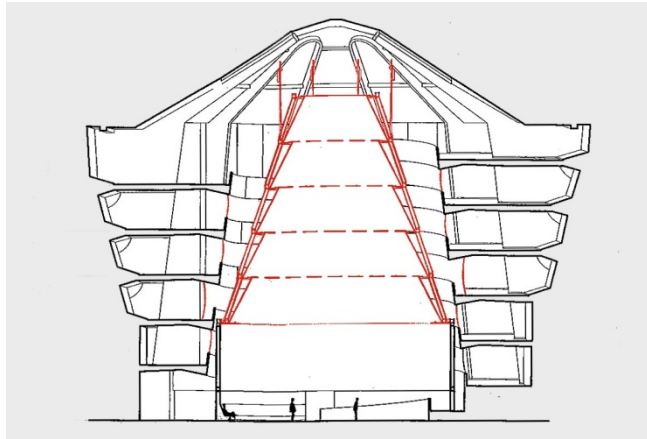
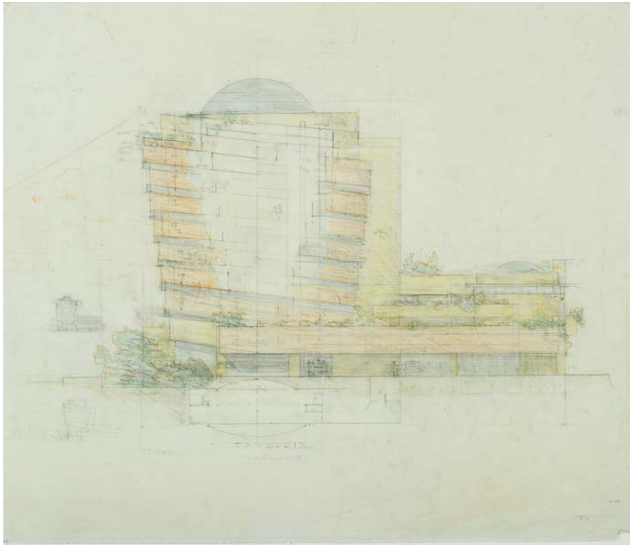
(72) Es interesante señalar que toda la geometría del proyecto de Chillida sigue una matriz volumétrica ortogonal, excepto la posición en planta del túnel de acceso que se posiciona en diagonal respecto del cubo, de tal forma que accedemos a la plataforma sobreelevada percibiendo su dimensión mayor, la diagonal del cuadrado de cincuenta metros de lado, esta forma de acceder será revisada en los apartados destinados a la casa Malaparte y al ático Beistegui.

El proyecto va a ir evolucionando y en su configuración final el argumento del zigurat invertido, un cono cuyo vértice se hundirá 60 metros en el suelo queda equilibrado por la envolvente interior que definitivamente adquirirá la forma de un cono cuyo vértice apunta hacia arriba. Señala Francesco Dal Co: ⁷³ *“Al comparar el edificio con un muelle capaz de rebotar sobre el terreo.”*⁷⁴ *Wright pretendía recalcar el hecho de que la espiral coincidía con la estructura portante y la forma de la construcción. El muelle que todavía hoy envuelve el espacio interno y configura su imagen externa hace, en efecto, de la una el calco del otro, puesto que las volutas internas ascienden hacia lo alto siguiendo un movimiento dictado por la progresiva reducción de su radio, mientras que el exterior la situación se invierte y las fajas se expanden con el crecimiento del diámetro. [La relación entre los radios que cambian continuamente el plano de las rampas que asciende gradualmente] Explica George Cohen, clarificando así también el método adoptado para la ejecución de las diferentes partes del edificio, [hace que por cada punto del eje de la estructura pase un plano horizontal que interseca un círculo]. La forma del edificio es, por lo tanto, el resultado de una heterodoxa inversión geométrica, esto es, de la compenetración de dos conos virtuales, tangentes el uno a la envoltura exterior y el otro a la interior Siguiendo los salientes invertidos, el cono que idealmente une los puntos de las superficies externas tiene su vértice a unos sesenta metros bajo la cota del terreno, en tanto que el vértice del adherente a la rampa interna está a unos noventa metros sobre la cota cero”.* La descripción de esta compleja geometría es al tiempo la descripción de un mecanismo estabilizador, el que permite en el espesor entre la forma exterior y la interior experimentar al visitante como el ancho útil de la rampa disminuye a cambio del aumento del diámetro del vacío del espacio central. Este mecanismo donde dentro y fuera vibran en consonancia, ejerce sobre la percepción espacial un efecto compensador sobre los otros horizontes presentes en el Guggenheim. Se trataría aquí de argumentar la existencia de un horizonte inclinado, no en vano la rampa no es más que un largo plano inclinado que se enrolla sobre sí mismo, se pudiera

hablar de un horizonte giratorio implícito en el componente espiral, incluso de un horizonte múltiple en tanto que la visibilidad que el espacio hueco central permite sobre la conformación espacial hace que el visitante sea consciente en cada momento de su posición respecto del visitante que puede ver situado al otro lado del patio. Pero nos parece que todos estos mecanismos *giran* alrededor de la experiencia multiplicadora que sobre ellos ejerce el mecanismo descrito por Dal Co. Cuando James Turrell realiza una instalación en este espacio central es precisamente a este mecanismo espacial al que se refiere. Su instalación supone la construcción de un tercer cono con el vértice coincidente con la cumbrera de la cubierta del espacio central, también de geometría conoidal. De tal suerte que la percepción del espectador experimentara intensificado la convergencia hacia arriba desde el suelo del patio. James Turrell realmente realiza una elección, y es devolver la huella del horizonte exterior ausente al interior del Guggenheim. De la misma forma opera el proyecto de ampliación del estudio Oiiio Architecture Office denominado Guggenheim Extension Story.

(73) DAL CO, Francesco. *“EL TIEMPO Y EL ARQUITECTO, Frank Lloyd Wright y el Museo Guggenheim”*. A B A D A editores. Madrid. 2011. Pag. 67.

(74) Op. Cit. Pag. 66. *“Durante la presentación de la maqueta de la Modern Gallery, Wright había asombrado al público asistente al explicar las características constructivas de la espiral que había proyectado y las prestaciones que la estructura podía garantizar. Se cuenta que recurrió a una imagen desconcertante, de la que inmediatamente la prensa se hizo eco y sobre la cual el Architectural Forum informaba a sus lectores en enero de 1946: [Podéis ver como la rampa, que se desarrolla según la forma logarítmica de una espiral, está constituida de arriba abajo por un único elemento solidario con el muro externo y con el parapeto interno. Cuando la primera bomba atómica caiga sobre Nueva York el edificio no será destruido. Podrá volar por el aire algunas millas, pero cuando caiga rebotará]”.*



Hablando de situaciones arquitectónicas donde se prescinde de la referencia a un horizonte convencional, no se puede dejar de citar el trabajo del grupo Archizoom. Según Carmelo Rodríguez Cedillo: *“Para los integrantes del grupo italiano Archizoom, la metrópolis tradicional aparece como el punto más débil del sistema industrial, problema no resuelto del creciente capitalismo. La dimensión de la ciudad debe coincidir con la propia del mercado. El hombre actual debe ser liberado de las ataduras de la arquitectura como sistema de representación, apareciendo la nueva ciudad como una estructura homogénea y abierta. La única utopía posible es aquella cuantitativa. Se propone por lo tanto una ciudad interior, climatizada, sujeta a unas pautas horizontales y definidas programáticamente a través de una serie de sistemas regulares de comunicación y de posibilidad tecnológica”*.⁷⁵ La ciudad pues, se conformara estratificada, sin referencia al suelo y por lo tanto al horizonte, la máxima compacidad buscada obligara a renunciar a huecos al exterior, el acceso a las células habitacionales se producirá a través de ascensores, renunciando desde una absoluta confianza en la tecnología, incluso a las escaleras. El espacio resultante, una suerte de bandejas superpuestas propone un mundo hiperlaminado donde estos suelos artificiales se colonizaran por una sociedad nómada que habitara en casetas de campaña y que en la isotropía absoluta de este mundo descubrirá las huellas de una naturaleza irregular que en su naturalismo hará aun mas artificial la cualidad del espacio habitativo.

Argumenta Andrea Branzi. *“La Arquitectura Radical invierte el procedimiento del urbanismo y la arquitectura tradicional: asume la utopía como dato inicial de trabajo y la desarrolla de modo realista. Concluido el proceso, no queda nada excluido, todo se cumple, como un acto perfectamente realizado en sí mismo, como pura energía creativa transformada, sin pérdidas, en energía constructiva. La utopía no está en el fin, sino en lo real. No hay en ella motivación moral, sino un puro proceso de liberación inmediata. No hay en ella alegoría, sino un fenómeno natural...”* La No-Stop City, que el grupo florentino Archizoom Associati desarrolla entre el año 1970 y el 71, es, junto con el Monumento Continuo de Superstudio, el

proyecto más conocido, estudiado e interpretado de la Arquitectura Radical italiana. Debe aclararse que no se trata de un proyecto unitario y de límites definidos, sino de distintas cristalizaciones de una idea, debidas tanto al distinto momento de desarrollo como a la ocasión que las motivaba (investigaciones internas, publicaciones en revistas, concursos). Aunque el conjunto de estas propuestas configuran un único metaproyecto que podemos analizar bajo la denominación de No-Stop City, su carácter plural a menudo no se ha tenido suficientemente en cuenta.

“Hasta ahora la profundidad de los edificios y las tipologías se ha mantenido anclada a los límites impuestos por equilibrios espontáneos: iluminación y ventilación naturales y superficie per cápita son el fruto de una imagen de ingresos y vida equilibrada con las condiciones económicas generales que, definitivamente, hay que hacer saltar por los aires. Pero el problema no es conjeturar nuevos barrios obreros ligados a tipologías mejores, sino, más bien, imaginar estructuras amorfas o monomorfas cuyo contenido utópico se realice tan sólo en términos cuantitativos, no imaginando la organización de una sociedad distinta, mejor y más justa, en la que las casas sean más bonitas, a nosotros, de momento, nos interesa solamente que sean mucho más grandes”.⁷⁶ El espacio entre edificaciones que garantiza la relación con el exterior, es un espacio sobrante si se lee en puros términos económicos. Existiendo una tecnología capaz de sustituir al exterior, no hay porque desaprovechar superficie para menesteres que esta nueva sociedad parece no necesitar. La ciudad como espacio de observación y experimentación sobre fenómenos de carácter social...

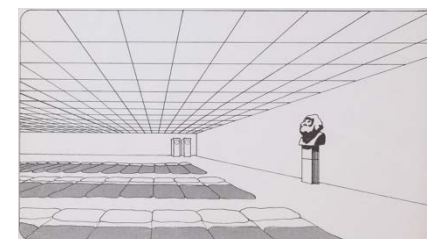
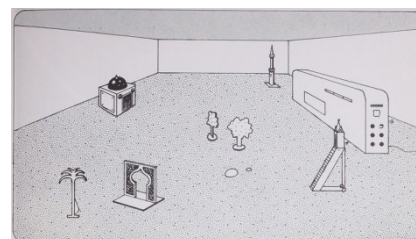
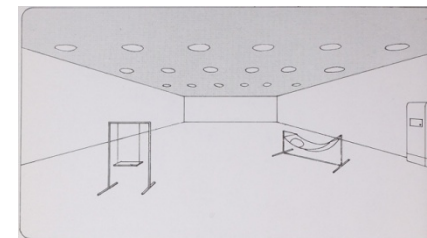
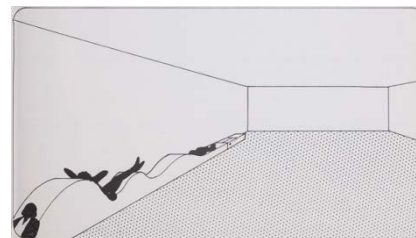
Los parámetros higienistas gastan espacio, parece decir Archizoom.

(75) RODRIGUEZ CEDILLO, Carmelo. En: *“Arqueología del futuro”*.

<http://arqueologiadelfuturo.blogspot.com.es/2008/11/no-stop-city-1970-archizoom.html> 2008.

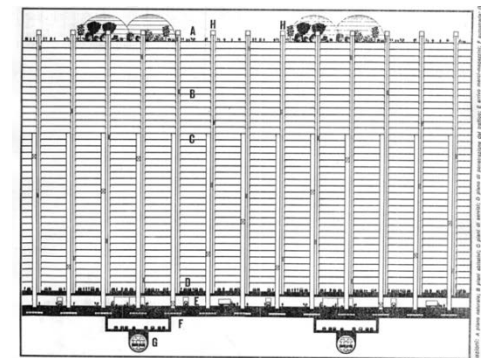
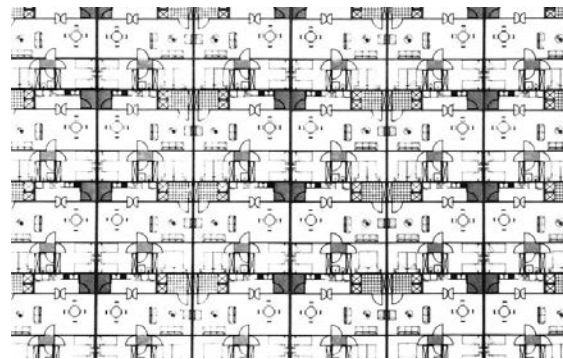
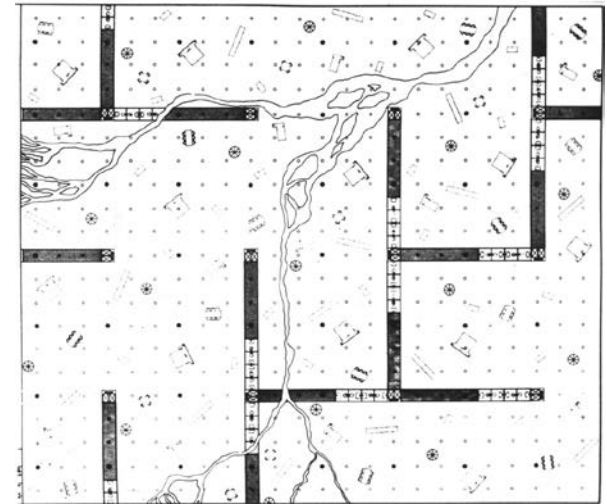
(76) ARCHIZOOM: *“Relazione del gruppo Archizoom”*, Marcatré nº 50-55

A cambio, en la No-Stop City encontraremos naturalezas insertadas, ríos con sus meandros, montañas que atravesaran los distintos niveles, reducidas en su existencia laminada por la arquitectura a meras curvas de nivel. Pero no habrá un exterior. Por eso cuando de divisar el horizonte se trate, este se mostrara en todo su esplendor repropuesto como un gran espectáculo. En uno de los estudios previos para el proyecto se representa una perspectiva fugada de un sector de la No-Stop City. En este documento aparece una estructura simétrica respecto de un eje horizontal, por encima y por debajo del estrato central sendas mallas espaciales metálicas garantizan la ausencia de pilares en el estrato central. En este solo se aprecian lo que parecen ser cortinas de vidrios de techo a suelo (la representación con trazos superpuestos a 45° así lo aparenta), No sabemos si es la representación de lo que sucede en el borde exterior de la ciudad o solo una representación de una proyección de carácter espectacular. En cualquier caso, asistimos a una *epifanía*: el descubrimiento de la apariencia del horizonte y el paisaje natural durante una puesta de sol... *"Hoy el uso de los medios electrónicos sustituye a la praxis urbana directa: la inducción artificial al consumo permite una infiltración en la realidad social mucho más profunda que los frágiles canales de comunicación de la ciudad. La metrópolis deja de ser un 'lugar' para convertirse en una 'condición'; es precisamente esta condición, de hecho, la que se hace circular de manera homogénea en el fenómeno social a través del consumo. La dimensión futura de la metrópolis coincide con la del propio mercado".*⁷⁷ La No-Stop City se plantea como una interioridad infinita porque lo urbano ha dejado de ser un lugar, para convertirse en una condición prácticamente omnipresente. Si el sistema lo ocupa todo, todo es interior al sistema y nada le es externo. Un proyecto sin límites y sin afuera para un sistema sin límites y sin afuera. O, tal y como ha afirmado recientemente Branzi: una *"...sociedad liberada (también de la arquitectura), parecida a las grandes superficies monocromas de Mark Rothko: vastos océanos aterciopelados y abiertos, en los que se representa el dulce naufragio del hombre en las inmensas dimensiones de la sociedad de masas"*.⁷⁸



(77) ARCHIZOOM: "No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal System", Domus n° 496, marzo 1971, Pág. 51.

(78) BRANZI, Andrea: "Modernità Debole e Diffusa. Il Mondo del Progetto all'Inizio del XXI Secolo". Skira: Milán, 2006, Pág. 71.







1.3 EL PLANO DE REFERENCIA

EL SUELO COMO PLANO DE REFERENCIA.

El portaaviones navega en el plano *horizontal* del mar, (En realidad la superficie de una esfera de 12.742 Km.), su cubierta se sitúa a veinte metros de altura sobre el agua, una pista de aterrizaje virtualmente horizontal cuya existencia desvinculada del plano del mar justifica la existencia de semejante artefacto. Por encima de este nivel, las estructuras emergentes se denominarían como superestructuras, por debajo de este nivel, los hangares, los espacios habitables, los espacios técnicos o el espacio para los motores de energía nuclear, se denominarían infraestructuras... El plano de referencia de un artefacto como un portaaviones no será pues, la superficie del agua, sino el nivel aéreo respecto de esta, que construye la superficie levitante de la pista de aterrizaje.

El portaaviones posee pues su propio horizonte.

La construcción del horizonte es la materialización de un espesor, un *entrelíneas* en el que es posible habitar. La arquitectura convoca espesores habitables, desde esa definición de Oscar Tusquets Blanca en la que la arquitectura es *“El arte de construir espacios sombreados emocionantes”* donde es el espacio bajo la cubierta el que hace habitable a la arquitectura, y es el espesor de esa sombra construida el que al ser habitado *se hace* arquitectura.

La relación que la arquitectura establece con el paisaje también pasa por el establecimiento de un primer plano de referencia, bien para dibujar sobre él a modo de gran lienzo desde el cual lo construido adquiere tridimensionalidad, bien para separarlo del suelo y habitar en un plano abstracto desde el cual visitar el paisaje, bien para multiplicarlo y en esa repetición multiplicar el mundo. El plano plegado y continuo que adquiere independencia conforme se eleva, el plano espiral que se separa del suelo siendo el mismo suelo o se enrosca en el terreno buscando aire donde hasta entonces no lo había, también se establecen como comentario del plano por excelencia; el plano horizontal que como comenta Santiago de Molina al respecto de las clases de Sostres, *“El hombre debe al plano*

*horizontal del suelo su capacidad de reflexión, sugería en una de sus lecciones Josep Maria Sostres. A lo largo de la evolución el hombre ha caminado trastabillado, atento a un suelo siempre irregular que salía a su paso y que le impedía pensar en otra cosa. Solo con la aparición de la superficie plana el hombre puede levantar despreocupado la vista, contemplar el horizonte, y por fin ser sapiens”*⁷⁹ El plano como mecanismo que devuelve al hombre que lo recorre el control absoluto de sus pensamientos, como interfaz con un mundo que en su topografía azarosa obliga a estar siempre alerta.

Pero el plano, sea este cual sea, con la morfología que se quiera adoptar en su relación con otros planos solo es medible cuando aparece el borde. Borde como trasunto del horizonte donde se descubre que el plano que aspira a sustituirlo, también posee su propio horizonte. Y es medible en una doble condición: Como espesor y como superficie. El espesor como el lugar donde el plano adquiere corporeidad y como el lugar donde el plano ofrece información de cómo está constituido. De cuantas capas lo componen, de cuál es su peso y densidad aparentes... Porque el borde también puede ser un lugar proyectado, objeto premeditado de interés, en la medida de que es ahí donde extraemos las condiciones de contorno que luego asociaremos a levedad, peso, resistencia o transparencia.

Superficie en cuanto métrica, en cuanto escala, presencia, tamaño...Factores que inciden en informarnos cuál es el tamaño del mundo y cuál es nuestro tamaño respecto de él. La percepción alternativa y sin embargo secuencial entre espesor y superficie cualifican a ese plano proyectado.

La identificación de ese plano de referencia permitirá establecer un relato respecto de cuál es nuestra posición respecto del mundo en la medida que la arquitectura construye analogías y divergencias.

(79) DE MOLINA, Santiago. *“Múltiples estrategias de arquitectura”*. Ediciones asimétricas. Madrid. 2013. Pag. 47.

Su lógica interna será deudora de esa cualidad discursiva, en la cual, hay cosas que antes eran arquitectura y ahora no lo son; y al contrario, hay cosas que antes no eran arquitectura y ahora sí lo son...Así, los suelos pueden ser terrenos y los terrenos se pueden multiplicar o superponer. Así, el suelo bajo la arquitectura puede volver a ser terreno.

Esta lectura sobre el papel de la arquitectura en su relación con el suelo, natural o artificial, entendido como plano de referencia puede pecar de diagramática. Pero no nos preocupa esta cuestión pues como señala Josep Maria Montaner: *“en el propio concepto de diagrama se encuentra su apertura, el hecho esencial de que sus significados no están fijados, sino en continua transformación”*.⁸⁰

Las revisiones de los casos de estudio que se recogen a partir de ahora serán miradas intencionadas donde el orden jerárquico de los argumentos de proyecto se releerá alterado con el fin de establecer un sistema de relaciones donde la identificación de ese plano de referencia se produzca casi como una indagación detectivesca. Con el deseo de establecer categorías en la relación de la arquitectura con el paisaje, el suelo y situando al horizonte como constructo mental y artificial en el que ambos, suelo y arquitectura hallan una conexión más allá del mero contacto físico.

Pero el suelo es también espacio para el dibujo, la operación de explanar permite que la geometría deje su huella en el terreno en un primer desplazamiento desde el plano dibujado en soporte gráfico y el plano dibujado sobre el suelo como salto de escala y huella de lo que va a venir. La construcción de un plano es el primer lugar expresión de la capacidad referencial del suelo. Recordamos aquella escena en la que el personaje interpretado por Gary Cooper, un colono en el salvaje oeste, traza con una rama sobre la tierra la planta a escala real de lo que será la futura casa que se dispone a construir y donde paulatinamente hace aparecer la chimenea, el salón, la habitación de los niños... En realidad, el primer plano es el propio suelo pues es ahí donde se materializa la arquitectura por primera vez. Así, los planos no son más que mandos a distancia, anotaciones para nosotros los

arquitectos de lo que el suelo quiere ser. Al final los planos sustituirán en su presencia impositiva al gozo de ese primer acto fundacional que representa el personaje de Gary Cooper cuando hace aparecer mágicamente ante los ojos de su familia (y los de los espectadores) a la casa soñada.

Imaginémonos por un momento ante el reto de construir la Gran Pirámide de Giza, Esta primera acción fundacional será trazar la planta de la construcción, un cuadrado de doscientos treinta metros de lado en un enorme terreno de arena, irregular, con una topografía cambiante por efecto del viento. La solución para garantizar la horizontalidad será sin duda la construcción de un canal de agua, cuando el agua en el contenida no sobresalga se habrá conseguido ese primer plano virtual a partir del cual empezar a construir.

Pero el suelo natural reconvertido en plano también adquiere significado, el extrañamiento respecto del espacio exterior, la aparición del límite y el hecho de ingresar tienen su origen en la aparición del plano como espacio diferenciado respecto del entorno y por lo tanto dotado de forma. La manera de interaccionar con esta nueva superficie tendrá carácter inaugural: El acto de entrar hace su aparición cuando el hombre da el paso entre la superficie de fuera del plano y el propio plano.

De esta forma el hombre que ha dejado huellas fuera del plano dejara de producirlas y no solo disfrutara de una nueva independencia como sostenía Sostres sino que en realidad estará habitando la materialización de la mayor huella humana. El plano recintado y habitable produce huellas y su historia es parte de la historia de la arqueología.

(80) MONTANER, Josep Maria: *“Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción”*. Gustavo Gili. Barcelona. 2014. Pag. 8.

HUELLA.

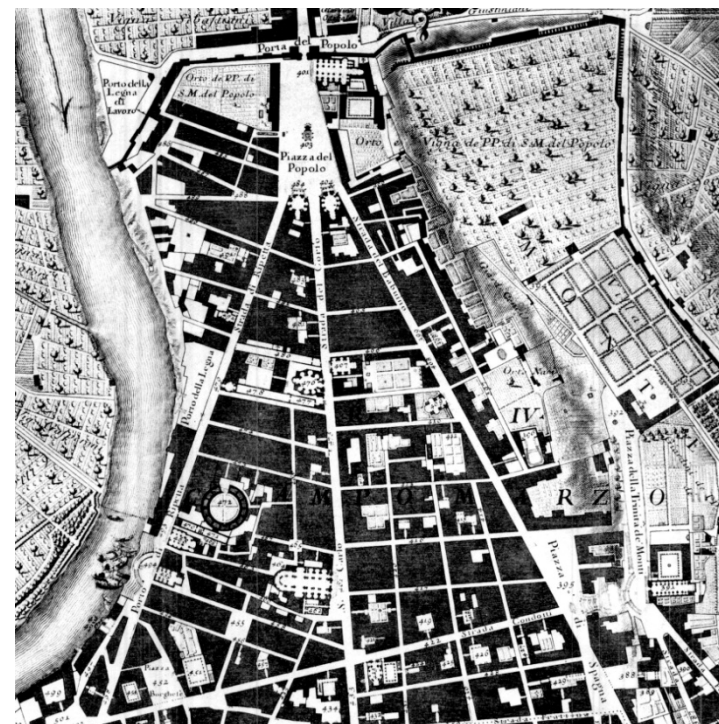
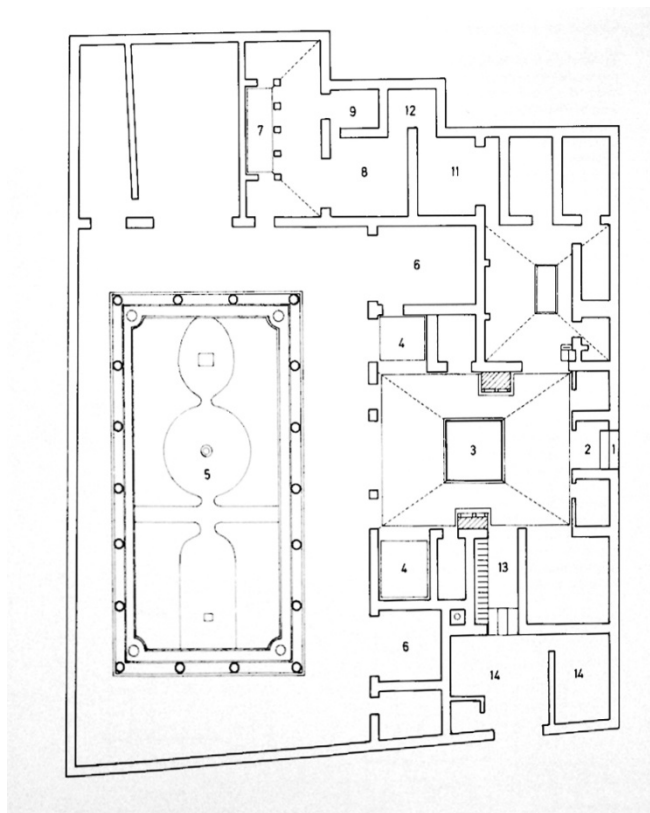
La planta de una casa romana nos da mucha información sobre cuál puede ser su configuración volumétrica. La existencia de un *Impluvium* sugiere que las cubiertas han de verter hacia el interior. Los restos de los cerramientos permiten reconstruir verosímilmente la espacialidad de las estancias. La operación mental para llevar a cabo esta reconstrucción será imaginar un proceso de extrusión a partir de las huellas que se pueden observar. Las luces entre muros nos sugieren que tipo estructural será verosímil para cubrirlas. Vigas de madera para una dimensión escasa, cubierta a dos aguas cuando la luz es mayor, bóvedas cuando sigue aumentando, cúpulas cuando la disposición en planta es circular. El espesor de los muros nos indicara su altura posible. La huella de una escalera nos indicara la existencia de niveles superpuestos o de una terraza accesible. El programa de las edificaciones nos confirmara que tipos edificatorios serán los que dan respuesta a este. De esta forma y a través de la historia el plano del suelo adopta una condición parlante, es posible leerlo como un texto. Cuando el tiempo produce superposición de huellas, El suelo adquiere la cualidad de un palimpsesto. Su cualidad parlante se multiplica al tiempo que nuestra capacidad de leerlo disminuye, pues puede que las lenguas que hable ese suelo estén muertas...

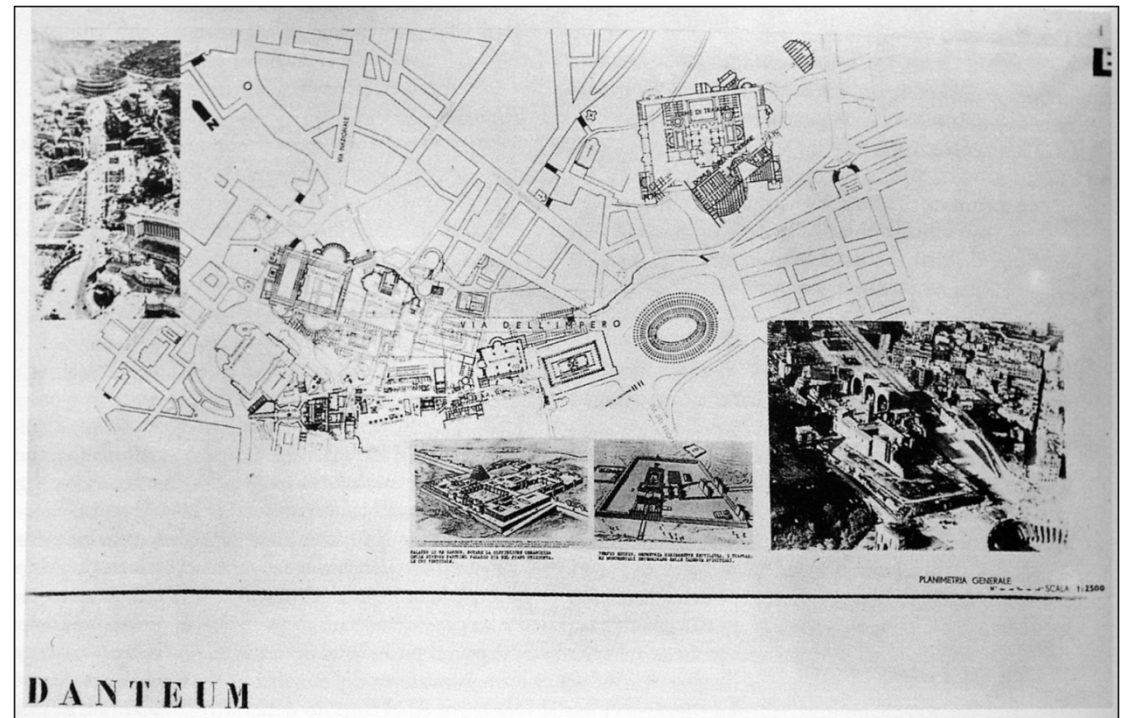
Pero el plano dibujado como representación de un corte horizontal sobre un suelo paralelo o no a ese corte nos remite también a una forma de entender el espacio de la ciudad donde un determinado código grafico es capaz de indicarnos como se usa el suelo independientemente de si el plano del suelo está cubierto o no. El plano que realiza Gianbattista Nolli de Roma. El código grafico es conocido, Las superficies grafiadas en negro corresponderán a un corte de los edificios públicos rasante al suelo. Las superficies grafiadas en gris producto de un grafismo de líneas paralelas muy cercanas entre sí, corresponderá con el espacio de la vivienda. Las superficies en blanco serán el espacio público que fluirá libremente por calles, plazas, atrios, patios y por el interior de los edificios públicos. En

realidad el plano hace visible la estructura religiosa de la ciudad y de esta forma serán los peregrinos los que fluirán preferentemente por esos espacios en blanco. Nolli captó de un modo ejemplar la estructura espacial de lo público, y específicamente, la estructura religiosa, de Roma en 1748. Para Nolli, la ciudad es una estructura que puede ser contada como una contraposición de fondo y figura. La legibilidad de este documento atraviesa el tiempo y se convierte en canon para la representación de un tipo de ciudad donde la relación tipo edificatorio y morfología urbana es directa. En cualquier caso, este plano recoge la misma información de Roma que si esta fuera una gigantesca ruina en excavación arqueológica. La correspondencia entre la huella de la ciudad a la cota del suelo y su volumetría verosímil es alta. Y esto ha posibilitado la confección de todo tipo de reconstrucciones volumétricas de aquellas zonas que efectivamente se encontraban en ruinas.

El plano de situación del proyecto del Danteum de Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri supone la introducción de un factor más: el tiempo. En el plano el futuro proyecto para el Centro de Estudios Dantescos aparece situado sobre un collage donde con simultaneidad se representa la Roma actual, la Roma del pasado imperial e incluso la huella de la futura "*Vía Dell' impero*" que aun no se había construido pero estaba proyectada por Mussolini. En esta operación grafica se detecta el deseo de situar al Danteum no solo en el espacio físico sino en el tiempo extendido de una *Roma mental* que es con la que el proyecto de Terragni y Lingeri quiere dialogar. Frente a la literalidad del plano de Nolli donde la huella de Roma cabe en el registro grafico de tres niveles, La huella de la Roma del Danteum se expande hacia delante y hacia atrás en el tiempo. La Roma de Nolli es una reinterpretación, la Roma de Terragni es un Proyecto.⁸¹

(81) El argumento comentado respecto del plano del Danteum ha sido ampliamente desarrollado por el profesor Juan Ramírez Guedes en varios textos, véase: RAMIREZ GUEDES, Juan: "*Mobilis in Mobile*" Basa nº19. COAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. 1996. Pag. 22 y ss.





PEDESTALES.

Gian Lorenzo Bernini esculpe en 1623 su David, Un ejercicio de dramatismo escultórico, David aparece representado en el momento en que la acción de atacar a Goliath ya no tiene vuelta atrás. Rotando sobre su tronco, guiando la honda con la mano izquierda, David se dispone a lanzar la piedra que podrá herir de muerte a su enemigo. Su rostro exhibe una mueca de tensión, todo su cuerpo esta tenso. La figura como es convención se apoya en un pedestal donde una armadura reposa. Esta permite al escultor generar un tercer apoyo para garantizar la estabilidad de la figura. El pedestal genera la forma y la dimensión del espacio de la escultura, pero Bernini introduce una leve vulneración del canon: los dedos del pie derecho sobresalen ligeramente del pedestal, diríase que la energía proyectada por la figura no cabe en este. Por si existiera la duda de si esto es premeditado, obsérvese como el guante de la armadura junto al pie, inicia la misma acción...

El David de Bernini desea escapar de su pedestal, un instante mas tarde de la escena representada quizás no solo haya abatido a Goliath sino que por fin se halla liberado del pedestal.

Este gesto aparece también en la restauración del Ares Ludovisi; una escultura de mármol, copia romana de un original helenístico que Lisipo realizó en el 320 a.C. y que sirvió de inspiración a multitud de artistas, entre ellos Velázquez. Representa al dios griego de la guerra, desarmado víctima del amor.

Así pues Bernini restaura el Ares reinterpretando el original y añadiéndole las partes perdidas utilizando mármol de Carrara, similar al mármol pentélico en que está esculpida la escultura clásica, pero que aún hoy en día podemos diferenciar. Esta operación que a los ojos de la restauración actual sería un despropósito, no es solo correcta sino genial. Bernini demuestra un conocimiento exhaustivo del estilo, técnica y materiales del Ares Ludovisi, y realiza una intervención que no sólo mantiene la transmisión del original romano, sino que lo enriquece.

De entre las partes añadidas por el artista barroco podemos destacar: la parte superior del escudo y la nariz de Ares, y los pies y un brazo de Eros...

Pero sin duda las reconstrucciones más interesantes, y que manifiestan la maestría del escultor, son aquellas en las que hace aportaciones personales: el puño de la espada con un personaje burlón. La cabeza de Eros, altamente berniniana, con amplios rizos y con una expresión que contrasta con la de Ares, a quién mira cerrando la composición. Y por supuesto el pie derecho de Ares, en donde Bernini no sólo añade materia, sino que la sustrae eliminando una parte del primitivo pedestal para dejar el pie volado. Hay quien sostiene, como el arquitecto Gabriel Ruiz Cabrero, que éste es el gran gesto artístico de esta restauración ya que "al quedar el pie en el aire, como sin apoyar, se refuerza el efecto de reposo de la figura y se le da al tiempo un extraordinario sentido de equilibrio",⁸² con este pie al aire, Bernini explica la escultura y hace una escultura nueva".

Este gesto explica una de las cuestiones que han interesado a los escultores a través de toda la historia: el rol del pedestal no solo como recurso técnico, sino como elemento expresivo de la relación de la obra de arte con el suelo, o incluso como recurso del que liberarse. Desde Bernini hasta los trabajos de Brancusi donde el pedestal para provocar su desaparición se multiplica hasta disolverse en la corporeidad de la escultura se ha recorrido un largo camino. Brancusi en la repetición, Donald Judd en la levitación...Anish Kapoor en su ausencia...

(82) "El gran gesto artístico de esta restauración está, a mi entender, en la sustracción de ese pedazo de pedestal. Al quedar el pie en el aire, como sin apoyar, se refuerza el efecto de reposo de la figura y se le da al tiempo un extraordinario sentido de equilibrio a la escultura del dios; el torso hacia atrás, los brazos con la espada contrapesando sobre la rodilla izquierda dejan la pierna derecha exenta de carga". Texto leído en las oposiciones a cátedra del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en junio de 1995

Precisamente en la obra “My Red Homeland” de 2003, Anish Kapoor abraza con una chapa de metal el perímetro de la obra, una topografía de 12 metros de diámetro compuesta de cera, aceite y colorante rojo. Una masa metálica prismática realiza una revolución completa cada hora. En la obra se detectan dos tensiones contrapuestas y compensadas entre sí; por una parte, la masa blanda de aspecto visceral tiende a asentarse intentando alcanzar la horizontal, comportándose como una suerte de gel muy espeso. Por otra parte, la masa metálica negra que recorre el perímetro, expulsa lentamente la materia roja hacia el exterior produciendo la aparición de una especie de cordillera cambiante. Una topografía en lento movimiento, movimiento invisible al ojo humano pero persistente... En esta obra, el espacio interior es espacio de transformación en conflicto con la vocación de estabilidad que la materia escogida, la cera coloreada, desea. La chapa de metal en esta lectura deja de ser pedestal y pasa a ser contención.

Es el caso de la obra de Donald Judd “Untitled” de 1980. Un prisma reflectante de metal pulido como un espejo refleja su entorno, mimetizándose así con cualquier superficie sobre la cual se deposite. En esta operación el ojo percibe una ilusión doble; por una parte, el volumen tiende a disolverse, reducido a aristas y planos reflectantes. Por otra parte, es el suelo el que aparece contenido en el prisma... El prisma en su doble acepción de volumen prismático y de prisma óptico se comporta como el inverso de la obra de Pistoletto “Un metro cubico de infinito”, La ilusión queda rota cuando en su cara superior descubrimos la discontinuidad producto de la posición deprimida ligeramente de esta superficie. La posible plataforma solo queda insinuada por una porción de metal que parcialmente permanece en su posición ideal...

El recorrido del pedestal en el arte ha sido correlativo con el valor que el espectador cobra en la relación con la obra de arte. En tiempos posteriores a la aparición del concepto duchampiano de “maquina célibe”, ya no cabe una obra que solo hable de su posición y no introduzca algún comentario respecto de la

posición del espectador.

La arquitectura no es ajena a este proceso. Desde la arquitectura clásica donde el pedestal o la basa formaban parte de un código completo que explicaba cual era la forma correcta de tomar contacto con el suelo hasta las levitaciones de la arquitectura contemporánea, se puede decir también que ha existido un cierto paralelismo entre ambas disciplinas. El pedestal implica extrañamiento como ya se ha comentado. El mundo de abajo y el mundo sobre el pedestal quedan seccionados permitiendo este hecho que lo soportado sobre el pedestal adquiera significados de preeminencia y valor añadido. Es sobre un pedestal donde se construye un altar.

Pero el pedestal también es interfaz entre la configuración aleatoria del terreno y en plano artificial de asiento de la arquitectura. Cuando lo oblicuo no se refiere a la arquitectura, el plinto, la plataforma y el pedestal garantizan un correcto encaje con el paisaje. Véase el caso de las Villas Tuscolanas. Construcciones de carácter residencial y cabeza visible de explotaciones agrícolas, que situadas muchas veces en terrenos inclinados, se situaban sobre un plano horizontal debajo del cual se disponían los usos y servicios más ligados a la explotación de los terrenos fértiles vinculados a las villas.

En este ejemplo se encuentra el germen de los pedestales que albergan programa, generalmente programa de pequeña escala y de servicios y que ocultos en el pedestal permiten liberar el espacio sobre ellos para que la arquitectura se pose limpia y vacía. Este es el caso de la National Gallery en Berlín de Mies van der Rohe, donde el plinto genera su propio horizonte. Aquí se podría hablar de nuevo de los factores que permiten identificar el componente superestructural y el infraestructural en una hábil disposición del programa.

Otro caso paradigmático es el de la Ópera de la ciudad de Sídney del arquitecto Jørn Utzon. “En 1957, a los 38 años, Utzon obtiene el primer premio en el concurso internacional para la construcción de la Ópera de Sídney. Utzon concibe un monumental edificio donde combina la tradición de las plataformas masivas con

la abstracción formal de las cáscaras que cubren los auditorios y cuya admirable inserción en el entorno del Puerto de Sídney, se consigue a través de la articulación de escalas y la rigurosa construcción. En 1959, se inicia la construcción de la plataforma, que abarca la totalidad de la península, y la escalinata principal de acceso donde se conduce progresivamente al público hacia los auditorios. La segunda fase comprende la construcción de las cáscaras que gravitan sobre la plataforma y cuyo desarrollo geométrico y estructural se extiende hasta 1961. El carácter masivo de la plataforma subraya el valor iconográfico de la cubierta ingravida.⁸³ El pedestal, “la plataforma”, según Utzon, se convierte en paradigma de una manera específica de entender el rol del pedestal: un suelo especializado que se eleva para posibilitar el apoyo de la nube conceptual que van a ser las cáscaras de hormigón que albergan el programa de las salas de conciertos. Siendo así un preámbulo del acontecimiento poético donde el pedestal se convierte en trasunto de la tierra, de lo material estereotómico en palabras de Alberto Campo Baeza, y las cáscaras pertenecerá al mundo de formas del cielo, auténticas nubes construidas que materializan el sueño de Utzon. En el texto *“Plataformas y mesetas”* Utzon argumenta: *“La plataforma, utilizada como elemento arquitectónico, resulta algo fascinante. Me cautivó por primera vez en México, durante un viaje de estudios que realicé en 1949. Allí encontré una gran variedad de plataformas, diferentes tanto por su tamaño como por su concepción. Muchas de ellas se encuentran aisladas, rodeadas solamente por la naturaleza”*... *“Al introducir el uso de la plataforma con su nivel superior ubicado a la misma altura que las copas de los árboles, los mayas descubrieron sorpresivamente una nueva dimensión de la vida, consonante con su devoción a los dioses. Sobre estas altas plataformas – muchas de las cuales tienen una longitud de cien metros – construyeron sus templos. Desde allí tenían acceso al cielo, las nubes, la brisa y a esa gran planicie abierta en que, de pronto, se había convertido el anterior tedio selvático. Gracias a este artificio arquitectónico cambiaron totalmente el paisaje y dotaron a su experiencia visual de una grandeza*

sólo comparable a la grandeza de sus dioses”... *“Todavía hoy puede experimentarse esa misma maravillosa variación de sensaciones que se produce al pasar de la selva cerrada al vasto espacio abierto que se aprecia desde lo alto de la plataforma. Es un sentimiento similar al que vivimos en Escandinavia cuando después de semanas de interminable lluvia, nubes y oscuridad, aparece nuevamente el sol”*... *“Algunos de mis proyectos de los años más recientes están basados sobre el empleo de este elemento: la plataforma. Además de su fuerza arquitectónica, la plataforma suministra un buen recurso para resolver los actuales problemas de tránsito. El simple hecho de que los automóviles puedan pasar por debajo de una superficie reservada al tránsito peatonal ofrece muchas posibilidades de utilización”*...⁸⁴ Los dibujos que acompañan al texto son reveladores de la capacidad evocativa que la plataforma tiene en la obra de Utzon. Pero es interesante la explicación que da Utzon de la relación entre la nube y la plataforma: Para Utzon, “un techo plano no expresa la horizontalidad de la plataforma”.⁸⁵ En una estrategia compositiva en la que contrapone figuras pertenecientes a mudos opuestos Utzon desvela como las cáscaras tendrán la responsabilidad de intensificar la cualidad horizontal de la plataforma, según revela en el artículo *“Plataformas y Mesetas”* Utzon explica como la plataforma solo es un medio para asistir a un redescubrimiento, el del cielo, las nubes y la dimensión horizontal de la gran planicie abierta, en definitiva, el redescubrimiento del horizonte...

El pedestal por lo tanto es un mecanismo de activación de una determinada forma de ver el mundo. Pero su posición de intermediario entre dos situaciones se ve con más claridad en aquellos proyectos donde el pedestal incorpora su propio mecanismo de autodestrucción, es el caso del proyecto de concurso para un monumento a José Batlle y Ordoñez: “En 1959 se convocó en Montevideo un concurso internacional de arquitectura destinado a levantar un edificio como monumento a la libertad en homenaje popular al gran estadista José Batlle y Ordoñez (1856-1929), político uruguayo progresista y emprendedor, dos veces

presidente de su país. El arquitecto Roberto Puig y Jorge Oteiza presentaron un proyecto que compitió con otros 74 procedentes de 27 países. El austero edificio proyectado por Puig y Oteiza, que contenía salones de actos, biblioteca y lugares estudio y lectura, consistía en un prisma cerrado al exterior, como un altar elevado frente al mar, sin formas externas que agredieran el espacio virtual que le rodeaba”.⁸⁶

Es la propia montaña explanada con un corte horizontal coincidente con una curva de nivel la que se hace altar. Por encima de esta plataforma, levita el cuerpo prismático y opaco del edificio que proyecta sombra sobre la plataforma bajo él. Es conocido el comentario de Oteiza ante los reproches que el jurado introduce respecto de la ausencia de una pieza escultórica vinculada al proyecto. Oteiza encolerizado declara que la estructura estérea del edificio es la escultura. En este comentario se aprecia el grado de identidad que en la propuesta se alcanza entre la estructura y la forma. Implicándose en una acción entrelazada donde escultura y arquitectura quieren ser la misma cosa.

Pero al mismo tiempo hemos de observar la viga de canto que en vuelo sobresale de dicha plataforma. La viga, blanca prolonga virtualmente el plano de la plataforma, en una acción que recuerda al comentario de Utzon respecto del subrayado de la horizontalidad en Sídney. Bajo ella se aprecia lo que parece ser una superficie negra a la cual se está acercando lentamente la sombra del volado. Unos minutos más tarde, no solo la sombra se habrá proyectado sobre el cuadrado, sino que habrá sido borrada. Negro sobre negro. En el proyecto de Puig y Oteiza el mecanismo activador del altar no se encuentra en él, no se encuentra en su cota: se sitúa por encima y por debajo, de tal forma que producen una estratificación de planos mutuamente referentes que operan como una estratigrafía compleja, como un horizonte de eventos. En las maquetas volumétricas que se muestran, presentes en el Museo Oteiza, se hace visible como cada elemento plano del sistema descrito puede ser entendido como la huella plana de una entidad volumétrica, de tal forma que el proyecto actuaría como la mínima

expresión impresa bidimensionalmente de un volumen virtual circunscrito y evocado por los elementos que forman parte de la composición, que en esta lectura resultan ser emisarios de otra realidad espacial superpuesta. Nos interesa la reconsideración del rol del pedestal ofrece esta propuesta y será citada en ocasiones futuras para argumentar aspectos del presente trabajo respecto del concepto de plano de referencia.

El pedestal, como recurso arquitectónico, opera como una discontinuidad en la discontinuidad del espacio exterior a él, como una marca en la anisotropía del mundo y como un interfaz entre lo cotidiano y lo excepcional. Pero como se ha visto, el pedestal puede no querer ser solo un intermediario respecto del acto de sostener, separar, señalar, recintar... Sino que puede convertirse en materia central del proyecto en la medida en que en su presencia se produce el acto germinal de hollar, de dejar señal. El pedestal como materialización y abstracción geométrica del horizonte recintado y del primer espesor habitable...

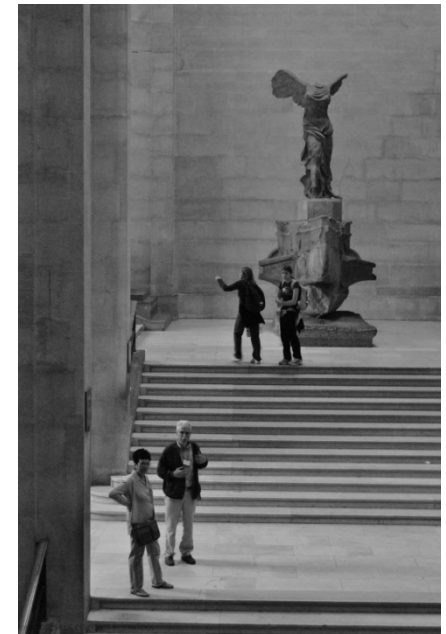
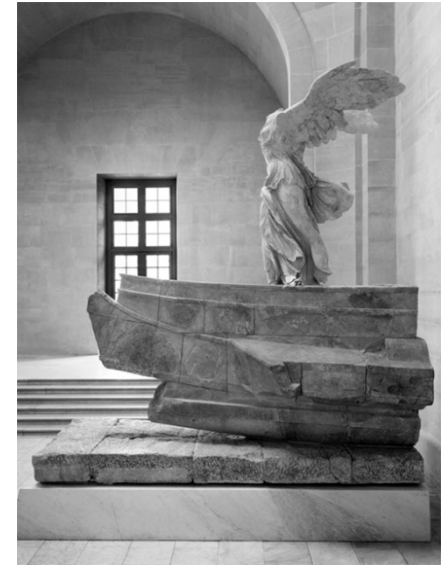
(83) FORES FERRER, Jaime J. “El mundo en el horizonte. Jorn Utzon y Sverre Fehn. En: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/13763/DPA26_52_Ferrer.pdf;jsessionid=AD53398CFF9F892DB52C2DFAB58A9C04?sequence=1 Barcelona. 2011. Pag. 58.

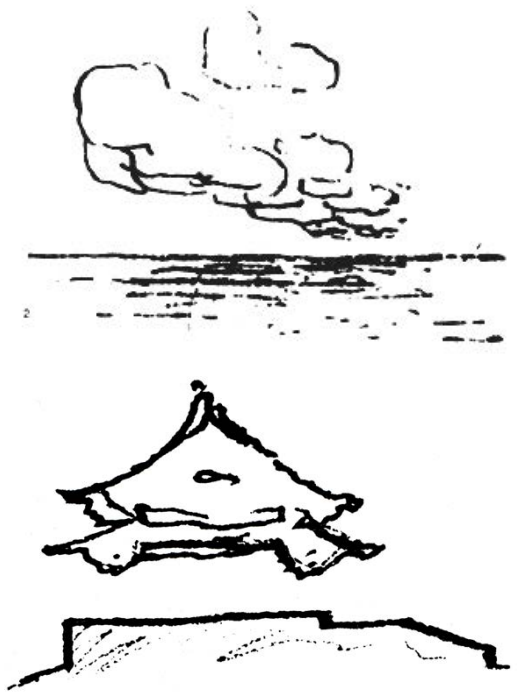
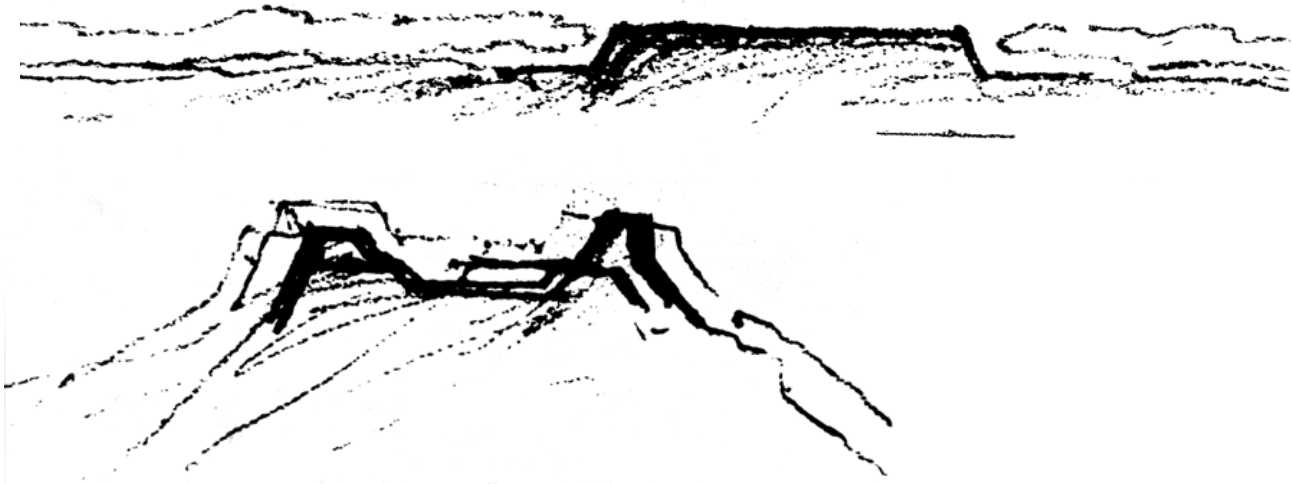
(84) JORN, Utzon: “Plataformas y Mesetas”. 1949. Pag. 4.

(85) FORES FERRER, Jaime J. “El mundo en el horizonte. Jorn Utzon y Sverre Fehn. En: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/13763/DPA26_52_Ferrer.pdf;jsessionid=AD53398CFF9F892DB52C2DFAB58A9C04?sequence=1 Barcelona. 2011. Pag. 58.

(86) MUÑOA, Pilar: “Oteiza, La vida como experimento” .ALGA Memoria. 2006. Pag. 164-

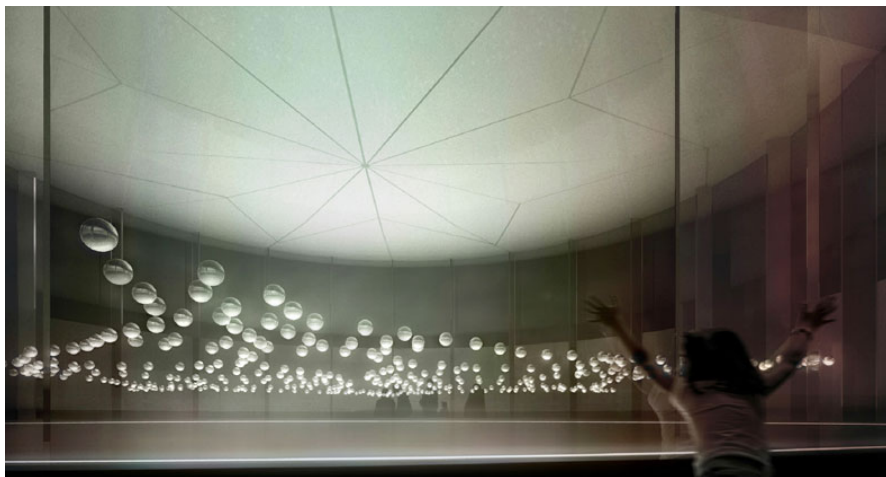






LEVITACIONES.

La conquista del espacio en el periodo constructivista.



“El “pabellón levitaciones” alojará la instalación de la obra homónima de la artista Mónica Fuster. La pieza en cuestión consiste en un conjunto de esferas metálicas que forman una figura de 16 m de diámetro gravitando a 1 metro de altura gracias al campo magnético creado por un equipo oculto bajo el pavimento. Por su constitución técnica y también por su propio carácter mágico, la pieza debe permanecer confinada en un espacio no accesible pero ofreciendo la máxima visibilidad y liviandad gracias a una arquitectura a la que se impone la desaparición en el momento de la visión de la obra de arte. El proyecto se concibe como una cubierta en forma de patena que descansa sobre un cerramiento cilíndrico de planos y costillas de vidrio que aparece enigmáticamente en el paisaje. Si nos acercamos, descubrimos desde la barandilla perimetral que el suelo del pabellón

está unos metros más abajo, rodeado por un foso aparentemente infranqueable. Pronto se descubre que desandando los últimos metros, un túnel de traza curvada nos deposita en la directriz tangente del pasillo que rodea el espacio vidriado descubriendo la enigmática figura en suspensión. Pasear en círculo este corredor, experimentar los diferentes reflejos emitidos por la cubierta pulida, emocionarse con la pérdida de referencias, explorar otro eco, otra luminosidad acompañando un fenómeno que se produce ante nuestros ojos y que quedará allí impasible también cuando nos hayamos ido, es el objetivo de esta construcción elemental. En ella se recogen las inquietudes más primigenias de la arquitectura: proteger, dialogar con la naturaleza y proporcionar una serie de experiencias espaciales que gravarán la memoria de sus visitante”.

Memoria del proyecto para el “Pabellon Levitaciones”. Herreros Arquitectos.

La escultura tradicionalmente se ha ocupado de objetos y cuerpos con un peso implícito, No obstante inserta en este planteamiento aparece la discusión de como alejar al objeto de las constricciones de la superficie plana para someterlo a las leyes del vacío y la gravedad. La arquitectura moderna descubre en su relación con las artes plásticas esta nueva manera de negociar su relación con el suelo. Una vez la técnica ha permitido la construcción de grandes luces, La relación de la arquitectura con el plano del suelo cambia, La identidad que se detectaba entre la huella en el suelo y la volumetría de la arquitectura que produce esa huella queda rota. Pero antes de que esa ruptura se celebre completamente, la arquitectura plantea la posibilidad de que el suelo pase bajo ella. En efecto, vinculada principalmente a las experiencias constructivistas en la Unión Soviética o al Futurismo italiano., aparecen propuestas de construcciones que reconocen el valor de liberar el suelo y rehacer la continuidad del terreno bajo ellas. De esta forma el territorio pasara a ser un espacio de movimiento vaciado de los obstáculos que los objetos arquitectónicos suponen, aparece la estratificación de capas y la

posibilidad de administrarles componentes funcionales y significativos diferenciados.

Así sucede con los *Wolkenbügel* o rascacielos horizontales de 1925, propuestos por El Lissitzky (1890-1941), construcciones iluminadas que anticipan las arquitecturas utópicas y visionarias de los años 60. Pero donde se detecta el deseo de minimizar el contacto con el suelo generando planos de referencia horizontales en los cuales se desarrollara la nueva ciudad. La visión desde arriba sobre el territorio vendrá a construir una mirada nueva donde el control del espacio y la relación con el plano del suelo se producen desde una posición de superioridad.

Habría que recordar que la filiación estilística de El Lissitzky es el constructivismo, tendencia genuina de la Europa Oriental, rusa para más señas, que engloba varias facetas de la abstracción geométrica derivada de las secuelas del cubismo. Los primeros años del siglo XX son los años de los ismos, hermanados en la abstracción geométrica, el futurismo, el orfismo, el vorticism, el suprematismo y el neoplasticismo, acompañan la eclosión del constructivismo. Estilos y tendencias que El Lissitzky conocía de primera mano, no solo los mencionados sino todos los que componen la vasta escena artística del primer tercio de siglo, no en vano estuvo moviéndose entre Rusia y Europa, especialmente Alemania, donde se graduó como ingeniero-arquitecto y Suiza, y donde también traba relación con multitud de dadaístas. Precisamente junto con uno de los asiduos al dadaísta Cabaret Voltaire (Hans Arp) edita en 1925 la publicación "Los ismos del arte", en la que no llega a incluir una tendencia que apareció en escena el año anterior: el surrealismo. Lo cierto es que El Lissitzky mantiene una relación artística abierta con artistas y arquitectos vinculados al dadaísmo, el neoplasticismo y la Bauhaus. Autores como Marc Chagall, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Arp, Theo van Doesburg y László Moholy-Nagy, entre otros.

Las obras de arte y de arquitectura de este periodo desean establecer nuevas relaciones con la realidad, aparece el concepto de modernidad entendida no solo como el reconocimiento de un status quo, de un nuevo caldo de cultivo que todo lo revoluciona y lo altera, sino como una imperiosa necesidad de redefinir los temas del nuevo tiempo rompiendo con las certezas del pasado.

La fascinación por la escala de la industria genera propuestas donde la estructura adquiere dimensiones colosales y donde la arquitectura coloniza el aire preguntándose simultáneamente cuales van a ser las nuevas plásticas que van a dar forma a los retos que la técnica está poniendo al alcance del arquitecto

Disponer de nuevas técnicas supone acometer nuevos retos y la cualidad visionaria de la arquitectura de este periodo halla su materialización gráfica en propuestas como el comentado "*Proyecto de rascacielos horizontales para Moscú*", Proyecto experimental de 1923-25.

En su propuesta El Lissitzky reconsidera el rol del solar como recinto estable donde construir. La propuesta es construir directamente sobre la parte transitable de los cruces de la circulación- bulevar con las principales vías radiales. En este insólito lugar se plantean ocho edificios para las instituciones centrales. Se trata de bloques horizontalmente alargados de dos o tres pisos con un pasillo central. El largo total de los edificios será aproximadamente 180 metros y el ancho será de 16 metros. Argumenta El Lissitzky: "*Nosotros consideramos que mientras no se invente como volar libremente, es más apropiado moverse horizontal que verticalmente, Por eso, si el territorio dado no hay sitio para la planificación horizontal en la tierra, proponemos elevar la superficie útil necesaria sobre soportes, los cuales a su vez servirán de comunicación entre la acera horizontal de la calle y el corredor horizontal de la construcción. El objetivo es alcanzar la máxima superficie útil con el menor soporte. La consecuencia: la división clara de las funciones*" Y más adelante: "*Nosotros vivimos en ciudades que nacieron antes que nosotros. Ellas ya no satisfacen el ritmo y las necesidades de nuestros días... Es imposible cambiar repentinamente su estructura y tipo. Moscú, según su*

planificación, corresponde al tipo medieval (Paris, Viena). Su estructura: el Kremlin en el centro, la circunvalación A, la circunvalación B y las calles radiales. Los lugares críticos: los cruces de las avenidas radiales (Tverskaya, Miasnitskaya, etcétera) con las circunvalaciones (bulevares). Aquí han surgido plazas que exigen su utilización sin detención del movimiento, especialmente denso en estos lugares... Este es el lugar de las instituciones centrales. Aquí nació la idea propuesta... Una gran ventaja en cuanto a la cantidad de luz y de aire en comparación con el tipo de rascacielos norteamericano en forma de torre".⁸⁷

Para El Lissitzky resultaba ser muy importante además, el efecto estético y de contraste de sus rascacielos en el conjunto de los edificios de la ciudad. Amén de solucionar el problema de dar a los rascacielos un equilibrio espacial fruto del contraste entre tensiones visuales verticales y horizontales. El resultado de estas construcciones dotaría a la ciudad de una nueva escala y una nueva forma de relacionarse con el plano del suelo.

Otro proyecto significativo en el propósito de colonizar el espacio vertical fue el destinado a Monumento de la III Internacional creado por Tatlin en 1919. La torre de Tatlin se proyecta como una grandiosa construcción de cuatrocientos metros de altura, y estaba destinada a ser sede de las instituciones principales del estado mundial del futuro. El papel simbólico y temático del monumento es transmitido a la estructura reticular metálica que queda expuesta al exterior. Son los volúmenes funcionales, un cubo, una pirámide, un cilindro y una semiesfera, los que quedan en el interior. La inversión de la posición de la estructura respecto del programa resulta ser innovadora y permite construir el carácter icónico primordial del proyecto.

Las atrevidas estructuras metálicas fruto de la contaminación desde la industria tienen una aplicación singular en los proyectos para "Muelle y restaurante bajo un peñasco sobre el mar" realizados por el taller de N. Ladovski en 1922-1923. Con motivo de una tarea práctica de *"Revelación de las propiedades físico-mecánicas de la forma (masa y equilibrio)"*.²⁴⁷ El planteamiento de partida era insólito, pues a

los alumnos se les propone trabajar sobre un abrupto peñasco que se levanta sobre el mar con un ángulo de 30 grados con el horizonte. El programa se desarrolla bajo la coronación y provocara fascinantes proyectos llenos de atrevimiento estructural. Al igual que los rascacielos horizontales de El Lissitzky, La proposición de una nueva naturaleza del suelo es fundamental para provocar la aparición de la novedad en los proyectos. El proceso de desprendimiento de la relación con el suelo se verifica con claridad en los proyectos de tribunas y de instalaciones para propaganda desarrollados por G. Klutskis, en los cuales se detecta el esfuerzo por traducir a estructuras arquitectónicas las experiencias en el constructivismo temprano. Se trata de ejercicios que son auténticos puentes entre las experiencias de carácter abstracto y la arquitectura. Estructuras que con un programa mínimo se muestran liberadas para producir propuestas donde la variación plástica y temática-estructural en su desarrollo vertical se convierte en artefactos *Agit-Prop* de caracteres casi antropomórficos.

Volviendo a El Lissitzky, el proyecto de tribuna para Lenin da un paso más en el propósito de explorar nuevas relaciones con el suelo y con nuevos suelos. La estructura de apariencia inestable se sujeta aun pesado cubo metálico y se eleva inclinada para sostener el pulpito donde su autor imaginaba a Lenin declamando. Dos cuestiones respecto de su configuración espacial: La tribuna se desplaza respecto del cubo diagonalmente conforme se eleva, lo cual produce una apariencia dinámica adecuada al propósito propagandista del proyecto. Por otra parte, la señal en el suelo es mínima, apenas la base del cuadrado, de esta forma la volumetría se desarrolla libre en el espacio. Apenas el cartel tras la figura del orador parece querer recuperar la vertical. Si en los ejercicios para tribunas e instalaciones de propaganda existía correspondencia vertical entre las estructuras de componente vertical y su proyección en planta. En la tribuna para Lenin esa relación ha saltado por los aires.

(87) *"Noticias de la ASNOVA"*. Moscú, 1926. Pag. 2-3.

Es en los posiblemente autoencargos para unos edificios para garajes y aparcamientos para taxis que desarrolla Konstantin Melnikov donde esta relación con el plano del suelo se muestra más casual. Contrariamente a lo que podría parecer la coincidencia vertical estratégica con sendos puentes sobre el río Sena no será realmente necesaria. Levantándose sobre estos, los edificios de aparcamientos proyectados por Melnikov enseñan sin complejos su propia estructura portante.

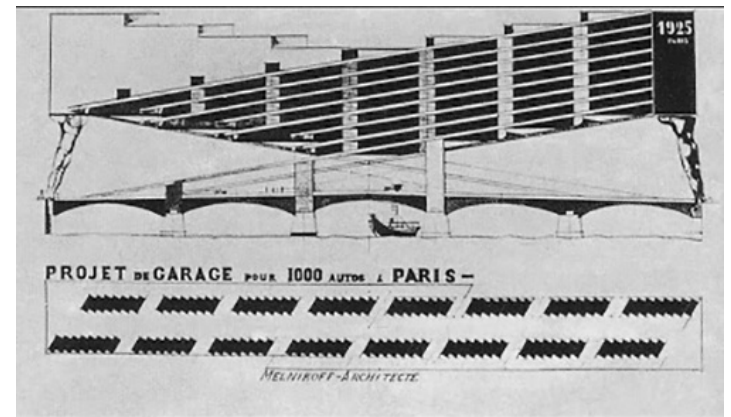
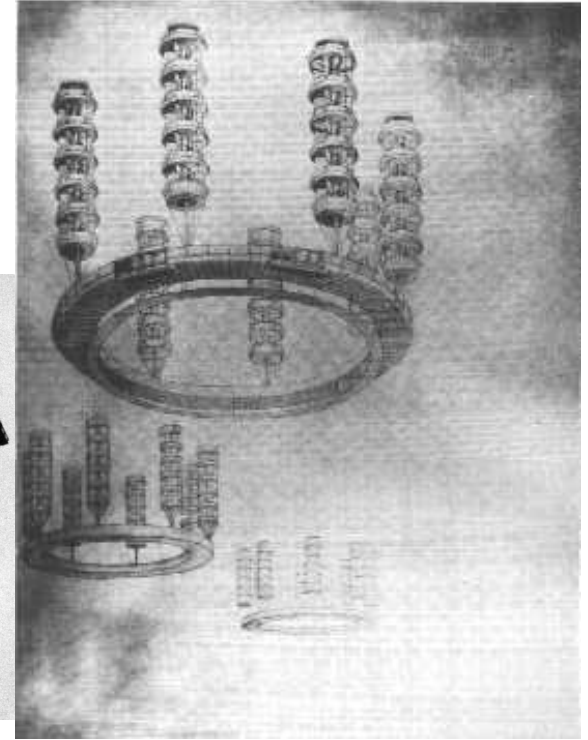
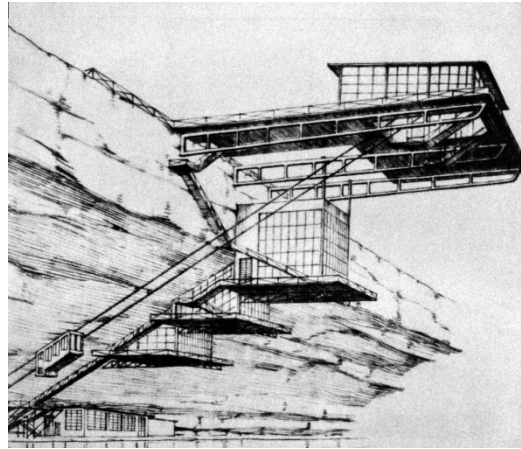
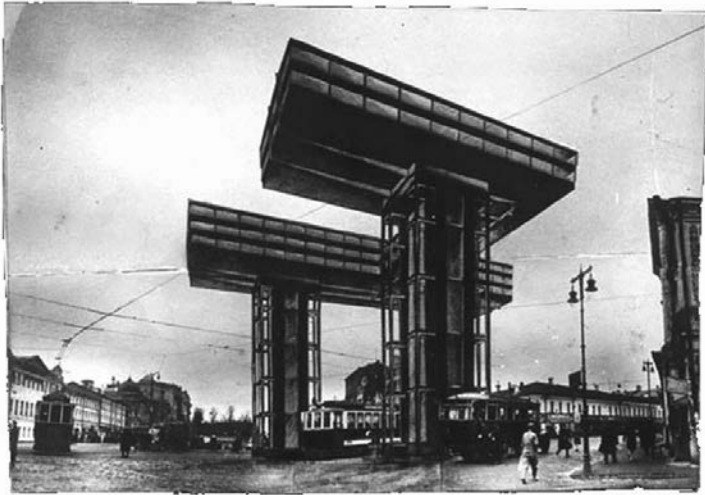
Con aspecto sobredimensionado, estas estructuras serían perfectamente capaces de situarse directamente sobre el río. No obstante Melnikov detecta al igual que El Lissitzky, que la zonificación vertical de la ciudad podría desarrollarse incluso sobre las infraestructuras viarias.

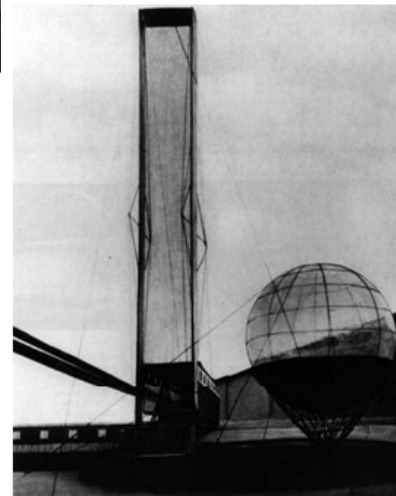
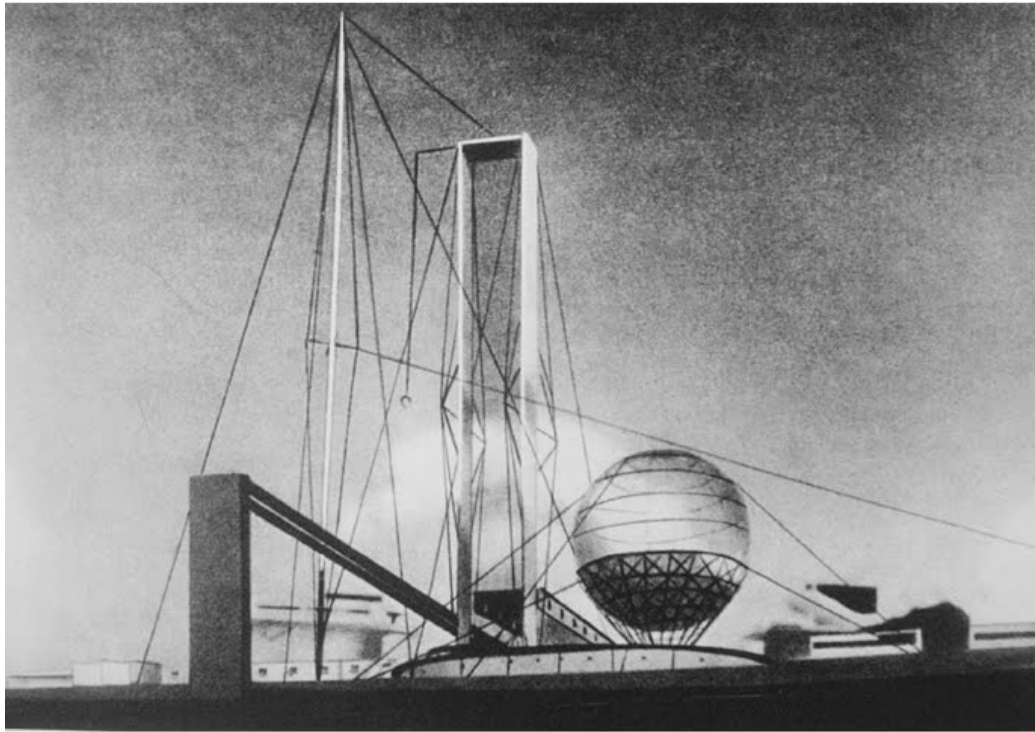
La nueva forma constructivista de construir en el espacio encuentra en Leonidov su más radical exponente. Su proyecto de grado se convirtió posiblemente en el elemento que inaugura una nueva etapa en el desarrollo del constructivismo. Leonidov en su proyecto da un paso esencialmente nuevo hacia la comprensión estética de las estructuras. El uso de las posibilidades de la técnica constructiva moderna le permite imaginar una construcción ligera en su aspecto, vacía en su resolución donde el papel de la estructura no solo busca eficiencia sino belleza. El proyecto fue positivamente recibido y al respecto comenta Ginzburg: *“...La biblioteca de Leonidov conduce simultáneamente a una resolución arquitectónica puramente espacial, que nos aleja de la construcción tradicional del edificio y nos lleva a la reorganización de la idea del solar y la ciudad donde este edificio podría levantarse”*.⁸⁸

La pieza principal del proyecto, la esfera que alberga el anfiteatro, toma contacto con el suelo en un punto virtualmente, produciendo una mínima huella en él. El resto del programa se desarrolla en barras horizontales separadas del terreno o en una pieza vertical esbelta producto de la introducción de estructuras tensadas a base de cables de acero como tipo estructural. Quizás este proceso de paulatina levitación conceptual y física en el territorio de la arquitectura constructivista

soviética tenga su más poético exponente en el denominada *“Ciudad Aérea”*, proyecto de grado de G. Krutikov de 1928. G. Krutikov enfoca el tema de la arquitectura móvil, tema que había ido desarrollando aun antes de su proyecto de grado desde el punto de la relación entre la arquitectura y la naturaleza. Según comenta, durante el desarrollo histórico, el hombre incesantemente ha ido aumentando su velocidad de desplazamiento; al mismo tiempo el desarrollo de los medios de transporte va ejerciendo una influencia cada vez mayor en la arquitectura. Por ello, los medios modernos de transporte pueden ser considerados como una arquitectura móvil. Esto permite enfocar de otro modo la relación entre la arquitectura y la naturaleza. Krutikov se plantea si es imprescindible fijar los edificios a la Tierra, y por ello se pregunta si se pudieran dejar libres los extensos territorios actualmente ocupados por las edificaciones. Situando sus colonias en la tierra el hombre limita las posibilidades de su utilización efectiva a favor de toda la sociedad. Desarrollando esta idea de una arquitectura móvil Krutikov llega a la conclusión de que no solamente es racional separar los edificios de viviendas de un lugar concreto haciéndolos móviles, sino que también es adecuado separarlos de la Tierra. La tierra volverá a ser así patrimonio de una nueva naturaleza. G. Krutikov anuncia una nueva colonización de un mundo ya definitivamente liberado de la torpe *interferencia* de la arquitectura.

(88) VJUTEMAS (Taller de N. Ladovski) Serie de proyectos de curso sobre el tema “Muelle y restaurante bajo un peñasco sobre el mar. 1922-1923.





SOMBRAS.

"Cuando las cimas de nuestro cielo se reúnan, mi casa tendrá un techo".

Paul Eluard.

El artista Francis Alÿs, realiza en la plaza del Zócalo en México D. F. en 1999 una obra consistente en la filmación continuada durante un lapso de 12 horas de tiempo, comenzando en la madrugada con la ceremonia de elevación de la bandera y terminando en la oscuridad con el descenso de la bandera. La cámara sigue la progresión de la sombra del asta de la bandera en el transcurso de un día.



El Zócalo de la Ciudad de México es un tipo de lugar que no quiere ser ninguno, un vacío, un monumento que resiste la saturación de texturas urbanas de la metrópoli. Han existido múltiples intentos de llenar este hueco, esta enorme corriente de aire dentro de la densa retícula colonial, que es en sí mismo una plataforma esencial e inevitable de la expresión pública del país. El Zócalo, o *"coeur de miracles"* (corazón de milagros) como lo llama Francis Alÿs, es un lugar que el artista revisitará en varias ocasiones para encontrar en él motivos para su trabajo. La Plaza de La Constitución de Ciudad de México no posee mobiliario ni sombra alguna que permita permanecer en ella, sino que es planteada como un espacio hostil para incitar al tráfico fluido de los viandantes y evitar las concentraciones. Virtualmente es un gran plano horizontal, una superficie donde la sombra del mástil actúa como un gran reloj de sol. Los ciudadanos que la cruzan desvían la trayectoria recta para acogerse durante parte del trayecto bajo la sombra del mástil o directamente se refugian en ella.

Una vez constituido el plano del pedestal, la primera huella será la que produzca la sombra. La sombra siempre es una sección, la resultante de la intersección entre el plano tangente al motivo que la proyecta y el motivo que la recibe. En el caso del Zócalo esa intersección es una línea.

Pero la sombra también tiene otras cualidades que se verifican con mayor claridad cuando la intersección se produce sobre un plano. La sombra tiene espesor, cuando se produce entre un plano proyector y un plano receptor, el espacio entre ambos permitirá o no alguna forma de habitación. Siendo así, las sombras que no se puedan habitar no son propósito de la arquitectura se podría decir...

La sombra es móvil y en su lento movimiento define recintos, pone en valor formas y texturas y cualifica espacios. La sombra hace visible en su constante seccionar la topografía del medio que la recibe...

Volvemos por un instante a Sants... Las dos pérgolas proyectan su sombra sobre el plano de la plaza. Una, la de la pérgola más alta es nítida y corresponde en su

forma visible con la forma del plano de la cubierta, ambas son rectángulos, solo la proporción de la sombra respecto de su plano homotético aéreo se hará mas y mas larga. Pero siempre tendrá la forma de la intersección de un prisma de directriz progresivamente más inclinada con el plano de proyección. La otra, la más baja, es calada a la luz y su silueta en planta reproduce el perfil sinusoidal de la sección de la pérgola. Conforme pase el tiempo, esta curva se irá haciendo mas y mas acusada...Hay una tercera sombra. La que es producto de la superposición de ambas, es en ese punto donde la sombra más densa de la primera cubierta absorbe y borra a la segunda. En esta danza mutua se generan distintas situaciones de interacción reciproca. Como si una sombra persiguiera eternamente a la otra.

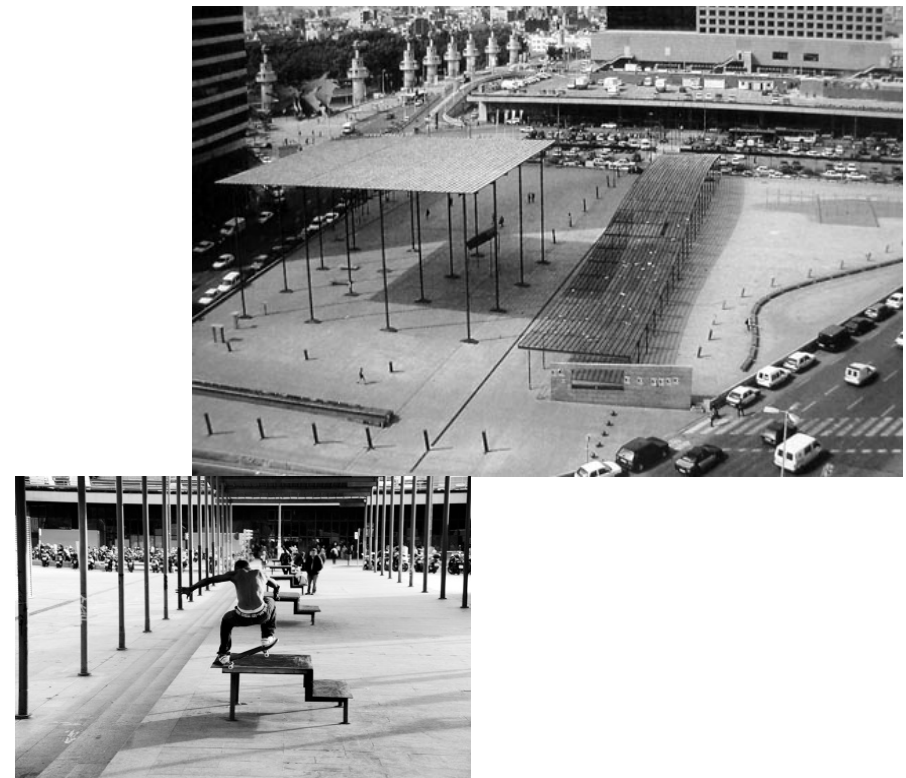
Pero aun hay una cuarta sombra y esta no viene de arriba, procede del suelo; la mancha de la lamina de agua que aparece en la imagen a la derecha hace visible una topografía irregular y oculta a la vista que informa de que el plano de la plaza no es tal. Sistema de sombras que actúan como mecanismo de intensificación y vehículo que hace visible factores de escala mínima que cualifican el espacio aparentemente indiferente de la superficie tensa de la plaza. El plano de esta se carga así de información. La plaza como pantalla de proyección tensada en el marco de sus límites. Las cubiertas como proyectores que informan la superficie de la plaza.

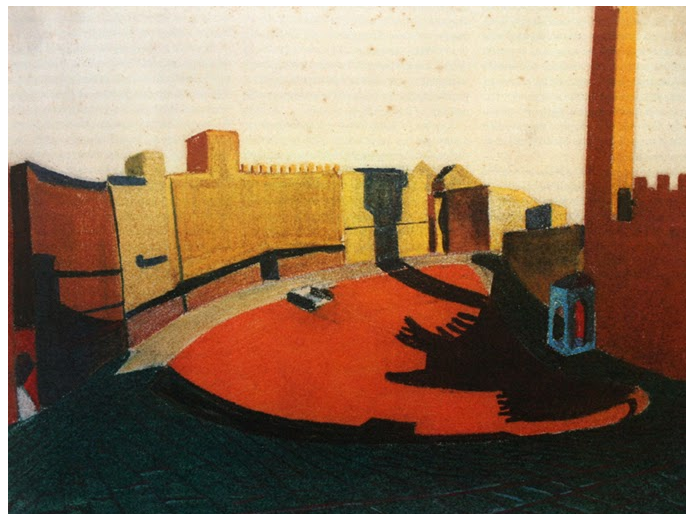
Los bancos de perfil quebrado bajo la pérgola más baja reproducen la altimetría de ambas cubiertas como secciones congeladas y secuenciales de la topografía aérea sobre ellos.

La sombra de estos repite a otra escala el juego de seducción mutuo entre sus hermanas mayores.

Si el mecanismo establecido por Viaplana y Piñón en Sants puede ser interpretado como una suerte de escritura sobre el plano virtual de la plaza producto de la sombra, en Marsella la intervención del estudio de Norman Foster en 2013 actúa como *reflejo* de la anterior. No es el plano bajo la pérgola el que se pone en valor

sino es el plano de la propia pérgola el que duplicando la imagen de los paseantes bajo el, obliga a estos a mirar hacia arriba y experimentar un leve vértigo vertical. Una experiencia del campo mas ilusionista pero que tiene la capacidad de señalar el instante en que la sombra se sublima duplicándose en su apariencia proyectiva sobre el plano del suelo al tiempo que en su aparición reflejada en el cielo. en el cielo. En esta operación El espacio percibido ya no es solo el definido por el prisma proyectivo sino que es un autentico interior, el que aparece sobre nuestras cabezas. Interior visible al tiempo que inaccesible donde habitan invertidos seres que tienen nuestra apariencia.





Pero la sombra también puede ser opresora. Nos referimos a la sombra del campanile de una típica plaza italiana, donde se percibe el peso representativo del poder religioso que la ha producido o del poder del gobernante que casi con aspecto antropomórfico barre con su sombra el plano de la ciudad bajo la torre. Recordemos aquí los dibujos que Louis Kahn realiza en su viaje iniciático a Italia de la Plaza del Campo de Siena, o El campanile ausente pero presente matericamente, evocado en el plano ciego lateral de la Casa del Facio de Giuseppe Terragni. Representación de la densidad y el peso que se le supone a la autoridad.



El baldaquino de hormigón del Pabellón de Portugal, obra del arquitecto Álvaro Siza Vieira en Oporto construido para la Expo de 1998, es una de las sombras construidas más sugerentes, tanto para la tensión que logra crear entre una deseada y difícil monumentalidad como por la delicada articulación con el programa y la ubicación, tanto por la audacia de la solución y su capacidad simbólica como por su potente imagen representativa. El tema del baldaquino, que utilizó por primera vez en su escuela en Setúbal, aquí alcanza grandes cotas expresivas, enfrentando la arcada “colosal” con la reflexión y la sublimación de su imagen en las aguas del muelle. El techo de la gran zona ceremonial es virtualmente la construcción de una plaza fundacional, una primera señal de una futura ciudad. Es una enorme lamina que solo exhibe su estructura en los elementos de conexión en sus extremos, aparentando deshacerse de sus soportes (sólo visibles a modo de esqueleto, como armadura), y curvándose hacia abajo, como una tienda de campaña reforzada, efímera y paradójicamente vulnerable, de gran fragilidad aparente, pero dotada de una enorme fuerza plástica. Si el tema en el caso comentado del *campanile* es la expresión de una presión simbólica, aquí el espacio bajo la cubierta se comprime y curva, como si el plano del suelo y la catenaria de la cubierta fueran las secciones inicial y final del proceso de compresión del espacio de en medio, que se densifica paulatinamente conforme nos desplazamos según su eje longitudinal para irse descomprimiendo después.

La sombra doblemente curvada en su perfil se proyecta sobre un suelo ejecutado con adoquines de granito cuya estereotomía es irregular y líquida, de tal forma que el ojo no reconozca sobre ese plano ninguna línea, ninguna irregularidad a la que agarrarse, solo una superficie virtualmente perfecta donde la sombra curva pasara a ser rectangular durante un instante para volver a curvarse conforme se acerca el ocaso.

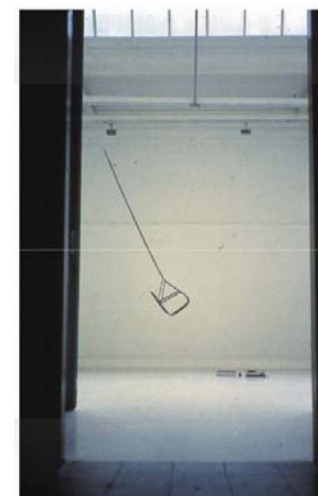
En la intervención de Juan Navarro Baldeweg en la hoy extinta galería Vinçon de 1988 hallamos a través del trabajo y representación de la luz de este autor motivos para explicar el rol de la sombra en el discurso que se está desarrollando.



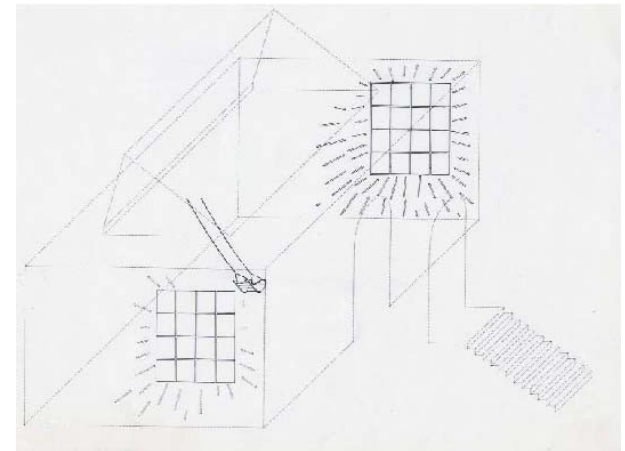
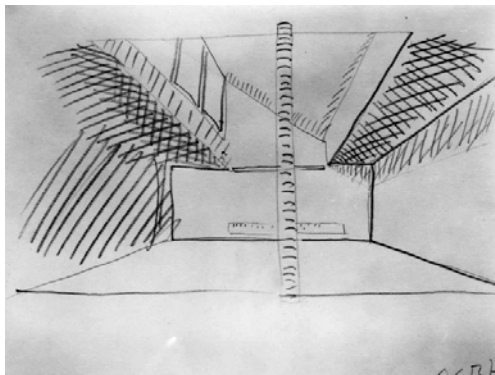
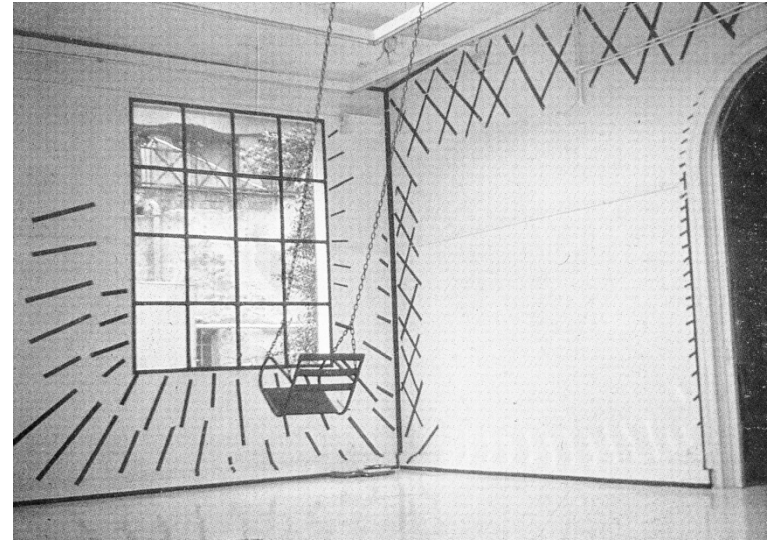
Horizonte, luz, sombra y atmosfera, serán conceptos que se articulan de manera compleja en esta instalación. Según reza la pagina web de Vinçon: *“Durante la Barcelona de 1976, en plena efervescencia cultural, Juan Navarro Baldeweg tiene la suerte de presentar la exposición “Luz y Metales” en la mítica Sala Vinçon. El contenido de esta exposición fue fruto de sus trabajos e investigaciones, durante una beca en el M.I.T (center for advanced visual Studies) de Massachussetts entre 1971 y 1975 bajo la tutela de Gyorgy Kepes. Como el mismo Baldeweg comenta, en su conferencia “Horizonte habitable” (11 de Noviembre de 2002) durante su estancia en Massachussetts exploró “el modo de realizar obras que definen un ámbito natural habitable: una casa del hombre”.*

Juan Navarro presenta una serie de piezas, que reflexionaban sobre la atmósfera. Entre las piezas podemos encontrar: "Cinco unidades de la luz", "La fuente y el drenaje", "sombra Macchia en forma de libro", "Arado", una tienda de campaña, cuyas paredes interiores están revestidas de terciopelo rojo o "Edge of the Sun". Pero posiblemente, lo más meritorio, fue la atmósfera fenomenológica con la que dotó a la sala principal. En esta estancia con lucernario norte y dos ventanales enfrentados, a la cual se accedía mediante una ascenso en escalera; Juan Navarro colocó un columpio detenido en el punto más alto de su oscilación, y capturó los rayos de luz que entraban por los ventanales, con pinceladas azules, verdes, negras, rojas y amarillas. Esta visión del columpio, sorprendentemente estático, contrastaba con el esfuerzo del visitante al llegar a la sala por las escaleras. El columpio se presentaba ante el espectador a la altura de sus ojos, recurriendo a la memoria colectiva, al evocar el placer de un niño. Esta congelación del movimiento, estaba potenciada mediante un artificio hecho con un conjunto giradiscos equipado con unos platillos de orquesta, que realizaban unos sonidos con la frecuencia que debería tener el columpio en movimiento, y que marcaban el paso del tiempo. Con este interior Baldeweg ponía de manifiesto las dimensiones esenciales del medio físico. Estos ingredientes, no eran otros que la luz, la gravedad, el horizonte y la mano. Captura la luz mediante el empleo de la mano, redibujando con trazos sueltos y de colores los rayos de luz que entran por la ventana, como si se tratase de una máscara superpuesta al ambiente real, imitándola y reflejando la realidad como un eco. Esta superposición de los efectos de la atmosfera exterior sobre la ventana, surgieron de la fascinación de Navarro Baldeweg al volver a ver la luz mediterránea, tras de su estancia en América. El horizonte se activaba mediante el travelling que suponía la ascensión a la sala, con la primera vista del columpio y la entrada a la sala, continuando con la mirada de los ventanales a izquierda a derecha, dejándonos constancia de la presencia de una fuerza terrestre en contraste con el vaivén del columpio. Una especie de sensación de simetría antagónica. La gravedad se manifestaba mediante la

presencia detenida e ingravida del columpio".⁸⁹ Nos permitimos aquí una consideración respecto del papel de la luz en concreto. En los dibujos preparatorios de la instalación se observa la preocupación del autor por recoger y dejar fijadas con el grafismo de trazos repetidos aquellas sombras que se producen en las aristas interiores de la sala. En las fotografías aparecen remarcados los fillos donde la luz al rozar parece haberse frenado, dejando como huella la cremallera de líneas que Navarro Baldeweg utiliza como código para señalar este fenómeno. Pareciera que a la luz en esta instalación la cuesta girar entre un plano y otro y arrastra tras ella una estela de sombra. Es por eso que nos aparece más certero considerar que la grafica de los trazos (que revisaremos en otra obra del mismo autor) no representa literalmente la luz como se argumenta habitualmente, sino por el contrario, materializa e incrementa el contraste óptico en el espacio de la sala. Así, esta aparece congelada en su apariencia lumínica al igual que el tiempo aparece congelado en la posición detenida del columpio.



(89) Página Web de Vinçon.



En el dibujo de la casa que proyecta para su hermano en Santander, en 1982 ya aparecía este grafismo característico de trazos cruzados, en este caso se hace alusión a la lluvia. La casa está sometida a su acción. La atmosfera aparece impregnada de humedad, pero es precisamente la casa la que mantiene su sombra seca. Es la arquitectura la que en su presencia, en su hacerse cubierta materializa la sombra habitable que es en esencia su razón de ser. Sombra habitable, huella seca...*"El suelo se levanta, es la base de piedra (o por lo menos forrada en piedra). Luego viene una banda de cristal que es como el horizonte, ininterrumpido, libre en todo el espacio interior de manera que puedes mirar por las dos caras de ese brazo. La vista está libre siempre. Al final la cubierta de zinc con las gárgolas acusadas, los aliviaderos de la recogida de agua que expresan la instalación de la casa en la caída del agua, porque Santander es muy lluvioso. Por eso se le dio el nombre de la casa de la lluvia"*.⁹⁰

Pero Navarro Baldeweg ha reflexionado sobre como la lluvia materializa otra casa, otra arquitectura con una forma y apariencia volumétrica alteradas. La casa seca vibra con la casa mojada, si se pudiera comprimir en un solo instante el efecto de la casa sometida a la acción del agua lo que se vería sería una casa líquida. En ese momento su sombra sería apenas mayor, su perímetro habría crecido imperceptiblemente, pero en cualquier caso será otro.

En realidad, la sensación de intimidad que se experimenta en el interior de la casa aumenta cuando la casa es azotada por el duro invierno. La soledad de la casa bajo la lluvia reverbera con la soledad del pensamiento si en la casa hace calor será porque hace frío fuera. En la continuación de ese "paraíso artificial" que crea la casa, sumergido en el invierno, el soñador de casas soñara con un invierno duro. Sombra y cubierta ya son una misma cosa, y en medio queda atrapado el horizonte.

(90) Entrevista a Juan Navarro Baldeweg en <http://www.miprimavez.es/2013/10/juan-navarro-baldeweg/>



SIN SOMBRA.

*“La singularidad de Lalibela la refleja Michael Heizer en alguna de sus obras de Land Art, en donde excava y transforma el territorio para crear obras carentes de materialidad. Esto se aprecia en gran medida en su obra Displaced-Replaced Mass, realizada en el desierto de Nevada en 1969, en la que el artista realiza una enorme zanja e introduce en su interior una roca de grandes dimensiones que se encontraba bajo el suelo”.*⁹¹

Javier Molowny.

“El pedestal como materialización y abstracción geométrica del horizonte recintado y del primer espesor habitable...” Así acaba el apartado *Pedestales*. Primer espesor habitable, así, la plataforma aparece como un fragmento geometrizado del propio suelo, como una abstracción geométrica del mismo que en su proceso de adquirir espesor admite un programa, o recibe un espacio en su interior que se podría habitar...En la plataforma Utzoniana, la horizontalidad se pone en valor cuando esta interacciona con la nube, figura formalmente ajena a la plataforma, pero que en su *ser distinto*, activa su disponibilidad como plano de apoyo. Para Utzon, la plataforma es ese plano de proyección que se ha intentado evocar en el apartado *Sombras*...

Pero también es sombra la proyección en el plano de la cubierta de ese habitar que el plano plataforma puede recibir al adquirir espesor. Así, caligrafías varias, incisiones y huellas pueden provenir proyectadas desde abajo, dando cuenta del espesor habitado bajo el horizonte. Este plano se convierte en campo epistemológico bidimensional y territorio compositivo, evidencia de un bullir humano bajo el.

En relación a esta cuestión se citaran cinco casos de estudio: El Centro de las Artes de la Casa das Mudas en Calheta, Madeira, obra del arquitecto Paulo David. La denominada “Casa del infinito” de Alberto Campo Baeza, el Museo de Zamora de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, La Embajada Real de Holanda en Addis Abeba, Etiopía, de los arquitectos Dick van Gameren y Bjarne Mastenbroek., y la iglesia en cruz griega, dedicada a San Jorge o Beit Giyorgis en Lalibela, Etiopía. El plano superior de la plataforma que alberga el Centro de las Artes de la Casa das Mudas, aparece configurado según dos escalas de fisuras. Una tiene la dimensión capaz de ser recorrida y tiene su origen en la escalera de acceso al patio central desde el que se produce el acceso. La escalera articula dos geometrías reconocibles en la planta. La que se ancla según el eje de acceso que proviene del entorno inmediato y donde se sitúa excavado el aparcamiento, y otra que se refiere al cuadrado excavado en su centro donde se disponen las salas principales. Estas dos geometrías o más bien sus alineaciones rotan entre sí para permitir la lectura autónoma del cuerpo de salas enfrentándose al mar. Los espacios exteriores aparecen restados del núcleo conceptual original configurando un ejercicio escultórico que se caracteriza por la textura y el color de la piedra de basalto con el que están contruidos.

La otra escala de fisuras aparece en forma de incisiones paralelas que albergando algunas especies vegetales semeja una superficie arada, una geométrica y esencial matriz de un hipotético campo de cultivo, O la señal del vaciado de unas posibles vigas huecas. Las líneas, estrechas apuntan como vectores visuales al horizonte, confrontando su repetición seriada con la continuidad del mismo.

Los distintos espesores de estas líneas, sus diferentes longitudes permiten mantener en tensión la duda sobre cuál es su real sentido.

En la vivienda proyectada por Campo Baeza frente al Atlántico, resuenan ecos de la Casa Malaparte en Capri. *“Concebida como un plano pétreo infinito frente al Atlántico, la casa diseñada por Alberto Campo Baeza está situada a orillas del mar, en Cádiz. El material elegido para su construcción ha sido el mármol*

travertino romano, evocando el pasado de la zona y el cercano yacimiento arqueológico en la pedanía tarifeña de Bolonia. Coronando el volumen rotundo, una plataforma —perforada por las escaleras de acceso y la piscina— funciona como mirador, y se convierte en el atractivo de la vivienda al proporcionar espectaculares vistas del paraje natural donde está inmersa. Sobre el podio se levantan tres muros laterales que protegen de los fuertes y frecuentes vientos. Emplazado en una pendiente acusada y bajo el plano horizontal se configura el programa residencial con una gran caja de 20 metros de frente y 36 metros de fondo, excavando dos plantas a partir de los primeros 12 metros. Una serie de huecos abocinados de varios tamaños perforan las fachadas del cuerpo compacto”.⁹² La plataforma presenta en su superficie las excavaciones de un patio, una piscina y la escalera de acceso al nivel inferior. Además, una serie de óculos enrasados como burbujas planas, permiten la entrada de luz. Estas señales permiten imaginar la disposición del programa bajo el podio, de tal forma que se entienden como *respiración* de la vida bajo ellas. Lo excavado se relaciona directamente con el cielo, lo macizo alberga el programa. La piscina aparece como un trozo de mar que se hubiera desplazado geometrizando a la manera del recinto rectangular del la cubierta-plano de referencia de esta casa.

En el Museo de Zamora la cubierta es directa traslación de la estructura adintelada que cubre las salas: Las vigas que salvan los vanos de los espacios del último nivel se disponen en sección de tal forma que permiten la entrada de luz entre ellas. La rotación de las directrices de estas familias de franjas permite obtener distintas escenas de luz bajo ellas. “La construcción se acomoda en el interior de una manzana zunchada en sus perfiles por un conjunto de accidentes topográficos y edificios de diverso carácter. Se trata de una edificación que renuncia a la composición académica axial, escorando su cualidad hacia una arquitectura que se produce por deslizamiento entre piezas, fragmentando su visión y obligando a circular entre los edificios, casi tocándolos, de forma que los intersticios entre éstos y las rocas dan valor a las construcciones. El resultado es un volumen compacto

que proyecta la atención hacia la mirada rasante, dejando a la cubierta como único plano que se aprecia completo desde el casco histórico, en la parte alta de la ciudad”.⁹³ En Zamora la cubierta también exhibe una apariencia didáctica respecto de la organización espacial inferior, pero respecto de La Casa del infinito, La identidad entre forma, estructura y luz es directa. Si en Cádiz, las huellas en la cubierta adoptan un carácter compositivo casi neoplástico, en Zamora la identidad descrita ata el proyecto en un estado suspendido de compacidad, deudor de las enseñanzas del maestro de Mansilla y Tuñón: Rafael Moneo.

El caso de la Embajada Real de Holanda en Addis Abeba, Etiopía, es distinto. No es información sobre la organización espacial inferior, ni sobre el programa, ni existe ningún dato sobre cuál puede ser la configuración de la estructura. Las huellas de la cubierta se refieren a un paisaje naturalista que semeja un río poco profundo. A punto de secarse, donde las formas del lecho afloran ofreciéndose como un sistema de trazos de filiación casi orgánica. El color rojo de la tierra de Etiopía acaba de conformar la ilusión. El plano de la cubierta genera a su vez un horizonte artificial. A semejanza de la referencia que mencionamos anteriormente respecto del portaaviones, se puede decir que la embajada es en su totalidad, y desde este punto de vista, una auténtica infraestructura.

Si la huella en este ejemplo aspira a la construcción de un mimético paisaje naturalista, es el signo, el icono, el que aparece en la cubierta de la iglesia de Lalibela. La cruz griega organiza la planta, desde la que en un proceso de extrusión se obtiene el volumen del templo. La pieza aparece excavada en el terreno, como si siempre hubiera estado ahí. Y es el tallado de la cubierta el que se muestra como señal y signo de su presencia.

(91) MOLOWNY, Javier: “La belleza de lo ausente. Lalibela y Michael Heizer”. Arquideas <http://www.arquideas.net/blog/la-belleza-de-lo-ausente-lalibela-y-michael-heizer>

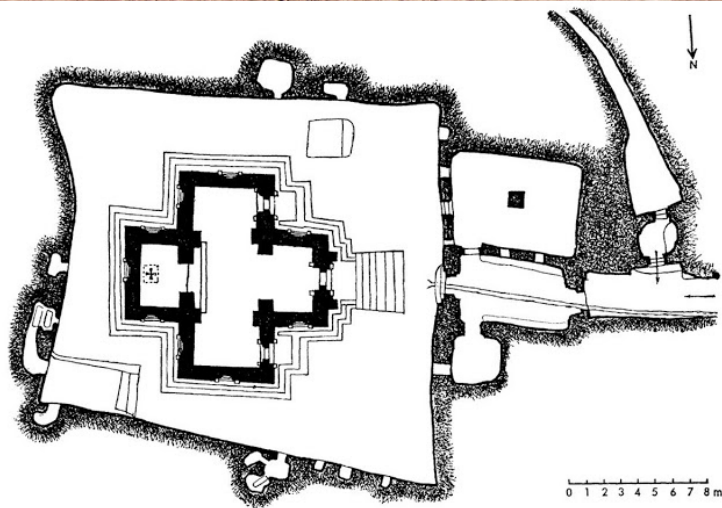
(92) CAMPO BAEZA, Alberto: *Arquitectura Viva.com* Madrid. 6 de noviembre 2015.

(93) Mansilla+Tuñón arquitectos. Museo de Zamora, en: *Divisare.com*

<http://divisare.com/projects/284216-mansilla-tunon-arquitectos-museo-de-zamora>

El plano de referencia de estos ejemplos es el plano del plinto. Plano que no sostiene nada y que en los casos referenciados se activa a diferentes escalas; como estrategia de relación con el entorno, como producto de una fuerte identidad entre forma y estructura, como juego compositivo o como señal y signo en el territorio. El espesor de estas señales varía a su vez entre el espesor capaz de albergar un patio, a el espesor suficiente para mantener un espejo roto de agua en la cubierta. El grado de información que estas operaciones en bajo relieve ofrecen de la arquitectura bajo ellas es la evidencia del carácter parlante que la materia incisa puede ofrecer sobre un plano sin sombra.





VIAJE ALREDEDOR DE UNA CASA SIN NOMBRE.

(EN SEIS IMÁGENES DESENCADENANTES + CUATRO INSERTOS).

IMAGEN 1: M. H.

Monsieur Hulot lo habría descubierto, habría entendido que esta casa no era lo que parecía. M. Hulot habría mirado a través del volumen situado enfrente, volumen pasante a la vista en planta baja, y habría entendido que la casa no se ofrece en el ingreso como objeto terminado sino como fragmento. Acostumbrado como estaba a entrar en la casa de su hermana describiendo esos sobre el zigzagueante sendero del patio, sin motivo aparente, se habría preguntado porque en la entrada se le prometía un ingreso triunfal, para de pronto, hacerle girar bruscamente a la izquierda, haciéndole pasar bajo un cuerpo en vuelo rasante sobre el muro de lindero, casi rozando con él, reconociendo así los límites del solar.

En efecto, allí a la derecha estaba la entrada, incrustada tras el volumen de la cocina, pero más allá, situado expectante, se encuentra con un doble de la casa que cerrando la perspectiva visual y física le mira fijamente.

En su periplo, M. Hulot se preguntaría si era él quien se movía o era la casa quien reflejándose en si misma giraba a su alrededor, descubriendo con parsimonia sus diferentes mascarar hasta resituarlo con precisión donde la casa quiere: de espaldas, a cubierto, esperando...

IMAGEN 2: PATIO.

Y ENTONCES CAYÓ EN LA CUENTA... LA CASA LE HABÍA DEJADO PASAR Y AUNQUE NO HABÍA TECHO, AQUEL PATIO ERA COMO UNA HABITACIÓN; VACÍA SÍ, PERO TAN PRESENTE COMO CUALQUIER OTRA EN LA QUE HUBIERA ESTADO. Y POR ESO ENTENDIÓ EL MOTIVO DE SU

INQUIETUD, SI ESTO ERA ASÍ, ANTES DE ATRAVESAR NINGUNA PUERTA YA HABRÍA ENTRADO EN LA CASA Y LA CASA DONDE EXISTÍA ESA HABITACIÓN SIN TECHO ESTABA A SU ALREDEDOR, ALGUIEN LA HABÍA CONSTRUIDO DETRÁS DE LOS MUROS, HASTA DONDE SE PODÍA VER, Y ALGUIEN HABÍA DESEADO QUE SE QUEDARA INCOMPLETA. QUÉ LUGAR TAN DIFERENTE AL PATIO CEREMONIAL DE LA CASA DE SU HERMANA EN EL QUE TODO ERA VISIBLE TAN DE INMEDIATO...

INSERTO 1: MORANDI.

Esperando y observando aquel espacio vacío, en medio. Recordando a Morandi, pintor de naturalezas muertas, en cuya obra, las tazas, los vasos, las botellas y los objetos más cotidianos, alcanzan cualidades metafísicas. Agrupados hombro con hombro posan sometidos a una luz difusa, pocas veces nítida. Apoyados sobre un plano horizontal sin borde...

Recordando el retrato donde Morandi aparece apartando las gafas sobre su frente para enfocar mejor, observando a sus modelos, y donde en un ejercicio de estrabismo divergente, es capaz de realizar la proeza de mirar con cada ojo separadamente, estableciendo instantáneos cambios en el objeto de observación, ahora mirando aquí, ahora allí. Solo a un observador muy atento le estaría permitido percibir esta vibración...

IMAGEN 3: BLANCO Y NEGRO.

Es bien sabido que la Arquitectura es un territorio donde dos cosas contrarias pueden suceder a la vez y no producir ningún conflicto, de hecho este es un mecanismo de intensificación muy apreciado: La misma cosa puede ser una y dos, algo puede ser transparente y opaco al mismo tiempo, se puede estar dentro y fuera simultáneamente. Y una puerta puede estar abierta y cerrada a la vez...

INSERTO 2: MARCEL.

La obra de Marcel Duchamp puede ser descrita como un gran sistema planetario, una matriz cósmica en la que la construcción de la obra y la confección de los instrumentos necesarios para su construcción son simultáneos, de ese modo, todo lo que ocurre antes de Le Grand Verre sería interpretable como un prologo, y todo lo que ocurre después como una consecuencia. No todas las herramientas fueron usadas, en 1927 en París, en la rue Larrey, en su propio apartamento, Duchamp había concebido una “revolving door”, una puerta dispuesta de tal forma que cuando se abría el cuarto de baño se cerraba el estudio y viceversa. Duchamp junto con Mallarme, Joyce, Beckett o Wittgenstein se sitúa en el contexto de una aventura intelectual, artística, literaria y filosófica, cuyas producciones podríamos calificar de bisagra, es decir, que cierran y abren, y, a la vez, abren y cierran. Metáfora de uno de los puntos de inflexión a partir de los cuales se ha formado la idea de modernidad...

INSERTO 3: KLIPPAN.

Sigurd Lewerentz no vio nunca un plano de la iglesia que realmente había construido en St. Petri, Los planos iniciales de la obra nos muestran una planta regular inscrita en una envolvente paralelepédica, apenas el muro trasero de la nave principal se regresa en el centro, coincidente con el eje del presbiterio, para producir mayor profundidad en los huecos. Los planos para Lewerentz solían ser meras anotaciones, hojas de

ruta que señalaban uno de los posibles caminos a seguir, mandos a distancia en suma, pero en St. Petri se producirá una cercanía inusitada...

En esta ocasión el proyecto no se acaba al terminar de redactar los planos, apenas comenzada la obra, la lógica interna del proyecto y la dirección de la obra entendida como materialización del acto constante de la toma de decisiones, convierte St. Petri en una suerte de objeto premeditadamente desenfocado.

La doble piel cerámica se doblará, se hendirá, o cambiara de espesor cuando sea necesario. La pertinencia del ángulo recto de los planos iniciales quedará atrás y como si la obra se hubiera dibujado desde cero en el lugar, replanteos, estereotomías, entregas y acuerdos constructivos adquirirán libertad sin precedentes en su trabajo anterior, apareciendo una geometría vibrante y sutil a un tiempo.

Verdaderamente, En Klippan se representa el conflicto necesario entre lo que el ojo ve y lo que el ojo quiere ver...

IMAGEN 4: HAIKU.

La planta alta es sombra de la cubierta.

La planta baja es sombra del perfil de la planta alta.

Los recorridos son alfombra bajo las sombras.

Todas en movimiento...

La casa tiene a su doble enfrente.

La casa tiene a su doble debajo.

Las sombras no se tocan...

IMAGEN 5: PULMONES.

Dibujar como se piensa, construir como se dibuja... La doble piel cerámica varia de espesor cuando es necesario, así, los huecos no se manifestaran solo como recortes en un muro, sino que con el recurso del trabajo con el espesor, constituyen auténticos "espacios intermedios". Volúmenes de aire de distinta profundidad, donde la carpintería se sitúa en distintas posiciones relativas. Diafragmas que en su operación y desplazamiento proponen una presencia en constante movimiento y variación...

INSERTO 4: FONDO / FIGURA.

La vieja y canónica relación fondo-figura ha estallado ante nuestros ojos. La acción manierista de situar objetos arquitectónicos sobre un fondo paisajístico esta puesta en crisis. El paulatino proceso de enfoque que se produjo en el mundo del arte durante el siglo XX, y que culmina en el cubismo, produce una intensificación del fondo como espacio de expresión.

En esta nueva situación, todo el campo es espacio de proyecto. El lugar de la complejidad ya no será más el objeto sino que ese lugar estará vinculado a la idea de topografía, al mundo de lo relacional, a la idea del gradiente de enfoque.

El espectador deberá reconstruir el mundo que habita, mundo que por abierto, deriva en incompleto a la vez.

En este escenario no sentiremos mas la nostalgia de un paradigma, siendo la ausencia de un lenguaje general entendida como situación de oportunidad.

Lo intersticial será más importante que lo objetual. La apariencia de los fenómenos no tendrá que coincidir con su realidad ya que el observador influirá en esa nueva objetividad...

IMAGEN 6: INTERFERENCIAS.

_Se sitúa en su contexto como una operación compleja que ha de lidiar con distintos niveles de interferencias:

_Una lectura del tiempo garantista que cree en la existencia de un tiempo perfecto de la historia al que hay que volver, un tiempo "sano" que deja a la arquitectura como mero oficio edificatorio de carácter curativo.

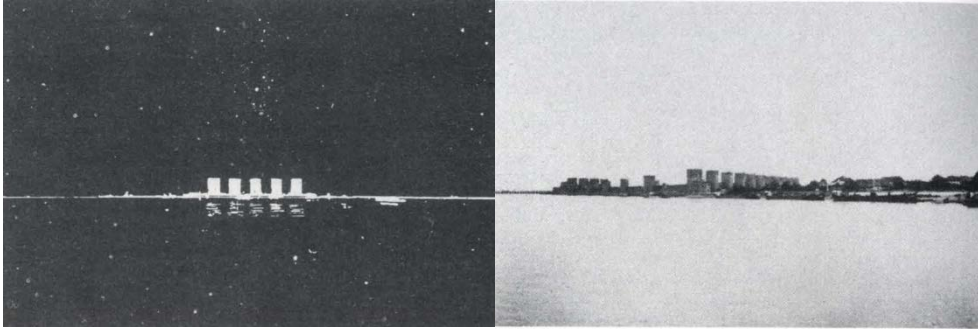
_Un contexto tecnológico donde la identidad entre forma y construcción no será cerrada.

_Una situación cultural donde la expresión de lo local no se producirá exclusivamente aludiendo a poéticas del material.

_Una conciencia del tiempo experiencial, donde los efectos de lo arquitectónico se dirigen en un doble arco hacia atrás y hacia delante en el tiempo.

_La certeza de ocupar una posición estratégica donde lo particular habla de lo general y viceversa.

_Una predilección por las preguntas pertinentes más que por las respuestas seguras...



:



2. LE CORBUSIER. CONSTRUCTOR OF HORIZONTES.

2.1 SEIS CASOS DE ESTUDIO.

"Je suis en Bretagne; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, événement sensationnel s'est produit: une roche verticale, une Pierre de granit est là debout, comme un menhir; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse." ⁹⁴

Le Corbusier.

El horizonte es omnipresente en la obra de Le Corbusier, su mirada sobre el paisaje es constante, sus dibujos y sus encuadres así lo atestiguan. Pero la mirada sobre el paisaje es detectora de singularidades, en efecto, pareciera que el paisaje actúa como un fondo de escenario en el que se sitúan figuras merecedoras de atención, personajes en un escenario coral. Cuando Le Corbusier dibuja el paisaje, el dibujo opera como instrumento de detección, como vehiculó que señala esas irregularidades que han activado su atención. Cuando el dibujo es propuesta y proyecto son los objetos arquitectónicos los que ocupan ese lugar.

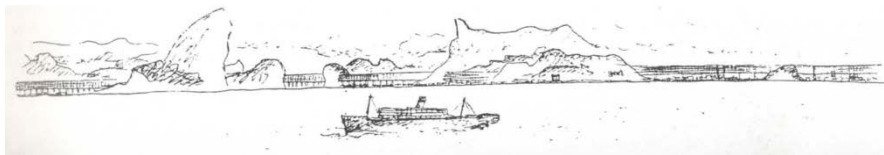
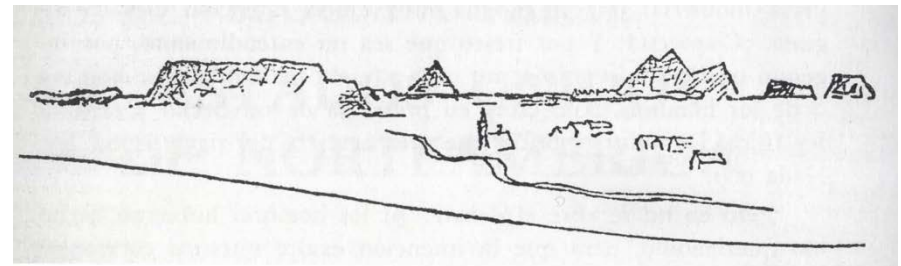
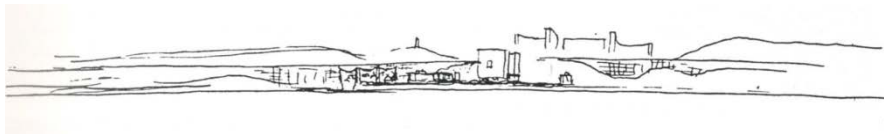
Le Corbusier llevaba en sus bolsillos dos cuadernos. Uno era una agenda en la que anotaba nombres, citas, direcciones... Otro era un cuaderno de dibujo no muy grande (18 x 10,4 cm.) en los que realizaba dibujos inmediatos, a modo de instantáneas conceptuales, sobre lo que le llamaba la atención o dejaba fijadas con instantaneidad ideas y conceptos.

Estos cuadernos, de los que actualmente se conservan unos sesenta se muestran ante nuestros ojos como un *storyboard* de la mirada corbuseriana.

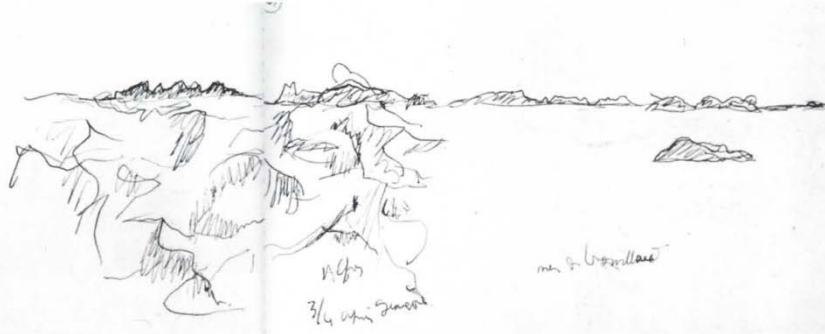
Con frecuencia los dibujos del paisaje indican que la posición del espectador es baja, el paisaje aparece representado de esta forma con una suerte de inaccesibilidad, como si perteneciera a un espacio ajeno al espacio que ocupa el espectador. Cuando dibuja la Acrópolis de Atenas su mirada parece situarse a la cota de la base de la masa pétrea que aparece emergiendo de un sustrato indefinido y móvil, al que dan vida trazos nerviosos, cortos, rápidos...Atenas en esta representación, aparece como un mar embravecido.

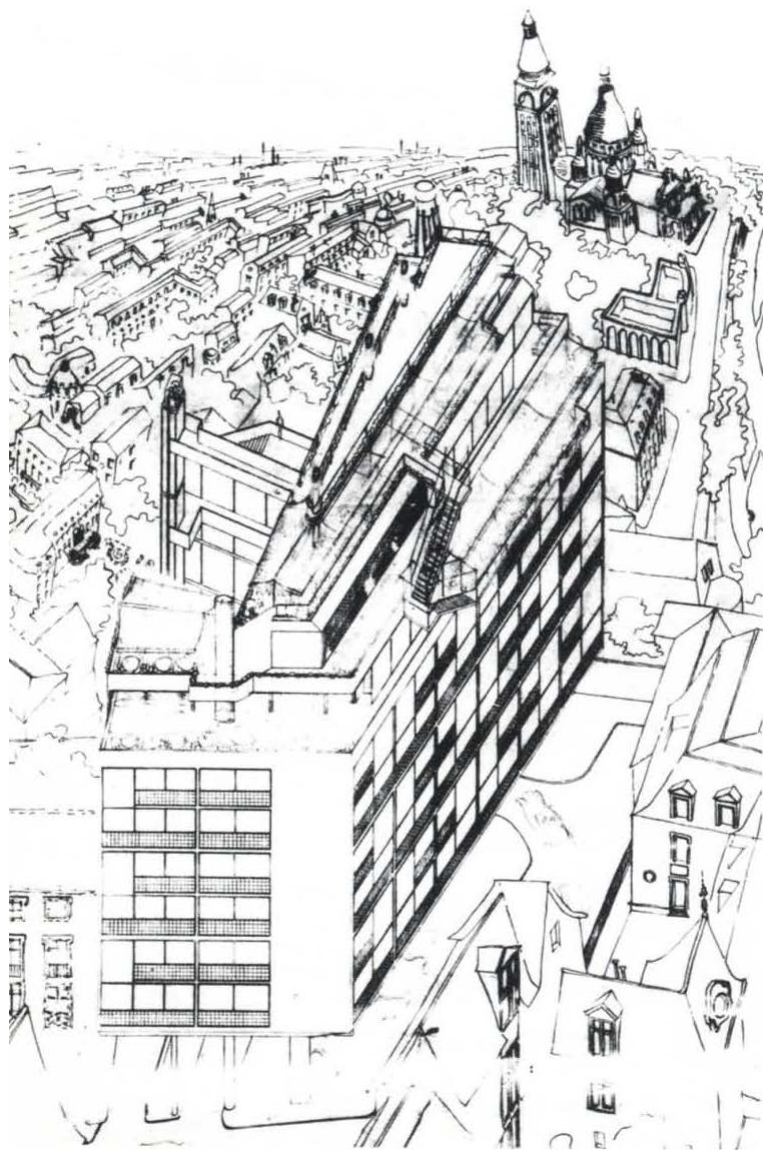
En el dibujo de la Villa Saoya, incluso el horizonte parece curvarse para elevar el objeto arquitectónico y hundir la posición del observador. Lo mismo sucede con el dibujo del canal de la Giudecca en Venecia. En ambos casos esta curvatura del horizonte no solo eleva lo representado a un nivel físico superior sino que establece una relación con la curvatura de la tierra. El horizonte como silueta de la tierra misma.

(94) *"Estoy en Bretaña; esta línea pura es el límite del océano en el cielo ; un vasto plano horizontal se extiende ante mí. Aprecio como un placer este magistral descanso. Hay algunas rocas de perfil suave en el plano horizontal. Yo paseaba. De repente me detuve. Entre el horizonte y mis ojos, un evento sensacional se produjo: una roca vertical, una piedra de granito se yergue como un menhir; su vertical forma con el mar un ángulo recto. Cristalización, fijación al sitio. Este es un lugar donde el hombre se detendrá, porque aquí hay sinfonía total, magnificencia, nobleza. La dirección vertical fija el sentido del horizonte. Uno vive a causa del otro. He aquí el poder de la síntesis."* (Traducción del autor).



d'ailleurs au - port
 Comptoir génie
 2000 de 80 x 2 1/2
 11000 cm
 - M. B. B. B.
 An 1900
 2000 de 80 x 2 1/2
 11000 cm
 - M. B. B. B.
 An 1900





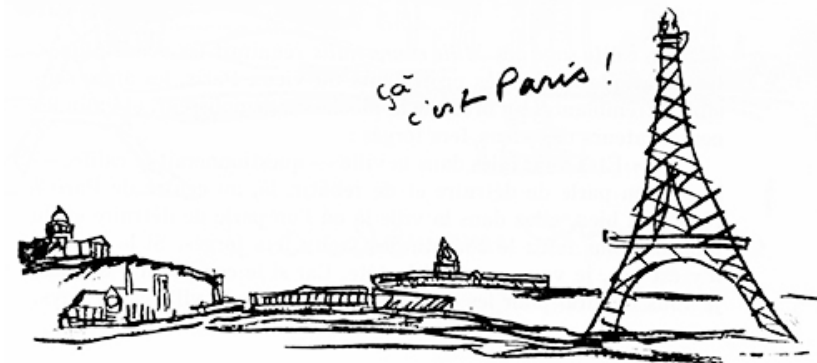
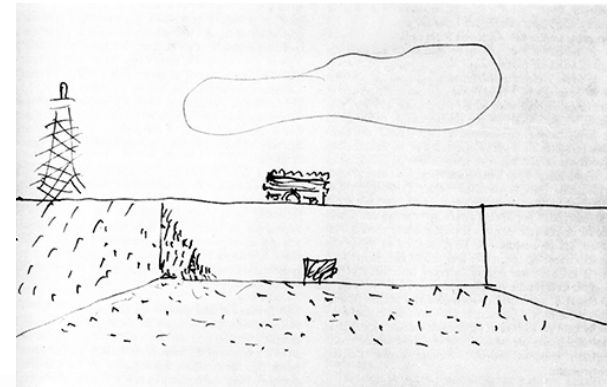
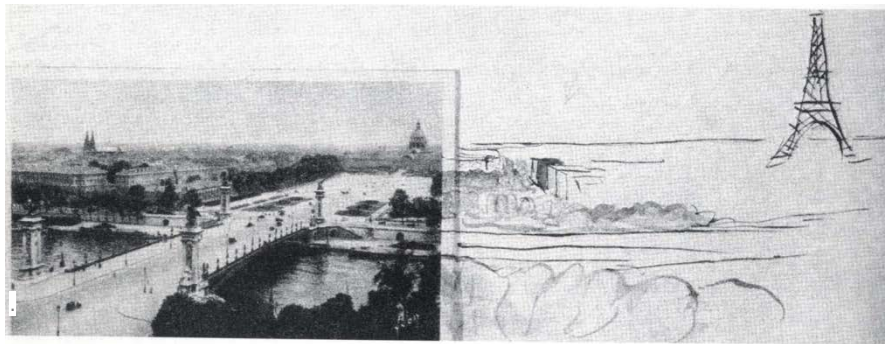
En general Le Corbusier aprecia la composición horizontal, capaz de construir una mirada panorámica en las que los proyectos de gran escala se integran como horizontes alternativos cosidos con las líneas que representan los accidentes orográficos. Tal es el caso de los dibujos desde el mar donde se representan sus proyectos en Argel y en Rio de Janeiro. La mirada desde el avión, sin embargo, se siente atraída por las masas de nubes en agrupaciones caprichosas. El horizonte es representado como un aumento de densidad en las nubes que se confunden con las montañas al fondo. Tal es el caso del dibujo de los Alpes bajo un mar de nubes. Esta mirada elevada es apreciada por el arquitecto, es considerada como productora de una suerte de placidez y capaz de elevar el pensamiento. “*La contemplación de la tierra desde lo alto conduce a la meditación*”,⁹⁵ afirma Le Corbusier. En el dibujo que representa la región minera de Borgoña publicado en “*Cuando las Catedrales eran blancas*”,⁹⁶ el trazo que representa a las construcciones y el que representa el horizonte es el mismo, pareciera que es después cuando con unos trazos cortos se separan estas del horizonte y se anclan al suelo, obsérvese como en el volumen de la izquierda esta *confusión* es completa. En el dibujo para un proyecto de edificio de viviendas de alquiler en Montmartre de 1935, no es el horizonte quien se curva sino que son las propias líneas de fuga las que convergen formando una especie de deformación en tonel. El proyecto, sin embargo no parece verse afectado por este estado de las cosas y aparece representado según una perspectiva axonométrica convencional. Así, al igual que La iglesia de Montmartre al fondo, aparecen como objetos situados en un contexto móvil y con apariencia cambiante, a la manera que, recordemos, se dibujaba Atenas en el dibujo de la Acrópolis. Asimismo el papel de Land-Mark que adopta la iglesia sobresaliendo del horizonte recuerda la estrategia respecto de Paris y el horizonte artificial del ático Beistegui de 1930. En el dibujo conceptual de Paris, en el que solo las atracciones turísticas tienen presencia, aquí no queda huella de la masa edificada residencial. Solo lo *resistente* de los monumentos les permite salir en la fotografía de este Paris esquemático.

“Vemos habiendo conquistado, habiendo construido”. L.C.

Para Le Corbusier los viajes eran conquistas, así llegaba a ver la ciudad y al hecho de construir. Ya sea como peatón, a través del parabrisas de un auto, desde un barco o desde un avión, las vistas se complementan, se integran unas en otras. Cuando mira la ciudad, otra manera de dialogar se establece entre el espectador y el espectáculo que se ofrece, que se deja ver. *“Cuando descubrimos los ojos de la ciudad, ella termina mirándonos”.*⁹⁷

Como conquistador Le Corbusier hace una lectura de París reducida, evocando como simples anotaciones las atracciones turísticas mayores, las cuales resaltan del banal contexto urbano. Así es como los ojos encuadran teóricamente la exploración, reservándose el derecho de elegir y de rechazar. Esta visión es la que entra en el ático de Carlos de Beistegui.

La mirada panorámica sigue siendo la preferida en estos ejemplos, cuando el formato de la fotografía no alcanza esta proporción, Le Corbusier no duda en suplementarla a la manera de un collage, como procede en el montaje que ejecuta como imagen del emplazamiento del inmueble proyectado en 1932 en la Rue Fabert, sobre la Esplanade des Invalides de París. La imagen consiste en la conversión de una postal de París en un documento de formato apaisado completándolo con lápiz y acuarela.



(95) LE CORBUSIER: *“Aircraft”*. Abada Editores. Madrid 2003. Capítulo 13.

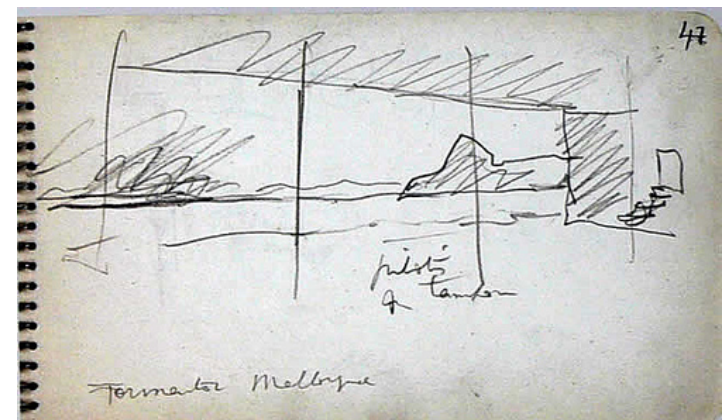
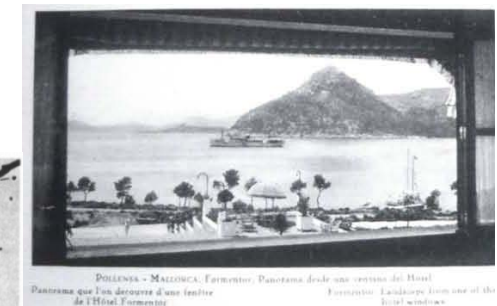
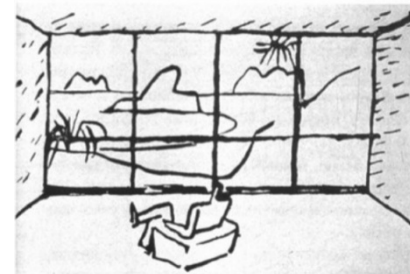
(96) LE CORBUSIER: *“CUANDO LAS CATEDRALES ERAN BLANCAS”*. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1958. Pag. 47.

(97) *“Hay que descubrir el ojo en cada cosa”*. Giorgio De Chirico - Zeuxis el explorador, Valori Plastici n°1 1918

En el año 1932 Le Corbusier estuvo en Mallorca durante tres días, (del 26 al 28 de marzo) según parece con la intención de conseguir un proyecto en el Hotel Formentor de Pollença. Le Corbusier se aloja en el mismo hotel propósito de la futura ampliación y realiza un dibujo del paisaje que se divisa desde el. El horizonte marino aparece enmarcado por un hueco panorámico, la inscripción “*Pilotis*” indica cual es el significado de las cuatro líneas verticales que aparecen en el dibujo. El hueco que enmarca no está en el mismo plano, así lo hace suponer que las mencionadas líneas parezcan sostener un techo más atrás. En este dibujo Le Corbusier parece representar la vista del paisaje desde el futuro hotel. La vista enmarcada con constricción que puede observar in situ, es sustituida por la exposición visual a un paisaje ampliado. Las montañas, el horizonte vuelven a ser motivo de atención por parte del arquitecto. Nos gustaría llamar la atención sobre el papel que los mencionados trazos guardan en el escenario construido por Le Corbusier. En numerosas ocasiones, tanto en dibujos como en las fotografías de sus obras, aparecen figuras que permiten leer que la imagen se desarrolla en un espacio distinto del espacio del paisaje. Bien sean objetos o plantas o la mencionada mesa que comentamos con anterioridad al referirnos al acto de enmarcar. En la casa Cook, en la villa Stein, en la villa Savoye, La presencia de elementos intermedios que suelen ser objetos pertenecientes al mundo de la cotidianidad, garantizan como marcas en un terreno la sensación de pertenencia y de control sobre un territorio; el domestico, ajeno al territorio del paisaje. Estos objetos pueden estar presentes o se puede sugerir su presencia, así, la recurrente mesa frente a la “*fenêtre en longueur*” se muestra como el dispositivo que hace posible y provoca su aparición.

La mirada panorámica es la mirada del que apela al horizonte desde una posición interior, la mirada del que lo mide, estableciendo en ese acto de medir la comparación escalar consigo mismo, de ahí la frecuente disposición de mallas o tramas en las carpinterías (los pilotis del hotel de Formentera) que establecen ese factor escalar y de medida. Semejante en propósito al dibujo del hotel en

Formentera se encuentra el conocido interior representado en el boceto de Río de Janeiro. “*Esta peña de Río de Janeiro es célebre. A su alrededor se yerguen montañas desmelenadas; el mar las baña*” En el cual, correspondiente al texto citado arriba, el espectador se halla cómodamente sentado en su sillón, meditando sobre la magnificencia del paisaje de Río de Janeiro, tal y como un buen cliente y usuario debería hacer, aprovechando las facilidades que la arquitectura moderna permite.



En el interior del *Pabellon de L'Esprit Nouveau* Le Corbusier construye un exterior. La presentación de la *Ville Contemporaine* y del *Plan Voisin* usa el formato panorámico. En el interior del Pabellon se dispone un tambor curvo sobre el que abre un hueco para que la luz entre por la parte superior., quedando en sombra el espacio ocupado por el espectador. En esta operación, Le Corbusier vuelve a Reproducir la estructura espacial de ámbitos separados para espectador y paisaje que se sugiere en los dibujos comentados. El efecto ilusionista buscado es conseguir una visión semejante a la real. El espectador experimenta así, una manera de mirar particular. El paisaje como espectáculo, como el lugar donde acontecen *“algo interesante de mirar”*⁹⁸ en Palabras de Donald Judd refiriéndose a su trabajo.

En los dibujos revisados Le Corbusier establece no solo una forma de mirar, con la predisposición a la mirada panorámica, sino una suerte de afinidad electiva, donde los objetos, sean de la escala que sean se sitúan para su observación más precisa sobre líneas que son evocaciones del horizonte. De tal forma que el horizonte se cualifica confundiéndose con estos y los objetos se imbuyen de la cualidad mítica del confín.

Es en Chandigarh donde Le Corbusier construye un gran panorama. En palabras de José Parra Martínez, y refiriéndose al papel del agua como elemento capital en la obra del arquitecto: *“Continuando este recorrido por algunas de las más sugerentes metáforas corbusieranas del agua, debemos prestar ahora una especial atención a Chandigarh. La importancia del empleo físico de este elemento se evidencia en el lago artificial que Le Corbusier proyecta, como regulador climático, al prolongar el Bulevar de las Aguas, y en las famosas albercas del Capitolio, probablemente inspiradas en los jardines de Pinjore que el arquitecto conocía y había dibujado; sin embargo, la presencia real del agua y los problemas de hidrografía adquieren, en esta obra, una profunda carga simbólica. En el Capitolio, Le Corbusier establece una agónica lucha óptica y topológica con las dos únicas referencias físicas existentes: el dilatado plano de asentamiento y la*

*implacable presencia de las primeras cumbres del Himalaya al fondo. Para rivalizar con la naturaleza, los enormes bloques de los palacios son separados excesivamente fracturando la dimensión antropológica de la escala. La grandiosa composición obliga a Le Corbusier a llenar virtualmente el espacio, y para ello, intentando corregir la excesiva distancia entre los edificios, dispone las láminas de agua cuyas superficies duplican especularmente las arquitecturas. Ahora bien, en el agua de los estanques no sólo aparece la imagen reflejada de los palacios, es todo el cielo el que se mira. Parecería que les falta a los objetos la voluntad de reflejarse. Quedan entonces el cielo y las nubes que necesitan todo el lago para pintar su drama...*⁹⁹El efecto logrado, al que suman su acción las diferencias de cota y el modelaje de las colinas artificiales, es el contrario, pues se acentúan las discontinuidades y rupturas, poniendo en evidencia la desolación del Capitolio, la inmensidad de un vacío poblado de ausencias; la soledad y el silencio cobran así connotaciones cósmicas en el lugar”.¹⁰⁰

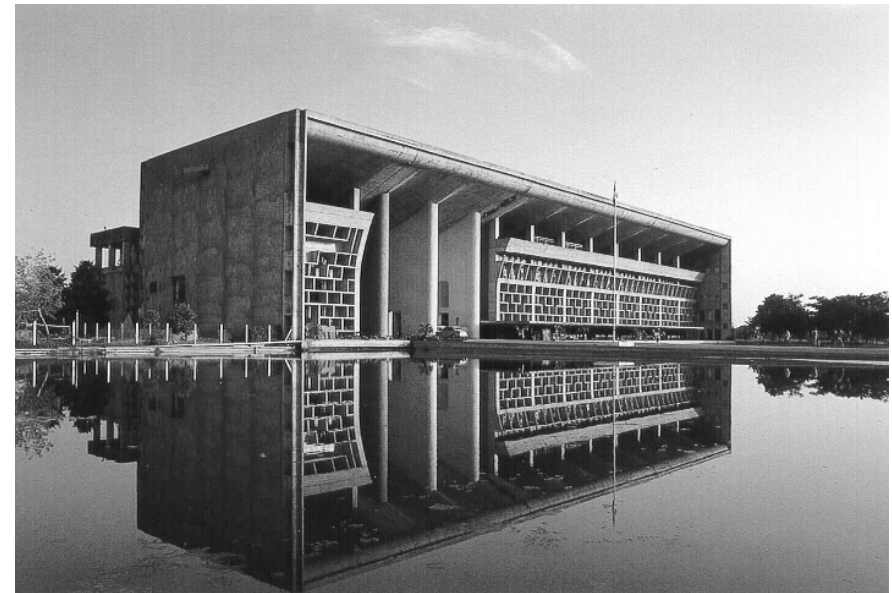


(98) PEÑARANDA, Lourdes: “El espacio de la ilusión. El caso de Donald Judd” Erasmus Ediciones. Barcelona. 2013. Pag. 10.

(99) CURTIS, Williams, *Le Corbusier, Ideas y Formas*. Editorial Hermann Blume. Madrid, 1986

(100) PARRA MARTINEZ, José: *“Imágenes y metáforas del agua en el pensamiento de Le Corbusier”*. Vía arquitectura. Nº 10. Valencia 2001.

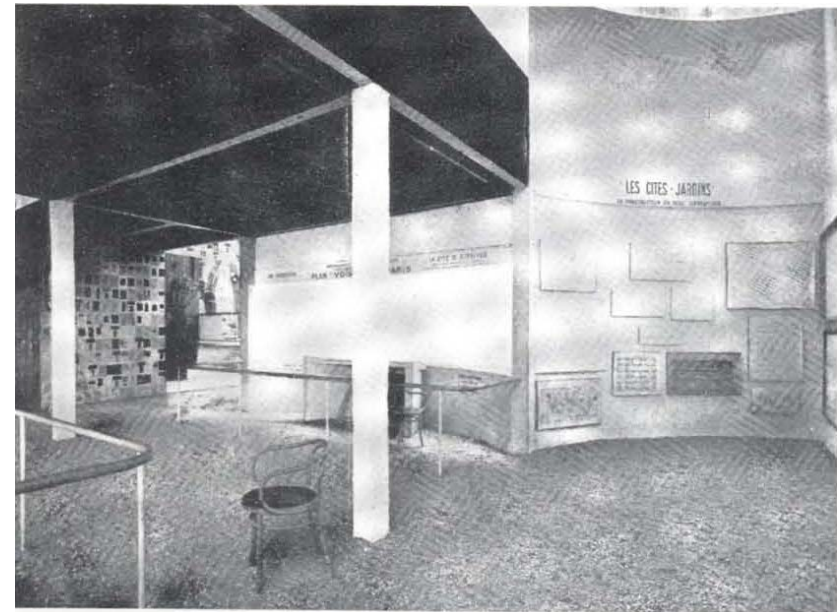
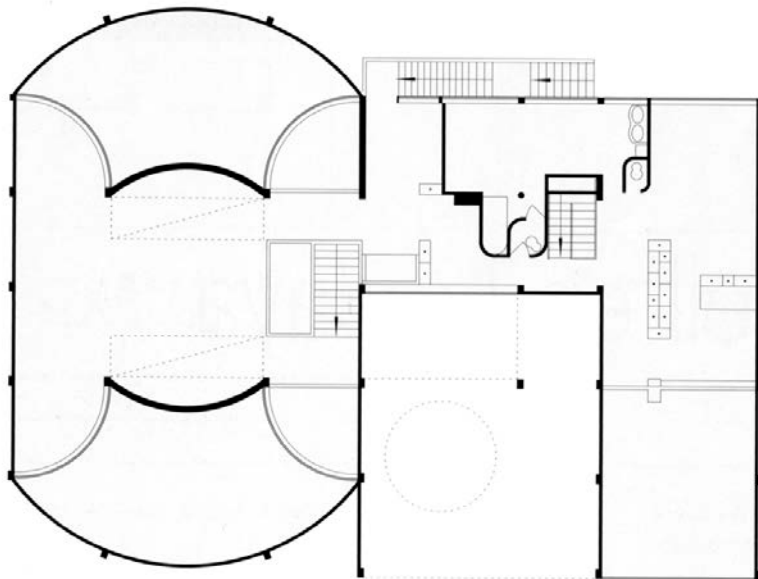
Las balsas de agua reflejan el entorno, pero también reflejan los edificios. Que muestran su imagen duplicada, o quizás, su imagen completa. Si el cielo y las nubes forman parte de la coreografía paisajista de Chandigarh, tanto más formaran parte los edificios que como esas moles rocosas que aparecen en los croquis de viajes puntúan y cualifican el horizonte de la entonces capital del Panyab. Con esta división ahora horizontal, la estrategia lecorbuseriana de contrarios, con origen en la pintura alcanza su más potente manifestación. Los edificios que se reflejan se enmarcan entre jambas y dinteles de escala colosal que en el reflejo adquieren completud, en la imagen duplicada y absoluta, el espacio de la composición de la fachada, con sus complejas articulaciones y claroscuros resulta legible en su desvinculación óptica de un suelo que se desmaterializa en el reflejo. Obsérvese la pérdida de profundidad y de relación con el entorno que estos edificios sufren en ausencia del agua. Cuando el horizonte virtual del reflejo está desactivado...Siendo así, Le Corbusier ha conseguido finalmente construir apoyado en el propio horizonte, al igual que las siluetas construidas del horizonte en sus dibujos. Horizonte y arquitectura alcanzan una intensa identidad.

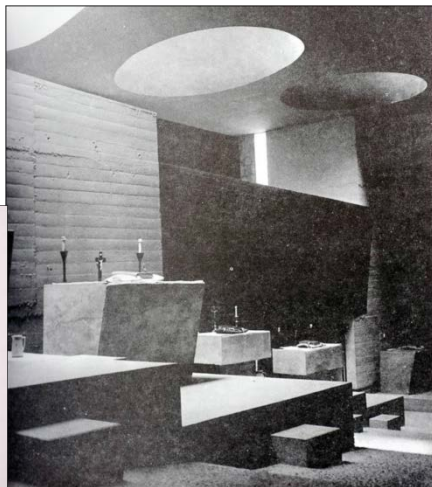
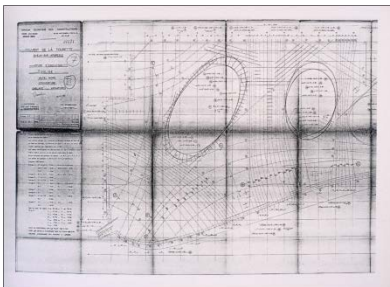
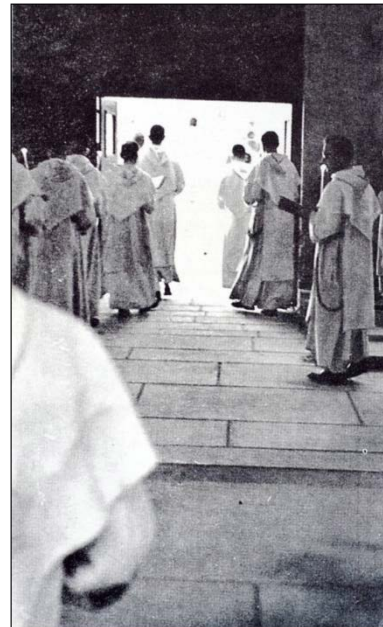


Pero la obra de Le Corbusier explora un arco extenso de relaciones entre suelo y horizonte. Suelos artificiales, horizontes alternativos, rampas, que son un mismo suelo arriba y abajo...

Los seis casos de estudio que se recogen a continuación han sido escogidos por entender que poseen la capacidad de representar actitudes concretas en la obra de Le Corbusier respecto de la relación *Plano de Referencia – Horizonte*. A partir de estas seis escenas se desarrolla una genealogía desencadenante hacia adelante en el tiempo en la que los ejemplos escogidos se entienden como materializaciones parciales de las ideas que germinalmente identificamos en las obras de Le Corbusier.







2.1.1 TOURETTE, UN MUNDO INCLINADO.

“El proyecto para el convento de la Tourette se realiza durante un etapa especialmente significativa de la vida de LC donde confluyen múltiples acontecimientos (la enfermedad y muerte de su esposa, sus continuos problemas de salud, su nueva relación con la India, los últimos congresos CIAM...) que no solamente le afectan a nivel personal, sino que condicionan su actividad artística y arquitectónica. El proceso de concepción de este edificio recoge todas las pulsiones de este instante de cambio. Mirar con detenimiento este ámbito temporal permitirá desvelar aspectos determinantes de la obra del arquitecto que se concretan en el proyecto del convento. En él cristalizan y se materializan muchas de las constantes de su actividad pretérita, pero a su vez también anticipa los intereses y dirige la evolución de su obra futura. Sirvan como ejemplo el espacio de la iglesia, o a mayor escala la volumetría del conjunto. La propuesta teórica de la Boîte à Miracles y su espace indicible, síntesis de las artes de la arquitectura, pintura y escultura, son materializados por primera vez en el enigmático prisma de la iglesia, que a su vez anticipa la importancia de nuevas disciplinas como la música o la electrónica en la génesis de las futuras cajas lecorbusierianas. Igualmente, la presencia de los dos bloques de características opuestas evoca los Grand Travaux de décadas pasadas, pero su composición unitaria adelanta las soluciones futuras de sus edificios de gran escala [2]. (Éstos y otros temas son desarrollados más exhaustivamente en los capítulos Re-visiones de la segunda parte de la tesis). Las propias particularidades del encargo también favorecen que ocupe un lugar destacado en la obra de LC. Esta [versión sagrada de la Ville Radieuse] concentra todos los temas e intereses que habían dirigido su actividad. Las palabras del padre Ledeur son una buena demostración al respecto: “Un día le pedimos la construcción de una iglesia en una ciudad del oeste de Francia. Después de reflexionar unos días se negó. He aquí las razones: “mi labor es alojar a los hombres, darles una envolvente de hormigón que les permita llevar una vida

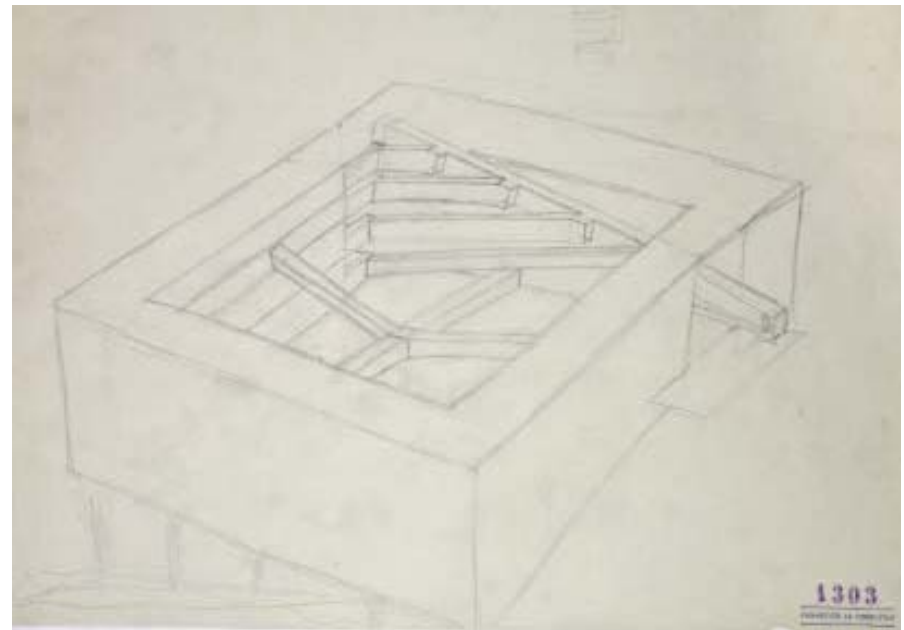
humana. ¿Cómo voy a construir una iglesia para hombres que no aloje?. Un día a lo mejor me pedís construir una iglesia para una Unidad de Habitación. Eso tendrá sentido para mí. Vosotros, nos dijo, llegáis a Dios directamente; yo no. Encargadme construir un convento; es decir alojar un centenar de monjes y procurarles el silencio. En el silencio, ellos estudian: yo les haré una biblioteca y unas clases. En el silencio, ellos rezan: yo les haré una iglesia y eso tendrá un sentido para mí”. Dichas palabras citan temas fundamentales del universo lecorbusieriano como el espacio doméstico representado por las Unités d’habitation, la escala urbana en la “ciudad para alojar a 100 monjes”, el opus espacial sagrado de su obra, que el arquitecto confiaba a una síntesis de las artes, o el “silencio”, activo, relacionado con su actividad pictórica matinal en el Atelier de la recherche patiente de la rue Nungesser et Coli. Pero además la pertenencia de la obra a un “tipo arquitectónico” provoca que en el proyecto no solamente participen las variables anteriores -del arquitecto-, sino también aquellas propias de un proceso de transformación perteneciente a la Historia. Una Historia que para LC [la arquitectura ha transformado en pura geografía] y no es más que el progresivo ordenamiento de “volúmenes bajo la luz del sol”. Por ello, este “tipo monacal” no será entendido como una secuencia de modelos concretos, sino de estructural formales, ajenas a los aspectos fisionómicos de la arquitectura, cuyas relaciones y reglas gramaticales el arquitecto manipulará inteligentemente. Todas estas razones hacen del convento de la Tourette un eslabón particular y único que en la propia Oeuvre complète es considerado como “la creación más significativa de LC” (esta valoración se establece en comparación con la capilla de Ronchamp, “un signo” particular en la carrera del arquitecto), precisamente porque supone “una confrontación y una síntesis de la evolución de Le Corbusier desde la Cartuja de Ema, que descubriera en Italia en 1911...”...“En la década de los 50 LC realiza sus dos primeras obras de carácter religioso de un modo casi simultáneo en el tiempo. Sin embargo, su actitud en ambas es muy distinta La capilla de Ronchamp (1950-1955) supone un punto y aparte en su producción arquitectónica,

alejándose totalmente de las constantes reproducidas en sus trabajos anteriores. En ella, el arquitecto se involucra de forma casi obsesiva, en cada una de las fases del proceso, como demuestran la multitud de dibujos que realiza en sus carnets. Su particular morfología, el característico cromatismo o la iconografía representada parecen abandonar los principios de sus anteriores arquitecturas adentrándose en universos más personales como el de la pintura o la escultura, actividades que realiza en la soledad del Atelier de la Recherche Patiente, junto a su vivienda de la rue Nungesser et Coli En el proyecto para el convento de la Tourette (1953-1960) adopta una actitud contraria. Desde un primer momento descarga la responsabilidad del proyecto sobre el joven ingeniero griego Iannis Xenakis, responsable hasta ese momento del cálculo estructural en el Atelier, junto a G. Presenté. Un día, mientras caminaban hacia la rue Sèvres le advirtió "Tengo un proyecto perfecto para ti; es pura geometría. Un convento dominico".¹⁰¹

Alejandro Vírveda Aizpún.

El proyecto de la Tourette se sitúa en un momento decisivo en la biografía y la obra de Le Corbusier abarcando casi la totalidad de los años 50. En este periodo no solo cambia la estructura de su estudio sino que nuevas preocupaciones arquitectónicas aparecen en su quehacer. En el dibujo que acompaña a estas líneas, propuesta de Xenakis, correspondiente a una versión intermedia, fechado el 26/03/1954 con el código F-1303. Se apuntan una serie de posicionamientos novedosos en la obra de Le Corbusier respecto de la relación del edificio con el tipo monacal clásico. Pero nos interesa especialmente la manera en que se desarrolla el proceso de acceso y la construcción de un sistema interior en que la experiencia de habitar un desnivel (caso del solar, que ocupa un desnivel en posición sur-norte) es introducida en el espacio relacional interior. A efectos del presente trabajo, esta versión intermedia es tanto o más sugerente que la versión

construida pues en ella queda abierta la proposición de la cubierta como un plano estable sustituto del inexistente plano horizontal bajo el edificio. En esta propuesta aun incipiente en proporciones y medidas que hagan verosímil el programa, el receptáculo hueco inferiormente se muestra con una crujía de medida constante que difícilmente permitirá ubicar las dimensiones específicas del complejo programa de un monasterio. Pero no es este el objeto de atención de este dibujo. El sistema de recorridos aparece representado en axonométrica para su mejor comprensión y en el detectamos lo que se pudiera denominar *"intercambiador de rampas"*.



(101) VISEDA AIZPUN, Alejandro: *"LE CORBUSIER Y EL PROYECTO PARA SAINT MARIE DE LA TOURETTE. De la celda al espacio inefable"* Tesis Doctoral. ETSA Madrid. 2014. Pag. 37-39...17

Sistema que sirve a varios propósitos simultáneamente; Empezando por el final, el recorrido de la rampa continua interior nos dirige directamente a la cubierta. Sera allí donde se reconozca de nuevo la horizontalidad del plano desde el cual se contemplara el valle más abajo. Desde esa posición, una vez hayamos emergido a la superficie, será posible reconocer y comprender el sistema de recorridos que articula el edificio. Si el exterior del Monasterio aun no ha recibido ninguna articulación en su superficie; mostrándose como un paralelepípedo regular, en el interior tallado será donde se observaran en altorrelieve los espesores del sistema irrigatorio de las rampas. Durante el ascenso, cuya pendiente se dispone contraria al a del terreno se encontraran no menos de cuatro oportunidades de establecer una serie de *bypass* lateral con los recorridos que en pendiente invertida permiten el ingreso en los cuatro niveles de la propuesta. El movimiento oblicuo se convierte en protagonista de la experiencia del acceso, como si aun nos moviéramos por el plano inclinado del terreno, y el ambiente oblicuo del exterior se hubiera introducido dentro de las paredes de la Tourette. Pero además, la secuencia consiste en subir durante un trecho, desplazar a la izquierda el eje de nuestro movimiento y sorprendentemente, bajar. La suma de los recorridos de subida y bajada se compensan, pues a mas recorrido de subida corresponde menos longitud de recorrido de bajada. Este mecanismo de acceso aparece como una cesura en la relación exterior interior y viceversa, pues el carácter desorientatorio que incorpora situara el interior del monasterio en una posición perceptiva progresivamente ajena respecto del exterior y se manifiesta como otra de esas materializaciones de la dinámica de contrarios lecorbuseriana. Este sistema afecta por lo tanto al tránsito de ingreso, pero una vez hayamos accedido al interior, el sistema de anillos cuadrados superpuestos se recorrerá en sentido giratorio. Imaginamos plantas cuadradas de sección constante en las que la percepción del movimiento será una progresión en corredor. Por otra parte, la relación directa y prioritaria, sin interferencias con la cota de la cubierta indica el deseo de continuidad entre el exterior y este plano, como si de alguna manera formaran

parte de una misma superficie. En esta forma de ver las cosas, La Tourette no sería un objeto anómalo y descontextualizado que se ha posado sobre el lugar, sino la materialización de ese plinto sobre el paisaje donde se materializara un horizonte propio.

*“El 23 de marzo, seguramente a primera hora de la tarde tras haber pasado la mañana trabajando y pintando en el taller de su vivienda de la rue Nungesser-et-Coli, LC realiza las primeras correcciones sobre los planos de su joven colaborador. Centra su atención primeramente en el plano F-1146 que reproduce en planta aquel que dibujó el arquitecto diez días antes (F-1250 de 11-03-1954). No se centra en el trabajo realizado hasta el momento sino en la “idea-llave” que había visto en la iglesia cerca de Moscú, la circulación en rampa a cubierta presente ya en los primeros croquis realizados el 19 de septiembre de 1953. Ya se ha descrito como en los tres grandes edificios del Capitolio de Chandigarh, en obra en estos momentos, la solución de esta comunicación había dirigido y vertebrado todas las decisiones de proyecto. El edificio del Secretariado, el primero en inaugurarse un año después (el 1 de marzo de 1955) se articula en torno a una rampa de carácter procesional que cose todos los niveles desembarcando en un gran plano de cubierta desde el que se observan las primeras estribaciones del Himalaya que limitan con la gran explanada del Punjab sobre la que se levantaba el Capitolio. La solución de su trazado de ida y vuelta en torno a una gran costilla central de hormigón resuena en esta primera propuesta para el convento de la Tourette dibujada por LC.”*¹⁰²

(102) VISEDA AIZPUN, Alejandro: *“LE CORBUSIER Y EL PROYECTO PARA SAINT MARIE DE LA TOURETTE. De la celda al espacio inefable”* Tesis Doctoral. ETSA Madrid. 2014. Pag. 37 (Segundo tomo).

Por otra parte, el recorrido entre los distintos niveles una vez nos encontramos en el interior se produce a través de la cruz de rampas central. Es conocida la batalla epistolar que Le Corbusier mantiene con el padre Couturier en la que este le indica en un famoso croquis cual debe ser la configuración ideal del monasterio: un claustro cerrado con un patio central, el soportal formara parte de la liturgia de la orden dominica, que incluye paseos y rezos. La propuesta que aparece en el citado dibujo es completamente independiente de la configuración canónica de un monasterio. El terreno pasa por debajo del edificio dejándolo suspendido en varias partes. El claustro cruciforme aparenta así deformarse para buscar el apoyo con el terreno que se deprime bajo el. Es como si literalmente, el concepto espacial del claustro se hubiera dado la vuelta. Volveremos sobre ello más adelante...

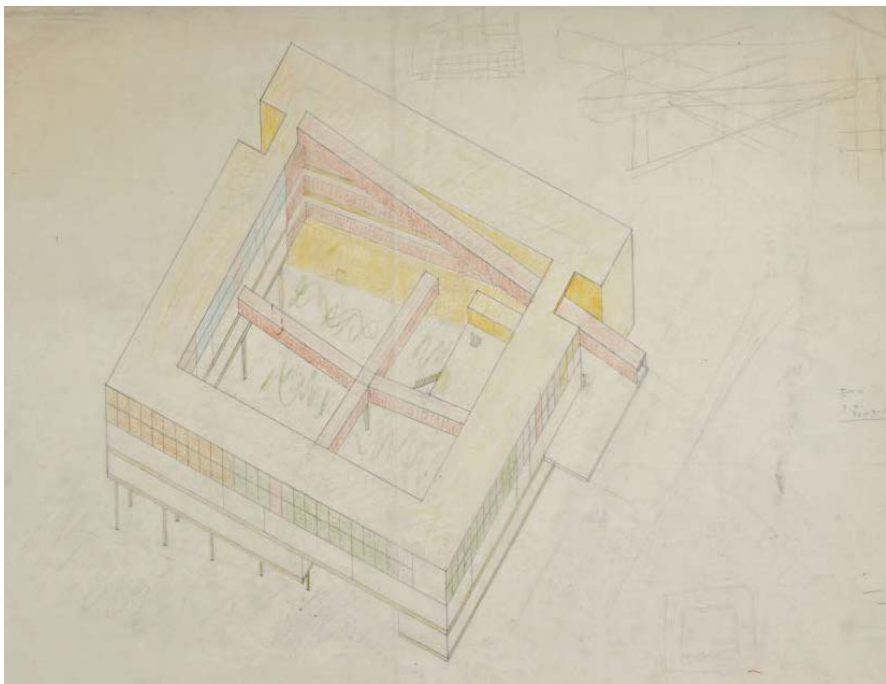
Pero el mecanismo del sistema de rampas cruciforme propone también en el plano F-1303 una suerte de cortocircuito entre plantas, pues los extremos de la cruz acometen en distintos niveles a las cuatro caras interiores del recinto. Este sistema aparece configurado de tal forma que sería posible cortocircuitar el recorrido en corredor descrito anteriormente, ingresando en las rampas que cortan por la mitad la longitud de las caras. Este sistema convierte el recorrido en la Tourette en un complejo mecanismo de elecciones que rompería la estratificación por niveles, adquiriendo el organismo arquitectónico resultante el carácter de unicidad tridimensional. El espacio interior se entendería como una calle interior que se enrosca en lo solido y que aparece en el exterior como esos corredores en rampa o como el propio claustro cruciforme que a su vez, se manifiesta temporalmente abrazado por una envolvente prismática.

Esta lectura se refiere al nivel de proyecto que recoge el dibujo mencionado, pero entendemos que las ideas germinales que aquí se interpretan quedan enunciadas en la obra construida, si no en su totalidad, si como matrices argumentales que en el desarrollo posterior del proyecto van integrándose como una especie de genealogía inversa de las ideas.

Cuatro días más tarde y después de revisar con Le Corbusier, Xenakis redacta el plano denominado F-1244 fechado el 30/03/1954. En el, el sistema de rampas exterior se desarrolla en un solo plano, obligando a que el tránsito entre la rampa principal y las secundarias se produzca no en el ámbito de su ancho útil, sino seguramente ingresando en el volumen lateral prismático y reingresando después en las rampas descendentes. Este conflicto espacial y la cercana certeza de que la idea de establecer una conexión directa entre el exterior y la cubierta es adecuada a los propósitos arquitectónicos del arquitecto pero inadecuada a las necesidades funcionales del proyecto, le hace abandonarla temporalmente. No obstante:

“Al día siguiente de horadar el terreno para situar la sacristía LC propone una nueva solución de rampa que accede a la cubierta rodeando el volumen de la iglesia (F-1149, F-1154, F-1211). El cordón umbilical que une los dos volúmenes es el claustro en cruz desarrollado en los días precedentes por lo que la circulación al plano de terraza vincula ya exclusivamente la iglesia y el plano más elevado del convento. Este conducto ascendente se resuelve de una manera muy distinta a los pasos acristalados del claustro en cruz y evoca a aquel de la iglesia de Tremblay de 1929. Se concibe como un tubo opaco perforado por unos diminutos tragaluces distribuidos aleatoriamente que reproducen aquellos que están siendo construidos en estos momentos en la capilla de Ronchamp. Los monjes recorrerían el trayecto desde el espacio de la iglesia a la cubierta sin ninguna referencia exterior, en completo silencio y en un estado de interiorización que incrementaría por contraste la emoción experimentada al enfrentarse al vasto horizonte. Tim Benton ha analizado como las promenades de LC no deben entenderse literalmente como “El punto de vista cambiante de una persona que recorre un edificio” sino que “este paseo arquitectónico porta con frecuencia significados específicos que varían de un edificio a otro”. Cabría por tanto que especular sobre el de esta enigmática circulación a lo largo de un conducto opaco relacionado con el exterior exclusivamente a través de pequeñas aperturas. Una de las muchas interpretaciones posibles sería considerar dicha ascensión como una metáfora de

su entendimiento maniqueísta de la religión, una elevación del espíritu hacia la luz (que representa el conocimiento) a través de la “dolorosa” ascensión y la oscuridad de la actividad de la vida terrenal. El último escrito de LC *Mise a Point* realizado en julio de 1965 (un mes antes de su muerte el 27 de agosto) y considerado su testamento público comienza describiendo la “lucha vital” como una constante para la realización individual”.¹⁰³



Desearíamos en este punto y siguiendo las observaciones de José Parra Martínez realizar un experimento mental, apelando a la metáfora como mecanismo que articula los conceptos antes expuestos y someter a la Tourette a una acción que visibiliza a través de la metáfora del agua los recovecos de su geometría oculta: “Precisamente, uno de estos materiales más interesantes en la construcción

conceptual en la obra del arquitecto, lo constituyen las metáforas. El recurso metafórico en Le Corbusier no es una excusa superficial; procede de la naturaleza profunda de la observación de las cosas. Mediante la metáfora se anudan imágenes que participan tanto de lo racional como de lo irracional, que emergen de un espíritu hipersensible, permeable y poético, forjado entre varias culturas. Por ello, las metáforas más tardías de Le Corbusier son, sin duda, las más fecundas, pero también las más difíciles puesto que, con el paso del tiempo, se tornan cada vez más opacas y herméticas a medida que el arquitecto asimila las múltiples influencias que le brindan los distintos territorios que visita. A través de las metáforas sus obras conjugan desde eslóganes maquinistas con hechizantes figuras literarias, hasta insólitos ecos surrealistas con las voces más antiguas de las civilizaciones del Mediterráneo e, incluso, el dualismo del pensamiento alquímico con los mitos cósmicos inmemoriales de las religiones de la India”...“El agua, como elemento, encierra en su esencia el principio de la fluidez, explicitado tantas veces en la organización de sus plantas y fachadas libres; es la idea de un medio particularmente fluido, homogéneo, sereno, silencioso; una materia un tiempo cerrada e infinita donde los cuerpos flotan, se rozan y se esquivan en un movimiento perpetuo. El mundo del silencio imperturbable –como el que acontece bajo las aguas profundas– es el mundo de la arquitectura sacra de Ronchamp y de La Tourette, cuyos primeros croquis –como apunta Cyrille Simonnet– muestran una especie de acuario, una gigantesca nave sobre pilotis que, acaso, podría también representar un Arca de Noé depositada en una naturaleza lavada de toda corrupción”.¹⁰⁴

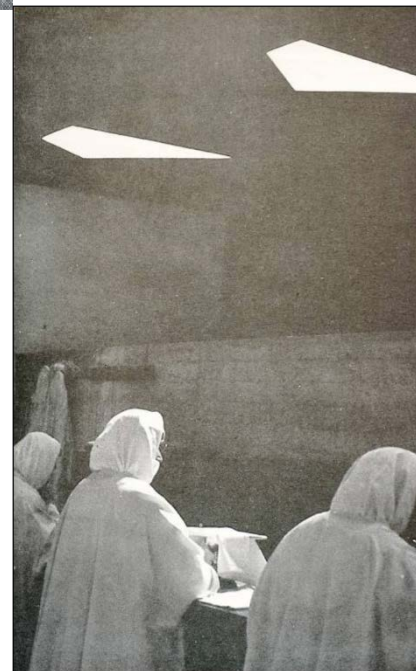
(103) VISEDA AIZPUN, Alejandro: “LE CORBUSIER Y EL PROYECTO PARA SAINT MARIE DE LA TOURETTE. De la celda al espacio inefable” Tesis Doctoral. ETSA Madrid. 2014. Pag. 45-47. (Segundo tomo).

(104) PARRA MARTINEZ, José: “Imágenes y metáforas del agua en el pensamiento de Le Corbusier”. Vía arquitectura. Nº 10. Valencia 2001.

Procedamos pues, a inundar a La Tourette, E intentemos en este proceso leer las huellas conceptuales del sistema de recorridos que articulaba el proyecto como un todo:

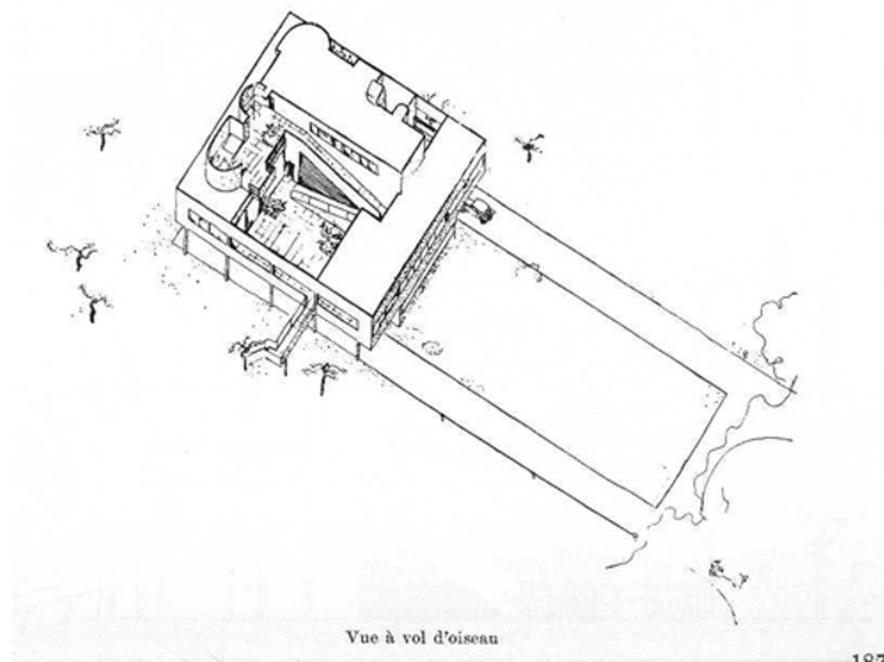
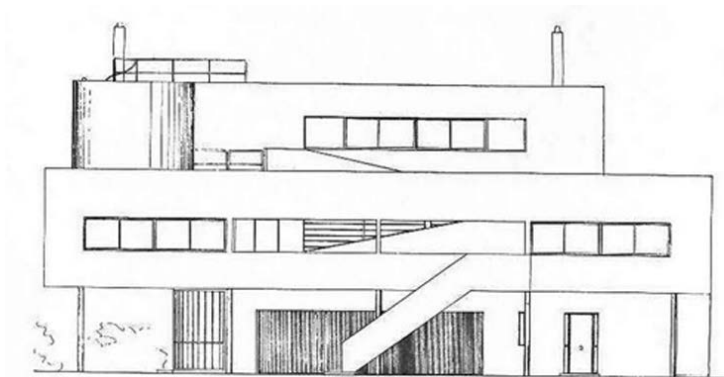
Supongamos el agua llenando la cubierta, durante un instante, y como, antes de derramarse hacia abajo, una lámina especular reflejaría el cielo. Al poco, y una vez que el agua haya encontrado el acceso a los niveles inferiores, ese espejo se desvanecería. Cada nivel se llenaría consecutivamente y el proceso se repetiría una, dos, tres veces; apareciendo durante un instante el espejo que duplicaría la altura percibida del espacio donde relampaguea...Al poco, se desvanece. Hasta llegar al claustro cruciforme. No hay excepto en un solo plano representación grafica de las discontinuidades que el claustro cruciforme debería presentar en planta, al estar constituido parcialmente por rampas, en esencia es un solo espacio cuyo suelo se ha deformado, quizás por efecto del peso del agua que se está acumulando en su interior...Esta, el agua, accedería finalmente al templo. Ya habría adquirido cierta velocidad, y por eso se sorprendería al comprobar que el presbiterio se encontraba elevado, incluso el suelo del templo se habría inclinado hacia arriba para hacer un último esfuerzo y mantener seco el altar...Pero rápidamente encontraría dos salidas: una, rodeando el altar, y a su lado y detrás, encontraría una puerta como la de un barco. Con el umbral elevado, con una hoja de ángulos redondeados. En un vano intento de contenerla, ella; el agua, solo tendría que esperar para finalmente vencerla, salir afuera y derramarse por fin en la tierra...Pero hay otra salida... más abajo hay una cripta, un extraño lugar con tres soles que apuntan a los confines del horizonte. Su suelo esta escalonado y unas rocas de hormigón apenas erosionadas le permiten recordar cuando era joven y era un riachuelo, cuando aún no había subido a las nubes, y recordar como reía al jugar y trenzarse con los rápidos de aquel rio que le vio nacer. Bajando y girando hacia el mar, hacia el horizonte...

En esta ficción interesada, los recorridos evocarían el claustro ausente. Los monjes salen y entran, deambulan y rezan entrando y saliendo. Protegidos por un soportal recorren el claustro virtual que Le Corbusier dispuso para ellos...

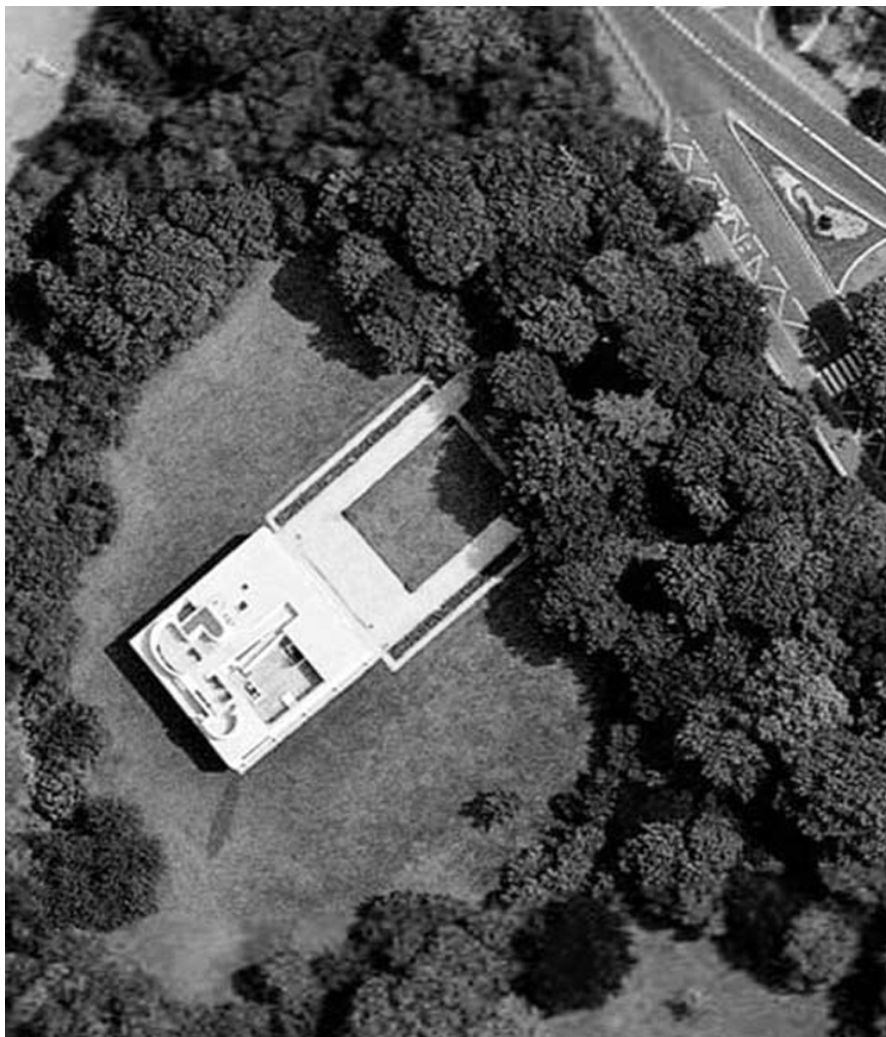


Analicemos brevemente la huella de La Tourette en el suelo: Ante nosotros se despliega una variada caligrafía, líneas que representan pantallas; puntos que representan pilares de sección circular de variados diámetros; cuadrados, reflejo de pilares prismáticos...En el cruce central del claustro en cruz, las pantallas exhiben una sección caprichosa, una especie de arcos parabólicos que se cierran sobre pantallas de perfil recto. Pareciera una decisión de última hora, la indecisión sobre cuál va a ser su perfil definitivo ha dejado a estos en una especie de suspensión, como si asistiéramos a su conformación, que se produce ante nuestros ojos. O como si la planta de contacto con el suelo hubiese sido la última en adquirir definición suficiente para poderse materializar. En este gesto la Tourette se muestra reacia a tomar el inevitable contacto con el suelo que la gravedad le demanda, por el contrario se muestra esquiva a tocar el plano inclinado bajo ella.

De alguna forma, la idea del claustro al aire libre en cubierta sigue informando al organismo de la Tourette.



2.1.2 SAVOYA, CORTOCIRCUITO ESPACIAL.



La lectura canónica de la Villa Savoye es interpretar su relación con el lugar como la de un objeto descontextualizado que se posa en el terreno intentando producir la mínima huella posible. En esta lectura sería posible revertir el proceso: arrancar la edificación con la garantía de que no dejara huella alguna. Esta interpretación incide en el carácter objetual de la casa, lo cual está incrementado por su papel de manifiesto respecto del planteamiento lecorbusieriano de los cinco puntos de la arquitectura.

A efectos de la detección de su plano de referencia plantearemos la hipótesis de que el mecanismo de relación con el lugar opera al revés: El recorrido, como se ha comentado en el apartado sobre *El horizonte como espacio óptico- perceptivo*, adquiere carácter ascendente y culmina en la vista sobre el paisaje enmarcado actuando al igual que indagamos en el plano como dispositivo capaz de activar el espacio perceptivo entre los dos extremos de la acción: el ingreso en la puerta de la cerca exterior (el mundo) y la vista sobre el Sena a lo lejos entre el bosque cercano. Solo la rampa que aparece en el quinto proyecto de ejecución es capaz de materializar este argumento. No obstante En la relación de paralaje que se establece entre el movimiento según un vector recto y la escalera cuyo movimiento sigue un vector curvo quedan fijados fotogramas intermedios de la experiencia espacial de la casa de tal manera que ambas, rampa y escalera reverberan mutuamente generando una experiencia de escenas que no culmina hasta abrir la puerta de salida y escapar al exterior. Así, la casa opera como un mecanismo de ida y vuelta donde la secuencia espacial se experimenta en un sentido y el contrario. A esto ayuda que la secuencia principal sea única y dirigida absolutamente por la arquitectura. Comparemos este mecanismo con el de la casa que Wittgenstein edifica en Viena entre 1926 y 1928, para su hermana donde a diferencia del modo loosiano de operar, el recorrido somete al visitante a continuas tomas de decisión sobre qué dirección tomar. Generando así un paisaje semejante al de un laberinto multicursal. *“Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del*

tiempo, tampoco podemos representarnos objeto alguno fuera de la posibilidad de su conexión con otros".¹⁰⁵ Si la Villa Savoya fuera un laberinto unicursal aunque al final no nos espere el Minotauro.

Al igual que en el caso de La Tourette, comentaremos un estado intermedio del proyecto. Aquel que se recoge en el dibujo "*Vue a voi d'oiseau*"¹⁰⁶ en el que aparece representado un acceso directo al patio de planta primera desde el exterior, este acceso se conforma con una escalera de un tramo y un corto puente que ataca perpendicularmente al pretil del patio justo donde este, el patio, se cubre parcialmente. Este elemento aparece por primera vez en el documento FLC 19709 de diciembre de 1928. Desaparece en las plantas redactadas en diciembre y vuelve a aparecer en las plantas desarrolladas en febrero de 1929 (FLC 19434 y FLC 19435). El puente separa el acceso del cuerpo de la casa lo suficiente para que la escalera se pose sobre el espacio del jardín exterior. En los alzados correspondientes a FLC 19434 se aprecia como el terreno se eleva ligeramente para recibir el apoyo de la escalera. Esto no sería posible si la escalera se apoyara rasante a la casa.

Este acceso separa parte de la espina dorsal que es la rampa respecto de la casa, concretamente la porción interior, y v con ella, separa también la dialéctica de reflejos con la escalera de trazado curvo. Asimismo este acceso directo aparta del discurso del programa a toda la planta baja, destinada, recordemos, a aparcamiento y aéreas auxiliares y de servicios. Virtualmente aparta también todo el programa domestico...

Esta escalera quedara descartada en el proyecto que finalmente se lleva a cabo.

Años más tarde y a raíz de la expropiación de la villa por el ayuntamiento de Poissy, Le Corbusier empieza a acariciar la idea de tomar posesión de la Villa Savoya, teniendo en mente esta localización para un futuro museo Le Corbusier, germen de la actual Fundación Le Corbusier. El arquitecto toma de nuevo contacto con la villa y en este proceso redacta varias propuestas de ocupación del

inmueble.¹⁰⁵ Estas propuestas corresponden al intervalo 1961-1965. Año en que muere repentinamente Le Corbusier, deteniéndose así la toma de posesión.

En la primera versión del proyecto para el *Museo Le Corbusier*, el arquitecto prescinde de la rampa interior, la conexión con la actual cubierta se producirá con una escalera de trazo recto en el interior y con una de caracol desde el actual patio. Sin embargo, vuelven a aparecer dibujados la escalera y el puente exterior que ya no desaparecerá. En la segunda y tercera versión, se mantiene esta configuración. En la cuarta, la escalera interior ocupa una posición más central. El primer tramo desde la planta baja recordara la forma de ingreso a la primitiva rampa. En la quinta versión, la 19583, reaparece la rampa, que recobra el protagonismo completo de las plantas, reapareciendo incluso el tramo exterior de acceso a la cubierta. Cuando esta acceda a la cubierta ya no la esperara la ventana que enmarca el paisaje sino una escalera de caracol que permitirá el acceso a una terraza en la sobrecubierta. En la sexta versión, se mantiene esta configuración también.¹⁰⁷

En este proceso, quien habrá cambiado de rol será la escalera interior, confinada finalmente a un papel puramente funcional en el que se habrá perdido definitivamente el juego de miradas mutuas con la rampa. Sin embargo, el acceso exterior permanece hasta el final.

En este recorrido Le Corbusier realiza una elección. El acceso exterior que tenía un sentido funcional como forma de unir los exteriores de la casa; patio y jardín, en Los proyectos para su museo adoptara el rol de devolver a los visitantes al exterior. Recordemos el conflicto que se planteo en el proyecto de la Tourette respecto del acceso directo al claustro en cubierta. En la ocasión de la villa, le Corbusier se vuelve a decantar por la propuesta que mejor conviene a sus intereses arquitectónicos y recupera aquel elemento capaz de relacionar directamente suelo y cielo, La escalera exterior opera como un elemento cortocircuitador, pues, si cuando aparece en el proyecto de la Villa Savoya como vivienda, hubiera permitido la desconexión del proceso de elevación al plano de la

cubierta del programa domestico. En el proyecto del museo, es el propio propósito de la intervención el que quedaría excluido, el programa expositivo en su totalidad. Le Corbusier hace visible en estos proyectos finales cual debería haber sido el equilibrio y el grado de estabilidad deseado entre los operadores espaciales del proyecto. Las escaleras de distinta naturaleza formal y la rampa. La estabilidad entre estos sistemas de ascenso queda cristalizada en un mecanismo donde la preeminencia de la experiencia de ascenso indica cuales eran los intereses de Le Corbusier en este abortado reencuentro con su obra de Poissy.¹⁰⁸

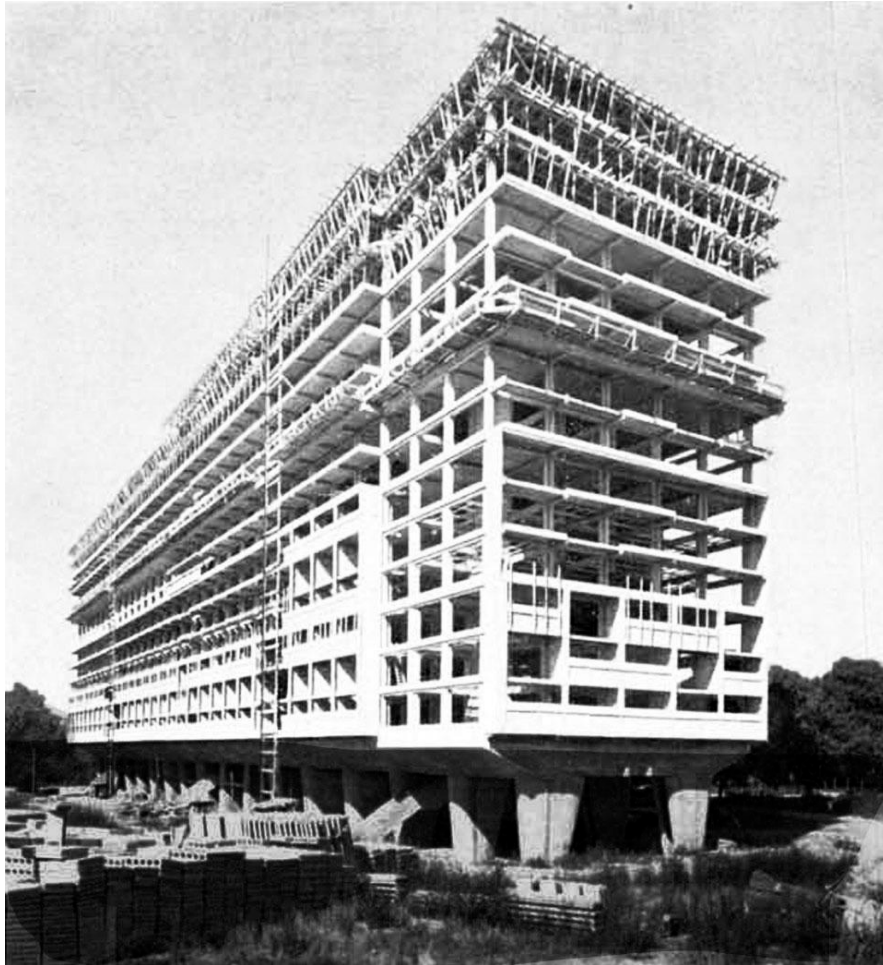


(105) WITTGENSTEIN, Ludwig: *“Tractatus”*. Proposición 2.0121.

(106) Este dibujo forma parte de la documentación para la presentación de la villa en *“Ihr gesamtes Werk von 1910-1929”*. Posteriormente formara parte de la primera y definitiva edición francesa de *“L’Œuvre complète”. 1910-1929*.

(107) Estos proyectos corresponden a los documentos: FLC 19659, 19699 y 19689, segunda versión: FLC 19660 y 19635, tercera versión: FLC 19662, cuarta versión: FLC 19663, quinta versión: FLC 19583, y finalmente: FLC 19634.

(108) El relato del proyecto de remodelación de La Villa Savoye se encuentra recogido pormenorizadamente en el estudio que Josep Quetglas ha realizado sobre esta obra en: QUETGLAS RIUSECH, Josep: *“Les Heures Claires (Las Horas Claras)”*. Editado por AEMIC GEIXEL. Sant Cugat Valles 2009. Pag. 323-345.



2.1.3 -UNITE. LA IDENTIDAD FORMA-ESTRUCTURA COMO DESCONTEXTUALIZACIÓN.

“De todos es conocida la célebre metáfora del palafito que recrean las famosas villas puristas de Le Corbusier, posadas respetuosamente sobre una naturaleza que permanece intacta. No insistiremos más; sin embargo, analizada desde esta metáfora, la Unité de Marsella es reveladora de una clara evolución de la sintaxis corbusierana: los esbeltos y frágiles pilotis de la villa Savoye, asociados a las tranquilas aguas de las construcciones lacustres, se han transformado aquí en potentes anclajes, en musculosos soportes que, a modo de espolones, parecen diseñados para recibir la embestida del mar o la fuerza desmedida de un torrente fluvial. Pero si una ilusión caracteriza la obra de Marsella es la metáfora del barco. Mucho se ha escrito sobre esta alegoría tan querida y explotada por Le Corbusier, buscando en ella una representación de la autonomía del lugar, la exaltación de la esencialidad de la técnica o la fluidez con la que una embarcación se desliza cortando los pulsos de las olas. En este caso daremos prioridad a su singularidad poética volviendo, de nuevo, al texto de Por las cuatro rutas. Una de las imágenes más bellas y oníricas que ofrece este libro –similar a la que ideó Antonioni para una escena de Desierto rojo (1964)–, describe los navíos que surcarían el hipotético Canal de Deux-Mers deslizándose tras los árboles, a través de los viñedos y rozando los campos de trigo ondulados por el viento. Y en el mismo texto, pero esta vez refiriéndose al mar, Le Corbusier se pronuncia para desvelarnos el lirismo confinado en esta metáfora: existe una eterna poesía de los barcos en los océanos. ¿Por qué esa emoción? Tal vez sea porque todo el cielo está sobre nosotros, se refleja en las olas, lo envuelve todo como una concha de nácar y azul. Tenemos esa sensación de espacio y de materias fluidas” ¹⁰⁹

José Parra Martínez.

La Unidad de habitación de Marsella se separa del suelo con la construcción de lo que Le Corbusier denominaba “Tierra artificial”. Una planta elevada sobre pilotis que en su espesor alberga el espacio necesario para derivar los conductos de instalaciones hacia las pantallas de hormigón. La construcción superior se apoya en esta plataforma como si se cimentase en ella. El suelo alternativo así obtenido, sustituye al suelo bajo el y ocasiona que el contacto con el terreno real se minimice.

Si en la imagen del encabezado que recoge la construcción de la Unite. Separáramos este suelo artificial y el espacio vacío bajo el, nada diferenciaría a la estructura que aparece de una construcción apoyada directamente en el suelo. La conocida organización espacial en celdas que caracteriza a la Unite, aparecerá más tarde como un software que se instala en la estructura dispuesta a recibirlo. En este momento, asistimos sobre todo a la construcción de una gran sombra, sombra de una gran densidad que se contamina del peso que poco a poco va recibiendo encima.

Una plataforma corona el sistema, en ella, la metáfora náutica se hace visible, como la cubierta de un barco, en ella se disponen superestructuras, chimeneas, una pista de carreras.. Imágenes que anclan esta superficie al campo metafórico donde la Unite navega por los prados de Marsella.

Es como si el espesor de la cubierta del portaaviones hubiera aumentado hasta ser capaz de albergar usos; viviendas, un hotel, circulaciones...

El sistema no prefigura el espesor de este volumen. De hecho la cubierta actúa en la lógica del espesor como código de autodestrucción, como mecanismo de detención de la voluntad de crecer en altura que tiene el espesor habitado.

Nos permitimos argumentar que esta densidad programática no se deposita en la planta de *bypass* correspondiente a lo que sería el nivel elevado, porque esta, virtualmente, es el casco de un barco. En su definición en sección, con los bordes longitudinales afilándose y el interior hueco. Este espacio se asemeja al gran cuenco de un objeto capaz de flotar. Así, lo hueco expulsara el agua metiendo aire

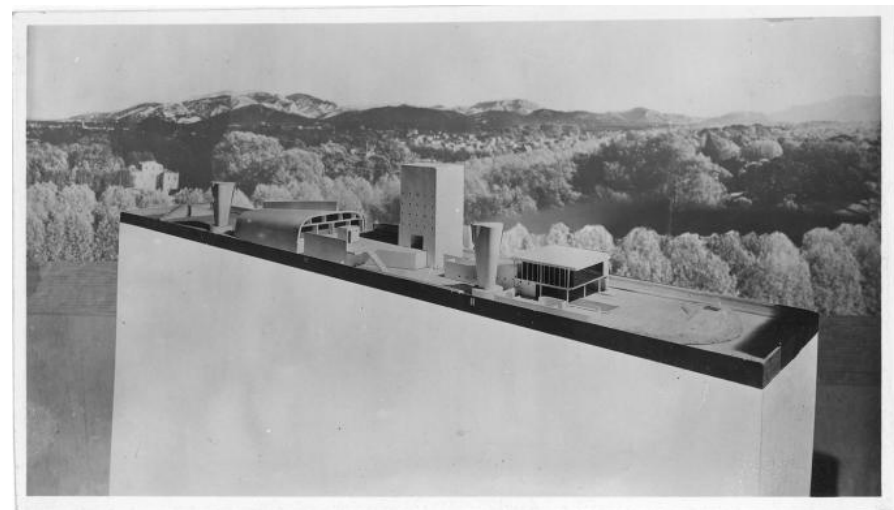
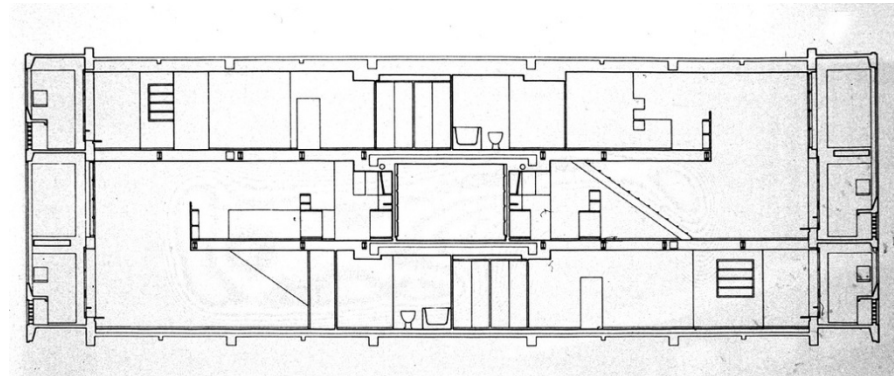
cuenco de un objeto capaz de flotar. Así, lo hueco expulsara el agua metiendo aire dentro para poder flotar.

El volumen intermedio se organiza según la disposición en cremallera característica, corredores que aparecen cada tres niveles. Como una estantería donde cada estante tuviera tres plantas de altura. A las viviendas se accede, bien en el nivel inferior de los dos en que se desarrollan o en el nivel superior, cuando el segundo nivel se encuentra abajo. Esta macla produce un denso espacio donde la posición del habitante del corredor respecto de las viviendas es cambiante. Esta sección característica se puede leer como el elemento diferencial mínimo desde cuya yuxtaposición se produce la organización completa del volumen residencial. Virtualmente, La estructura organizativa del interior del espesor habitado consiste en un sistema espacial de tres niveles que se apilan verticalmente, un código de colores intencionado soluciona la desorientación vertical del sistema a efectos de un habitante que aparezca en uno de los corredores sin información de la cota a la cual esta respecto del exterior. Hay que considerar que estos corredores no disponen de huecos desde los cuales sea posible detectar su posición sobre el suelo.

La cubierta se rodea con un pretil lo suficientemente alto como para producir un corte en las vistas, de tal forma que Marsella queda deseleccionada desde la posición del observador. Solo un balcón en volado admite la salida al exterior de este muro, y sufrir una exposición total al paisaje.

Este balcón, junto con la pérgola de acceso y el corte en la composición de la fachada que indica la presencia *ajena* del hotel constituyen tres elementos que en su aparición anómala actúan a modo de índices que miden el sistema de la Unité, dotándolo de escala e identidad individual dentro de la masa construida a través de la cual se materializa el inmueble.

(109) PARRA MARTINEZ, José: *"Imágenes y metáforas del agua en el pensamiento de Le Corbusier"*. Vía arquitectura. Nº 10. Valencia 2001.



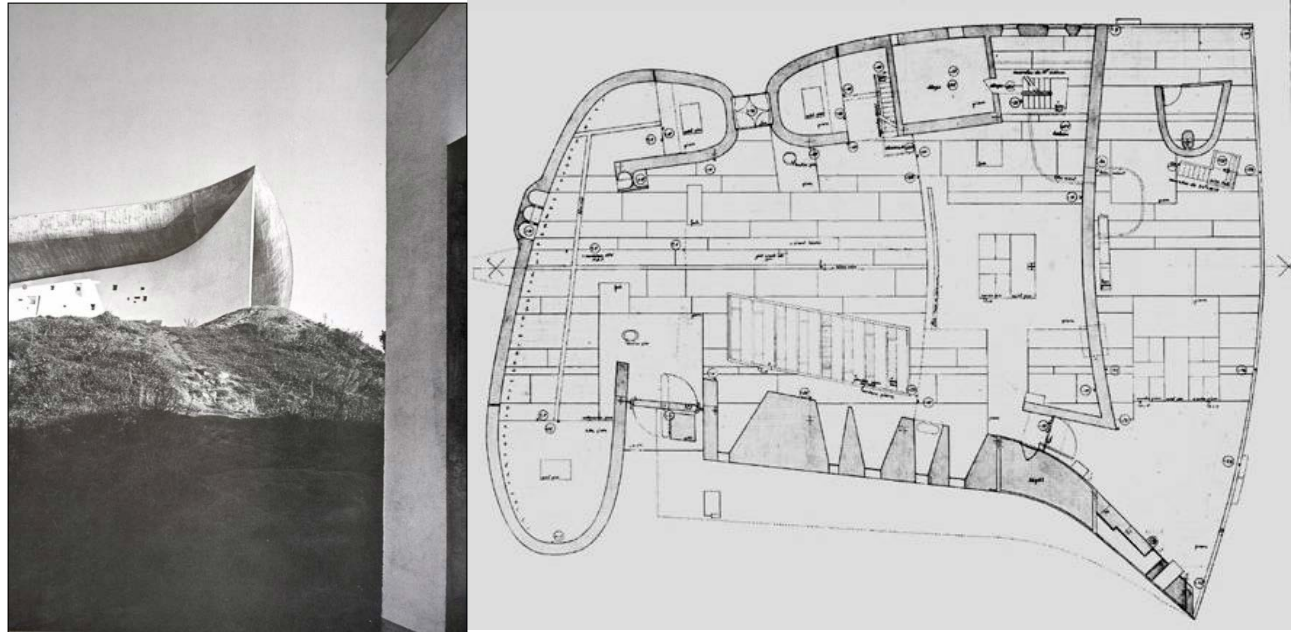
La estrategia de relación con el suelo de La Unite abre posibilidades respecto de posibles nuevos usos bajo el edificio. Suelos pasantes en los que el paisaje atraviesa los espacios ganados. A partir de esta experiencia se desarrollaran tanto en la obra de Le Corbusier como en la de otros autores experimentaciones sobre la construcción de planos de referencia elevados.

La Unite gravita como un volumen suspendido entre dos planos, el del terreno artificial y la tapa en cubierta. El programa se inserta entre medio. La progresiva pérdida de la capacidad de dejar huella corre pareja al aumento de identidad entre la estructura y la morfología del edificio.

El espacio de una planta dedicado al denominado *terreno artificial* no solo deriva las instalaciones a las pantallas situadas por debajo, sino que es la cota donde los esfuerzos estructurales cambian de naturaleza y confluyen en las pantallas que adoptan un tipo estructural distinto a la estructura superior de losas y pilares, para adquirir la forma apantallada, cuyo perfil no vendrá prefigurado por la estructura superior. Así, Las otras Unités fueron construidas en Nantes -Rezé (1955); Berlín – Westend (1957); Briey (1963) y Firminy (1965). En estas versiones de la Unite construidas, se puede detectar por parte de Le Corbusier, una investigación paralela centrada en la forma de estas pantallas, acerca de la variación en planta de su fuste o de la posición relativa respecto de la panza del edificio. Pareciera que en esta variación se concretara la máxima atención que el edificio puede prestar a su entorno. Es decir, la materialización de una determinada huella dactilar que identifique a cada una respecto de las otras. Última y única concesión al plano del suelo a modo de huella.

Huella, en cualquier caso insuficiente para explicar la compleja organización espacial que el inmueble adopta por encima.





RONCHAMP. EL SUELO LÍQUIDO.

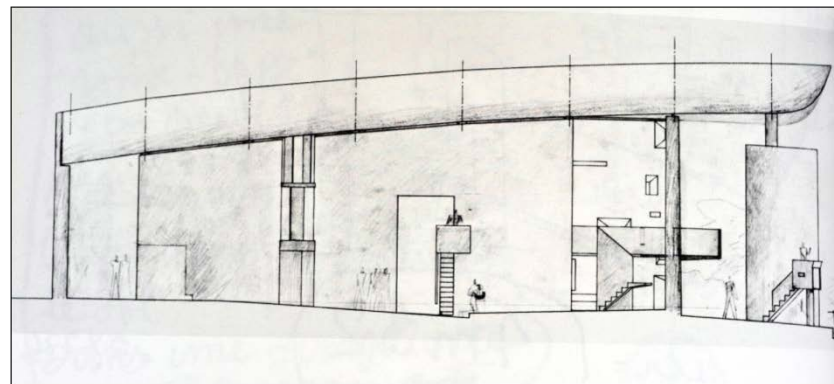
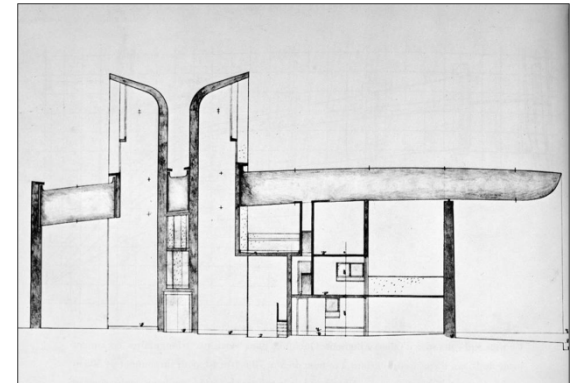
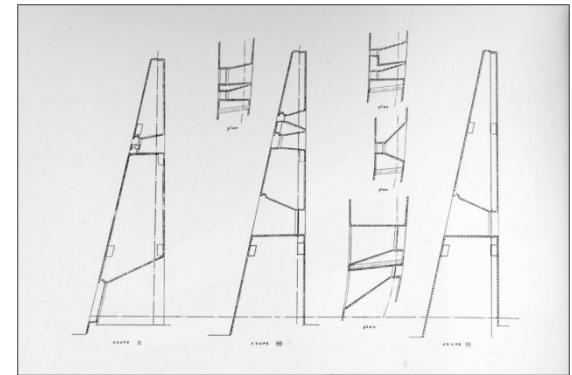
La serie de imágenes que Le Corbusier realiza de Notre Dame du Ronchamp muestran a la iglesia desde una posición baja, el autor parece agacharse para buscar el punto de vista en el cual la cubierta en forma de cuenco aparezca cercana y aparentemente apoyada en el suelo. En las vistas se intenta hurtar el contacto con el suelo. En repetidas ocasiones repite la misma imagen con mínimas variaciones de posición. O bien realiza fotografías donde el punto de vista se hace paulatinamente más cercano, como si Le Corbusier caminase hacia el templo. En una de las imágenes se sitúa cercano al muro horadado, en esa posición se aprecia la textura del revoco grueso del acabado. Y se aprecia también el movimiento que el muro realiza. Cambiando de espesor mientras se aleja del fotógrafo, girando en su tramo final hacia la derecha, aumentando su densidad al tiempo que los huecos disminuyen de tamaño y ajustando su directriz exterior a la vertical, posición que no llega a alcanzar por poco.

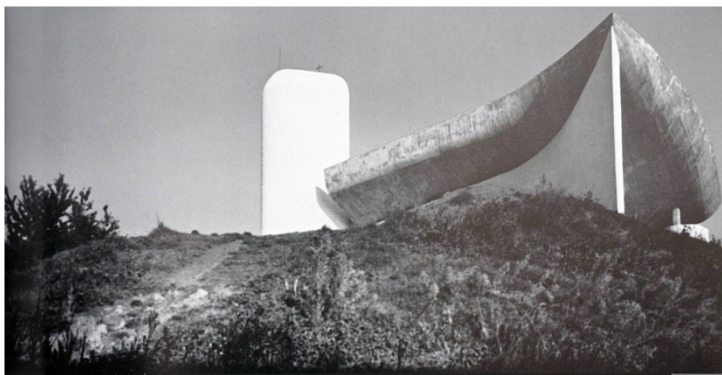
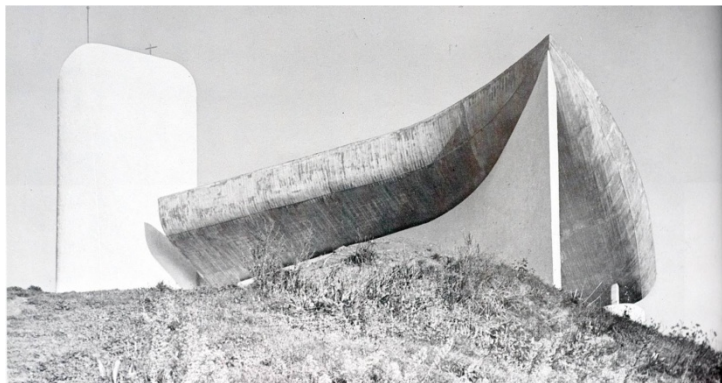
El componente de avance que muestra el muro parece hendir la tierra delante y debajo de él. Sabemos que su extremo es progresivamente más afilado, y que si obviáramos la posición de la cubierta que señala con su peso aparente el interior, el muro sería incapaz de darnos esa información. Si atendiéramos solo a su sección o a la forma en que está perforado, comprobaríamos que los huecos abocinados se abren indiferentemente a un lado y al otro, estando situada la carpintería tanto hacia un lado del muro como hacia el otro. Si deseáramos podríamos incluso sentarnos en el interior de los que están más cercanos al suelo, pero igualmente esta acción se podría realizar en ambos lados. En Ronchamp se detecta como la arquitectura establece una jerarquía en la que su lógica interna ordena y selecciona cuáles van a ser los motores conceptuales del proyecto y en qué orden van a hacer su aparición frente al espectador o frente al usuario. El componente plástico en la obra de Le Corbusier apela a la vista al igual que la iconografía encriptada de su arquitectura apela a la erudición del que la contempla.

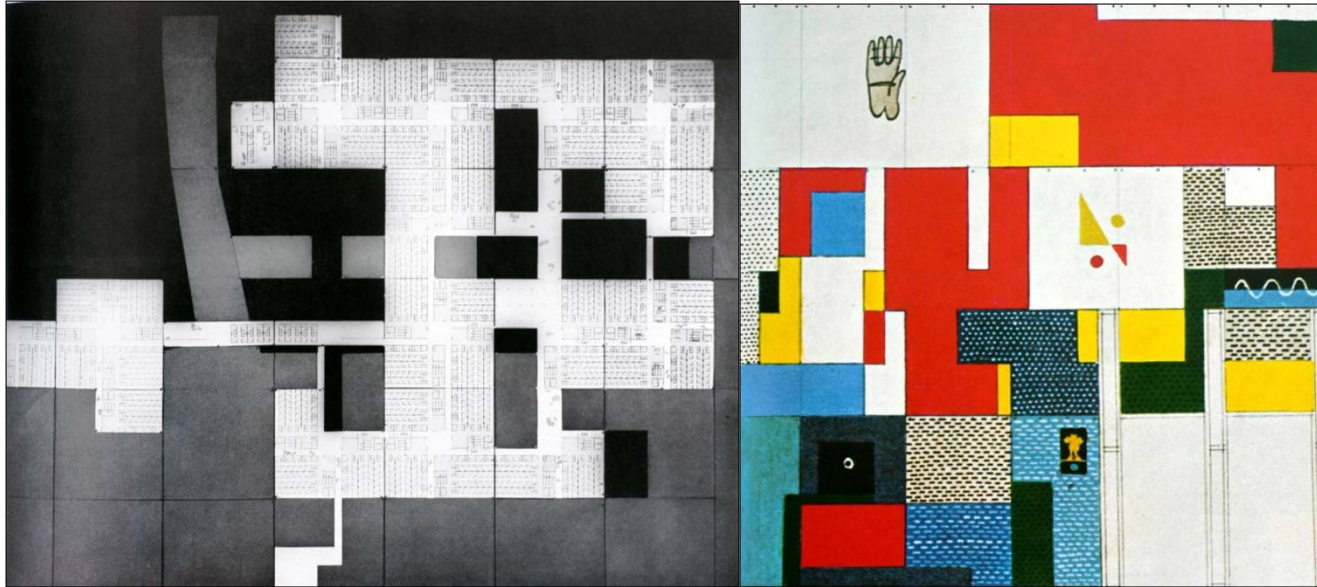
En una mirada más cercana, la obra de Le Corbusier desea ser revisada también desde una posición incluso fenomenológica. De alguna manera, la posición del espectador y la intensidad de su relación con la obra permite establecer niveles escalares desde los cuales la obra habla. El componente dialéctico de esta relación que se desarrolla entre el espectador y su capacidad de interaccionar a distintos niveles con esta arquitectura, admite extraer partes completas la misma, que en esa extracción aparecen igualmente dotadas de sentido propio. Así, se puede proceder respecto de la cubierta de Ronchamp y sus conocidas connotaciones náuticas, asimismo una lectura acerca del valor perceptivo de su peso y la expresión de la gravedad, también emite mensajes sobre el tema del apoyo y su vinculación con el peso percibido. Lecturas tectónicas o sobre el rol de tipo estructural son también posibles.

Por ejemplo, abundando en el tema de la relación con el suelo, en el interior del templo este aparenta reaccionar al peso aparente de los fieles en los distintos actos litúrgicos posibles. Su perfil se muestra sensible y le da forma al proceso de entrar, y mientras nos acercamos al presbiterio, provoca en su suave depresión que la posición de nuestro cuerpo y nuestra mirada, descienda sutilmente respecto de la plataforma del altar. El suelo en el interior no dota de estabilidad absoluta al que se habita su interior, reaccionando a las huellas del uso, desea mostrarse en continuidad geometrizada de la tierra exterior. Sensible y tenso como el eco del peso de la cubierta que pende curva sobre él.

Suelo líquido, pues; aceptando esta metáfora, observemos cuando el suelo de Ronchamp se hace más líquido. Cuando como un navío varado en su dique blanqueado que lo sostiene en lo alto de la montaña, la marea humana que lo rodea hace que el suelo se mueva y oscile en ondas que chocan contra su casco. Así, la cubierta de Ronchamp definitivamente podrá navegar y desprenderse de su anclaje ataludado y murario.







HVEN-LC. NUBES CONSTRUIDAS.

"... non si possa ancora dire di massima. Vi sonno tuttavia alcune obiezioni da fare: se si dovesse esaminare il Progetto alla luce delle attuali "Istruzioni" per l'edilizia ospedaliera il giudizio non potrebbe essere che negativo (...) Il Dr. Guarino ha sottolineato che l'Ospedale di Venezia è un Ospedale Italiano fatto per Italiani e che quindi deve tener conto dell'aspetto psicologico e del costume degli Italiani (...) Il Dr. Guarino precisa che, a suo avviso, si tratta di un Progetto "spaziale"; ora si tratta di determinare la maniera più opportuna di utilizzare lo spazio determinato dal Progetto".¹¹⁰

El hospital que le Corbusier proyecta para Venecia aspira ocupar Venecia entera, o incluso el mundo si algo no le da forma y tamaño...

El proyecto desarrollado entre los años 1962-1965, coincide en el tiempo con el menor habitáculo construido por Le Corbusier, El *Petit Cabanon* en Cap Martin. Es curioso que el más grande de los proyectos de Le Corbusier; el *Matt Building* que es en esencia, se produzca simultáneamente al más pequeño espacio habitativo proyectado por el arquitecto. Esta coexistencia deja huella en la cualidad escalar de la habitación tipo que el arquitecto proyecta para Venecia. Una habitación ensimismada que respira cromáticamente por la cubierta, una célula que se ordena con otras como ella en una suerte de homenaje a la estructura urbana de Venecia, Patios y cortiles formaran parte de la estructura compositiva del sistema. Pero el Hospital no adquiere un carácter icónico en su imagen. Es la planta la que va a ser el lugar donde el proyecto tome forma. Las imágenes del interior del estudio de Le Corbusier muestran una pared donde se ha representado a escala real la sección de una de las habitaciones del Hospital. El trazado alcanza la altura máxima del techo, pareciera que si la altura libre del despacho de Le Corbusier hubiera sido mayor, esto produciría efectos inmediatos sobre la dimensión vertical de esta habitación.

En otras imágenes se observa el panel donde fijadas con tachuelas se disponen copias del núcleo tipo de habitaciones. La resultante en planta de la yuxtaposición de estas, genera un cuadrado. Son, pues, cuadrados los que se disponen sobre la pared. Como mariposas atrapadas por un alfiler, estos dibujos se mantienen fijados a la superficie donde coexisten con otros semejantes. No obstante, en cualquier momento se pueden liberar y rotar o cambiar de posición. Así, la planta se desarrolla como una animación ante los ojos de los colaboradores de Le Corbusier que manipulan este sistema que se comporta de manera isótropa en todas las direcciones del plano.

La cubierta muestra una topografía deudora del perfil del lucernario de la habitación, lucernario que no olvidemos es el vehículo para la ventilación y para la entrada de luz. Luz que se teñirá de color manchándose con el cromatismo interior del lucernario que el arquitecto dispone.

El Hospital se construye parcialmente sobre el agua de La laguna, colonizándola, y en los niveles inferiores algunos recortes en el suelo permiten observar su presencia desde el interior. También, y en general vinculados a estos huecos, sendos lucernarios se articulan con los patios sobre el agua para producir una entrada intencionada de luz que reverberara al tomar contacto con la Laguna bajo el edificio.

La luz, por lo tanto procede del cielo. El paciente que aparece representado en la secciones del proyecto se encuentra en un estado de suspensión anómala con respecto al plano del suelo de la habitación. La cama está representada por un elemento en volado y situada a una altura superior a la habitual. En el escenario o imaginado por Le Corbusier, este paciente parece flotar en suspensión, como si todo el medio que lo rodea tuviera un carácter líquido que lo impulsa a flotar...

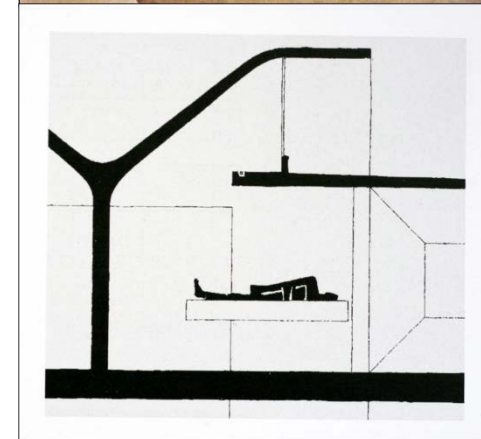
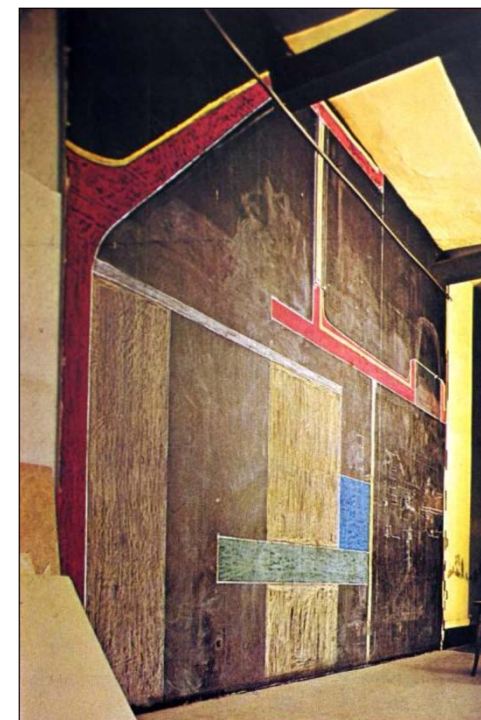
(110) ANO, busta 11, Progr. N.10, fascicolo n. 44: Carlo Ottolenghi, Relazione. Progetto per la costruzione del nuovo ospedale civile di Venezia, Legge 30 maggio 1965, n. 574.

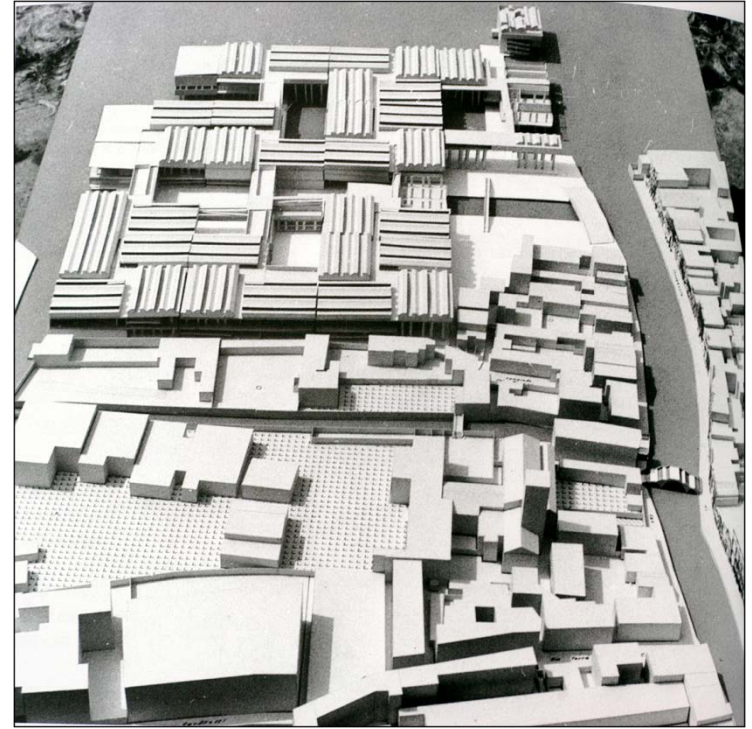
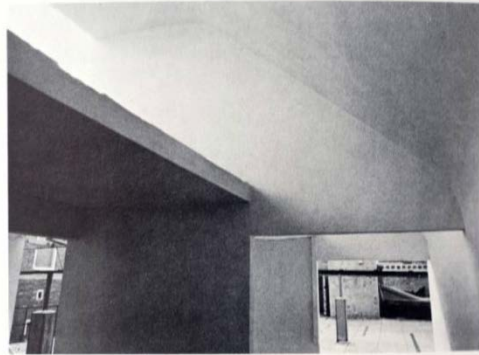
La luz penetra desde arriba...

En Venecia La relación con el agua es constante es intensa, y la cultura que esta relación ha creado se detecta en todos los órdenes. El contacto con el agua tiene su propio ritual, bien sea disponer pasarelas de madera o umbrales metálicos cuando se produce el fenómeno del aqua alta, o en el caso de los gondoleros, el uso de la *forcola*. Este elemento de madera sirve de apoyo al remo, y es el punto de apoyo de este sobre la góndola. La forma de la pieza de madera es literalmente la producida por la suma de los movimientos de empuje, giro y arrastre que la destreza de gondolero aplica sobre ella. La forcola es un elemento intermediario, pero en su forma ha quedado fijada de alguna manera la forma del medio líquido con el que interacciona. Como si de una salpicadura de agua se tratase, su plástica es también líquida.

Entre la serie de grabados tituladas "*Treinta y seis vistas del monte Fuji*" de Hokusai, se encuentra la denominada "*La gran ola de Kanagawa*", en ella se representa la lucha de unos barqueros con la ola que está a punto de aplastarlos. La proa de la embarcación también está a punto de clavarse en el, vientre de la ola. Un instante más tarde la catástrofe se habrá producido. De la barca solo quedaran restos destrozados, de la ola, espuma...Al fondo de la imagen se aprecia el monte Fuji,. Las gotas de agua que se desprenden de la ola se confunden con la nieve que lo mantiene nevado. Un poco más cerca,. En la parte superior el dibujo que emplea el artista semeja que la ola está compuesta en realidad por infinidad de arabescos que tienen a su escala la misma forma.

En el Hospital de Venecia la topografía de la cubierta es deudora del perfil corrido de los lucernarios. Estos se disponen en franjas que se orientan según directrices ortogonales entre sí. El horizonte en el Hospital, parece quererse situar en el plano de la cubierta, pero actuando como un *cielo líquido*, el cielo de los que habitan un mundo sumergido. Si el suelo en Ronchamp era líquido, el cielo en Venecia es líquido.





BEISTEGUI. HABITACIONES SIN TECHO.

"El apartamento es más que un lugar para recepciones excéntricas de una élite ávida de novedades, este es además la suma de dos «boîtes magiques» (cajas mágicas). Una más mágica que la otra. Una de ellas está compuesta por una multitud de nuevas tecnologías (o artilugios) como los dispositivos para esconder los vegetales de la terraza, accionar puertas, paredes, permitir la proyección cinematográfica sobre una pantalla móvil y por último un periscopio rotatorio agregado un año después. Las tecnologías una vez calladas permiten un cierto desapego, un exterior próximo encuadrado y el origen de un paseo arquitectónico formado por diversas terrazas que terminan en una segunda caja verdaderamente mágica. En su libro «Vers une architecture», Le Corbusier también llamaba a este principio arquitectónico «la sensación cubo», una de las características del espectáculo arquitectónico. La última terraza funciona como una pura sensación de cubo dilatado. Este cubo está formado por dos mitades, un primer medio cubo creado por cuatro muros que sólo dejan ver fragmentos de París (como el Arco del Triunfo o la Torre Eiffel). El paisaje no está frustrado sino subrayado por los cuatro muros, adquiriendo mayor valor metafísico y ganando en profundidad lírica".

Publicado en Engawa blog. Nº 18.

El ático Beistegui es contemporáneo a la Villa Savoye. Ambos incorporan argumentos arquitectónicos que tienen que ver con la mirada. Mirada que se cualifica a través de la arquitectura que actúa como una cámara clara que es capaz de ejercer acciones de selección sobre el entorno. Ya se ha hablado de esta cuestión en el apartado introductorio de los seis casos de estudio, por esto mas adelante se realizara un rastreo en obras contemporáneas que usan estrategias similares. Previamente, se ha revisado en el comentario acerca de la Unite de

Marsella la circunstancia de la cubierta en la que el pretil alcanzaba la altura suficiente para producir un corte sobre el paisaje y ofrecer al espectador la imagen de las montañas blancas y grises detrás de la ciudad. De noche, la estancia en la cubierta de la Unite supone experimentar un fuerte contraluz debido a la iluminación de la ciudad y a la ausencia de luz en la cubierta. En ese momento, el plano de la cubierta desaparece a la vista y el espectador siente que el suelo bajo sus pies se ha disuelto. No hemos obtenido información de cuál puede ser la experiencia de habitar la cubierta del ático Beistegui. Seguramente el efecto de contraluz se producirá igualmente.

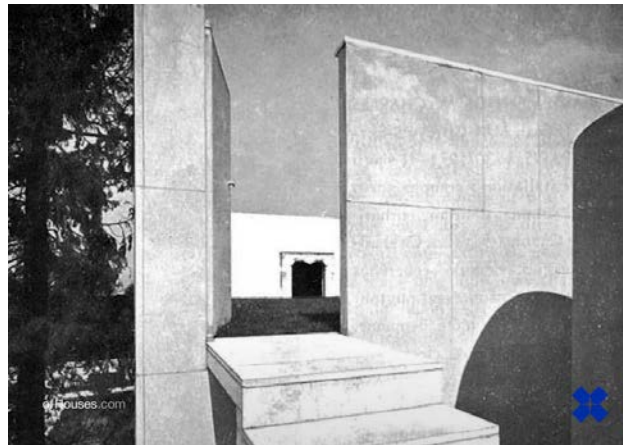
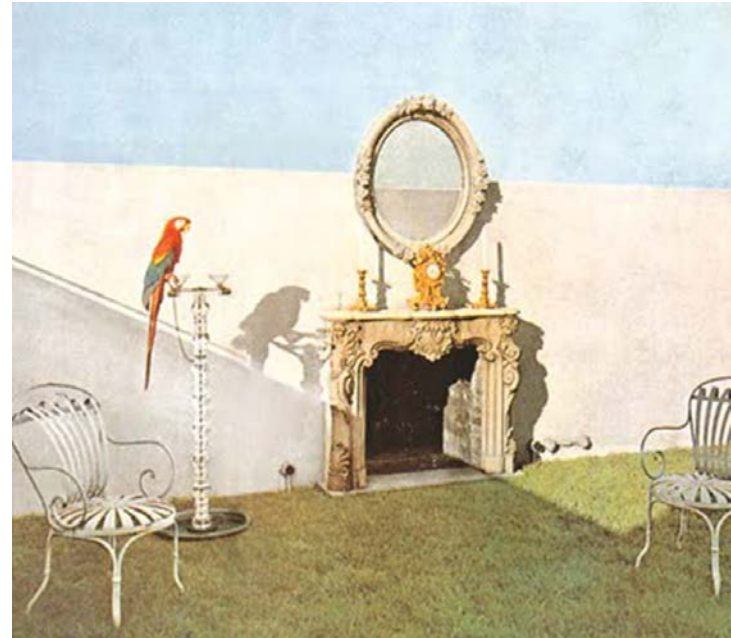
Como se comenta en el texto introductorio, En el ático se detecta la dualidad entre el arriba, expuesto al cielo pero sin horizonte. Y el abajo donde la acción seleccionadora del corte del horizonte alternativo del muro se ve sustituido por aparatos como el periscopio, que seleccionan las vistas en un rango de precisión muy superior, pero cuya interacción con el espectador no tiene la cualidad casual y sensual de derramar la mirada y redescubrir ese París sentimental y turístico que ya Le Corbusier había recorrido en sus bocetos.

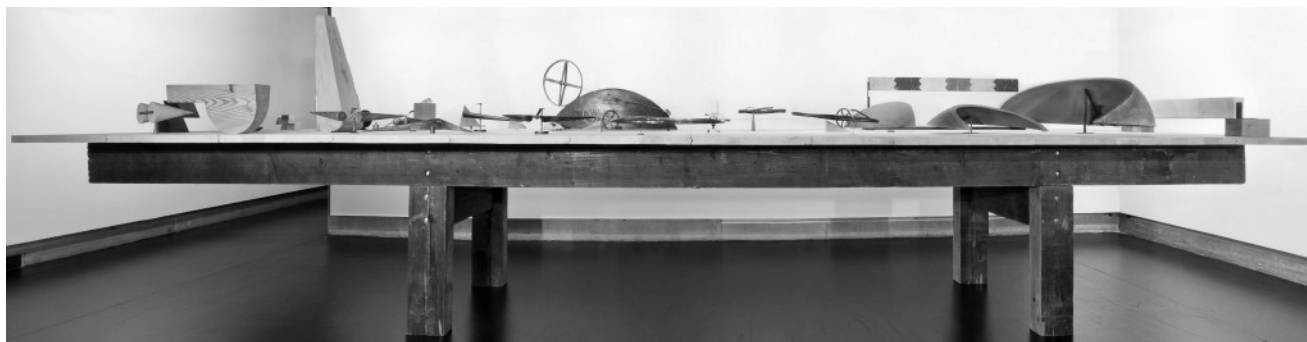
A efectos del presente trabajo nos interesa el itinerario de acceso que se produce al cuerpo superior. El sistema de plintos sucesivos nos traslada a la caja abierta del ático proponiéndonos el acceso en la esquina. Este recurso amplifica la percepción de la dimensión del espacio y produce un ingreso rasante al muro lateral. A la vez se rompe la jerarquía de los ejes o la composición simétrica que un acceso centrado hubiera provocado. El espacio que nos recibe esta organizado como una especie de cadáver exquisito, Elementos que habitan habitualmente un interior se encuentran en un exterior, tal es el caso de la chimenea que establece una relación de identidad escalar con el Arco de Triunfo que aparece sobresaliendo de la cota superior del muro. En las imágenes con que Le Corbusier presenta el proyecto se ha construido una escenografía de carácter surrealista, Césped, pájaros, un espejo..producen la sensación de encontrarnos en un decorado, como si el espacio en que nos encontramos se encontrara en un

territorio onírico, La escenografía está compuesta de elementos que parecen haber aparecido hace un instante, tanto como por elementos que van a desaparecer en cuanto dejemos de mirarlos. Es la mirada del espectador la que los mantiene presentes y atados a una realidad cuyas leyes están alteradas. Según eso, la imagen de los monumentos los deja reducidos a iconos de sí mismos, a representaciones a escala, privadas de la monumentalidad que su relación con la ciudad les otorgaba.

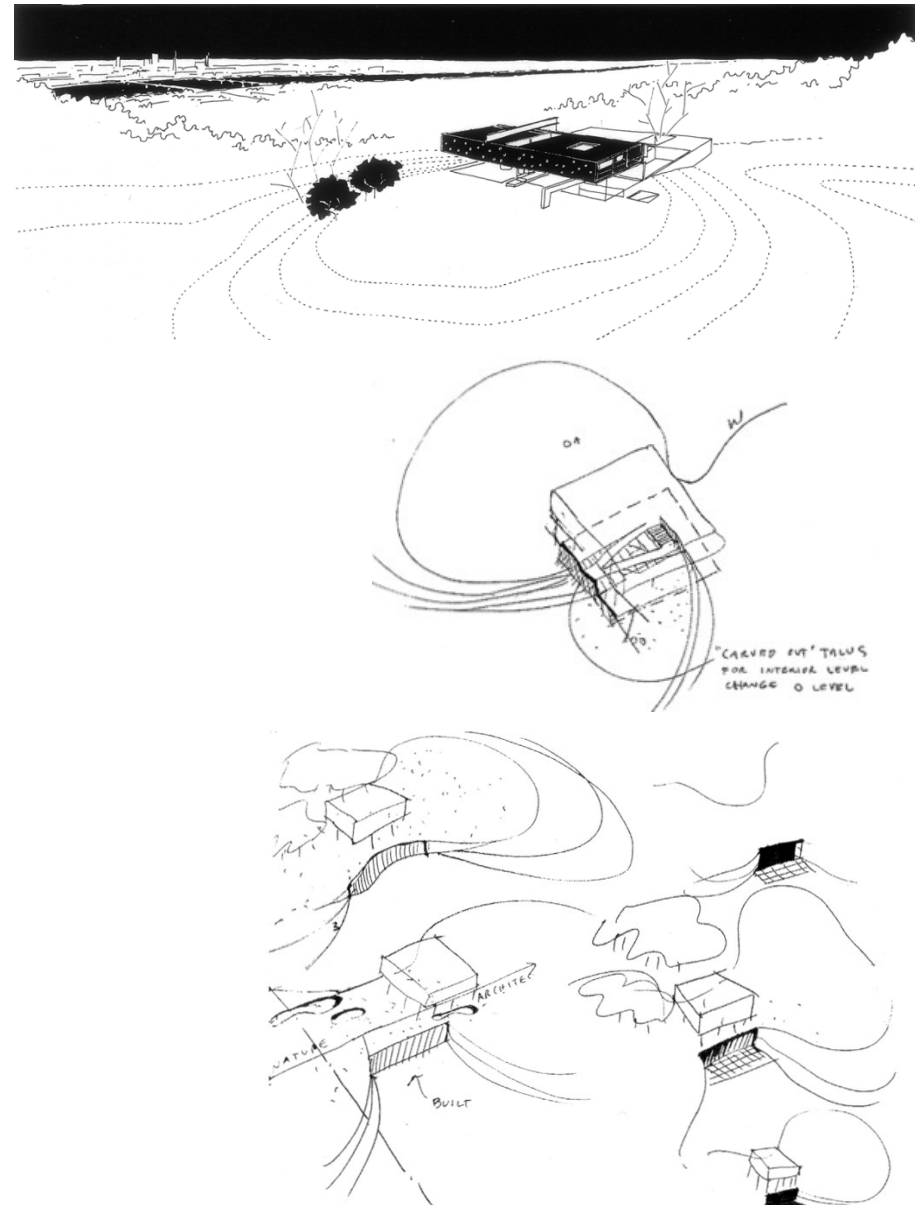
En este desplazamiento de significados encontramos el episodio de la alteración que la escalera de acceso a la cubierta ha sufrido. Por una parte el ojo hueco de la escalera demuestra su cualidad autoportante. Se entiende que será la losa helicoidal la que garantice su estabilidad. Por otra parte, el vaciado del hueco es ocupado por un eje de vidrio construido con cristales de Murano, evidentemente sin capacidad resistente. La función es sustituida por su imagen.

Desplazamientos de significados, alteraciones escalares ópticas, ilusionismo arquitectónico., Escenografía surreal. El ático Beistegui se nos muestra como un autentico interior sin techo...





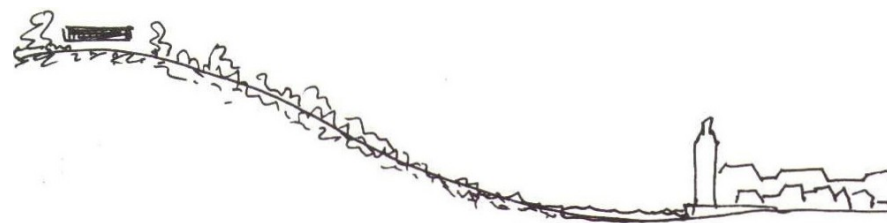
3. GENEALOGIA.



3.1 VILLA EN BURDEOS.

*“En 1988, Jean François Lemoîne (editor de un periódico local, el Sud-Ouest) y su mujer, Hélène visitan a una selecta serie de figuras internacionales de la arquitectura (Shinohara, Ito, Gehry, Herzog & de Meuron y Koolhaas) en busca de un autor para su vivienda en Floirac, a las afueras de Burdeos. Unos años después, Lemoîne vuelve a dirigirse a Rem Koolhaas; esta vez directamente porque inspiraba más seguridad [sonrisa, en la entrevista con François Chaslin² en la casa recién terminada]. Sin embargo, las circunstancias se han tornado dramáticas: en 1991, un accidente de carretera le ha dejado incapacitado e inmóvil en una silla de ruedas. Sólo tiene movilidad en su mano derecha y nunca más podrá valerse sin asistencia. Para la familia, que ocupaba una vivienda del siglo XVIII en el centro de Burdeos, la nueva situación pone en evidencia las carencias de habitabilidad de la ciudad histórica, heredada y orgánicamente consolidada conforme a condiciones de entorno obsoletas. El proyecto se desarrolla entre 1994 y 1996. La construcción, entre 1996 y 1998. La formulación del encargo se adapta al cambio. La casa va a ser su único mundo, y Lemoîne pide a Koolhaas que lo diseñe: Contrariamente a lo que usted podría esperar, no necesito una casa sencilla sino una compleja. De ahora en adelante, esta casa va a definir mi mundo³. Diseñar un mundo, el encargo ideal para un arquitecto: el acto creativo definitivo, un rediseño del Jardín del Edén, la fundación de un biotopo arquitectónico.(...) Crear una nueva realidad, un mundo artificial más interesante y más inspirador que el mundo exterior⁴. Algo que Koolhaas propone desde 1972 (Exodus) y que, presumiblemente, no puede ser llevado a la práctica más que en la pequeña escala de una vivienda unifamiliar. En el documental de Richard Copans acerca de la casa de Burdeos, Koolhaas revela que, de hecho, sólo se considera experto como arquitecto cuando diseña casas, porque puede confiar por completo en su propia perspicacia”.*¹¹¹

En la villa que Rem Koolhaas construye en Burdeos se detectan alterados algunos motores conceptuales que establecen relación con Poissy. La cualidad laberíntica unicursal de la Villa Savoya ha sido sustituida por un artefacto que desde su maquinica condición permite una elección específica del nivel en el que se quiere estar. Específica y casi azarosa se podría decir. El ascensor, pues tal es esa máquina, opera como ese núcleo móvil y conceptual que permite disolver las cuestiones relativas al arriba y abajo. Apretando un botón la plataforma se desplaza en vertical y nos propone acceso a un ecosistema espacial concreto, desde el cual experimentar una particular relación con el horizonte. Desde el punto de vista del que realiza la elección, el acceso a las tres experiencias espaciales que el dispositivo que proyecta Koolhaas ofrece, se convierte en una actividad electiva. Si en La Villa Savoye, el acto de recorrer el sistema de la rampa implica una experiencia del cuerpo, cuerpo que se desplaza, cuerpo que sube o baja, cuerpo que mira... Implicando un gasto de energía y por lo tanto, una experiencia de visibilización de nuestra condición corporal. En la casa en Burdeos, el cuerpo es solidario con la máquina y es el escenario el que se mueve frente a él.

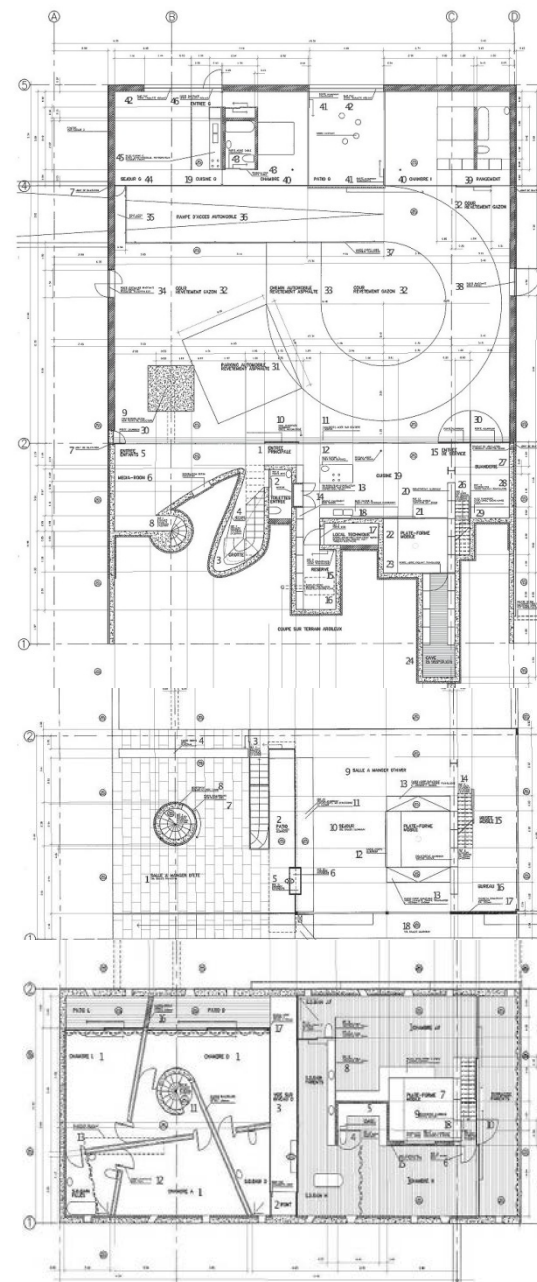


(111) ROJAS RIVADULLA, Francisco, y GOMEZ-VALCARCEL GOMEZ, Daniel: “El tiempo disuelto. Una casa en Burdeos”. ESTUDIOS OFICIALES DE MASTER Y DOCTORADO EN PROYECTOS ARQUITECTONICOS AVANZADOS. MPAA 2012-2013. Pag. 3.

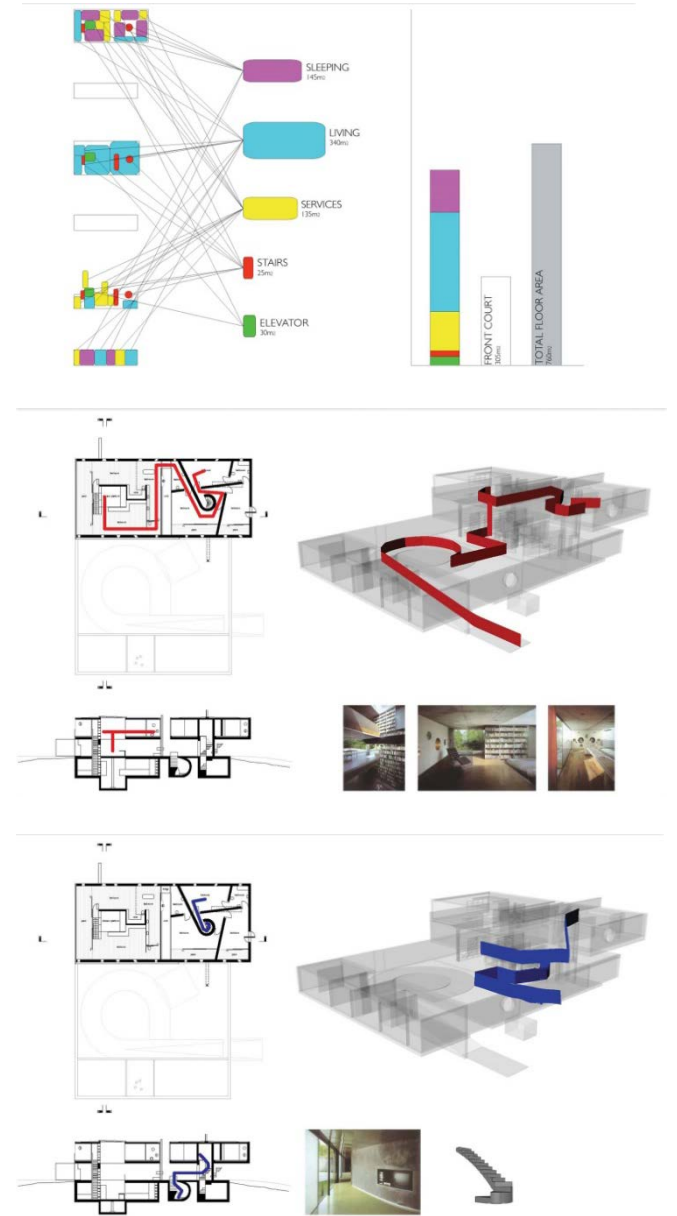
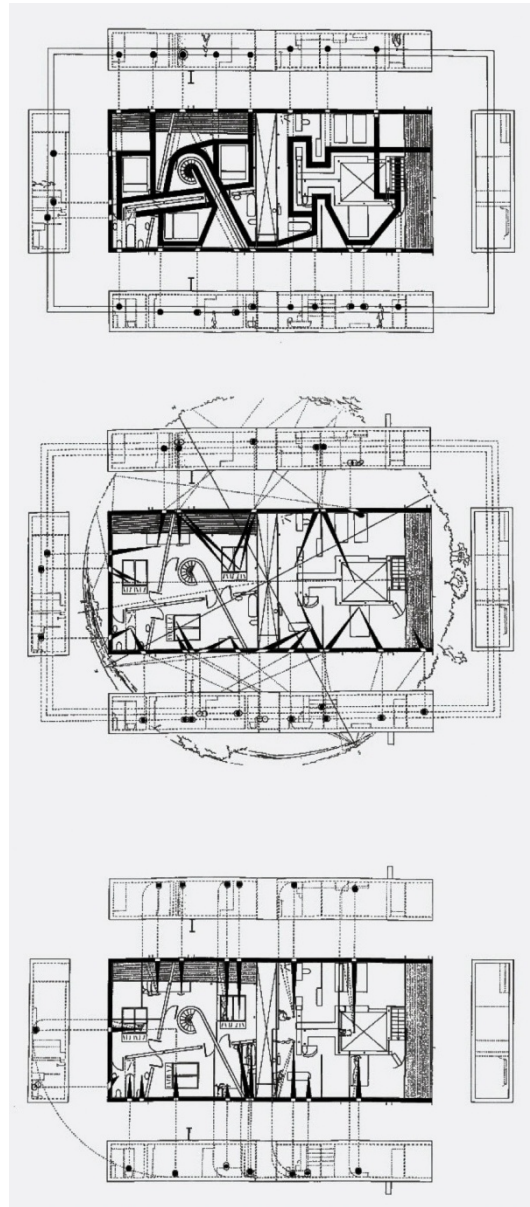
Las tres experiencias espaciales están constituidas por tres arquetipos. La planta baja se organiza como una cueva, la planta intermedia aspira a atrapar un horizonte de 360°, la planta alta es un bunker de hormigón perforado por huecos circulares que seleccionan fragmentos del paisaje exterior. Los diagramas desarrollados por el despacho de Koolhaas intentan hacer visible este sistema de relaciones con el exterior. El plano de referencia en la Casa en Burdeos es triple, pues. Con la particularidad de que el mecanismo del ascensor cortocircuita la relación arriba-abajo.

La estructura, que en una arquitectura estratificada según las leyes de la gravedad posee una presencia que explica las jerarquías del peso, desaparece virtualmente en este caso. El desarrollo de un sistema estructural que se oculta será posible gracias a la colaboración de Cecil Balmond. La expresión que uso Koolhaas al transmitir el concepto al ingeniero de Ove Arup fue: *"Hacer volar una villa"*. Señala al respecto Balmond: *"Casi escalofriante desde un ángulo, como un misil apuntando sobre el horizonte, desde otro parecía un monstruo atrapado contra su voluntad. De cualquier manera, la configuración funcionaba. Era dramática, brutal y excitante. Para Rem y para mí era hipótesis en bruto materializada, sin adornos, sin terminaciones, sólo estructura"*.¹¹²

La pérdida de referencias temporales en el recorrido canónico arquitectónico, *La Promenade*, se encuentra unida a un desplazamiento en el rol que lo tectónico ocupa en este proyecto. Desaparecidas las referencias al suelo, el habitante puede mirar al exterior escogiendo desde que paradigma espacial puede mirar al horizonte.



(112) BALMOND, Cecil: *"Informal"* Prestel. Londres. 2002.



3.2 KUNST HUT ROTTERDAM.

“Contenido en un prisma rectangular, el edificio es inmediatamente desarticulado en sucesivas aproximaciones; se lo pone en crisis, por ejemplo, con la diversidad de cerramientos que responden con autonomía a las funciones internas o a su relación con el contexto. Koolhaas hace intervenir el concepto de montaje mediante la aparición simultánea de elementos de distinta generación que, combinándose, dan lugar a un componente distinto. El resultado se expresa en una serie de imágenes cambiantes, diversamente integradas, de lecturas autónomas o parciales. La totalidad de la obra se ve fragmentada, recortada, como un inmenso “collage” cargado de intenciones opuestas y superpuestas, en donde las citas provenientes de distintos campos culturales se suman al conjunto.

El edificio, inscripto en un cuadrado, es cortado por rampas que definen un círculo peatonal continuo y dividen las áreas funcionales: auditorio, restaurante y oficinas, por un lado, y las salas para exposiciones, por otro. Sin embargo, el conjunto está permanentemente sometido a la presencia y a la ausencia o al acercamiento y a la distancia de unos locales con otros. Una de las rampas comienza en el acceso del parque y lo conecta con la avenida atravesando el edificio; en este lugar es difícil definir si estamos adentro o afuera, como si se tratara de un problema de inclusiones; este elemento, además, es el enlace entre interior y exterior de la galería. Una rampa escalonada (que conecta el auditorio con la terraza) se sitúa por arriba, a una cierta distancia, corriendo en otra dirección. Se forman intersticios que transmiten sensación de inestabilidad e intranquilidad. Una pequeña calle para el tránsito vehicular perfora el cuadrado perpendicularmente al tajo que producen las rampas. No hay articulación de componentes en las distintas caras; estas son crudas, directas, sin “vueltas”. En el Kunsthal se desarrolla una exploración en torno a la “penetración”; el movimiento peatonal y los vehículos atraviesan el edificio. Las diversas corrientes, velocidades y ritmos constituyen parte del desafío

proyectual; los intercambios y las conexiones se superponen, se yuxtaponen e interpenetran, según el caso. Estas “piezas en movimiento” crean flujos que estructuran desestructurando. Las rampas adquieren un rol protagónico como conectoras y como constructoras de la propuesta espacial. Es aquí donde el arquitecto trabaja mejor la indeterminación. la vivencia a través del recorrido, la presencia de la temporalidad, hacen desaparecer las referencias métricas y producen una experiencia de extrañamiento y desesperada búsqueda. El tajo en que se sitúan todos los elementos tiene límites ambiguos.

Las circulaciones, además de unir los diferentes puntos, crean cierta inestabilidad a través de los planos inclinados que obligan al desplazamiento. Corrompiendo la forma pura, la distorsión geométrica produce el desequilibrio. La recurrencia a la ascensión es el tema central del edificio. Aquí el edificio se hace permeable tanto en la relación exterior-interior como en la relación interior-interior. Del “corte” realizado en la estructura del prisma emerge como un hito (una pseudotorre) el plano que contiene los servicios. Liger y transparente de un lado, traslúcido del otro se levanta para afirmar la presencia del edificio en su función comunicativa, especialmente con la avenida. Las salas de exposición pueden ser utilizadas en forma independiente o complementaria. Cada una mantiene su identidad. La inferior es un espacio cerrado, solo abierto hacia el parque. Sus columnas, troncos de árboles aluden al bosque perdido; el cielorraso pintado de negro retrotrae a la noche; la sala superior recibe la luz de los lucernarios: es puro día.¹¹³

(113) Publicado por TBDA. <http://www.tublogdearquitectura.com/>

Vaya la respuesta antes que la pregunta: El plano de referencia en el Kunsthall de Rotterdam es ese que en sección y en planta lo cruza en diagonal, de parte a parte. Una calle interior que se refleja en otra calle interior... Situado en un desnivel de una planta de altura, El edificio, al igual que La Tourette es constantemente consciente de este particular y reacciona hendiéndose por un corredor oblicuo desde el cual se produce el acceso. Todo el concepto espacial interior se articula alrededor de esta irregularidad. El recorrido ascendente culmina en una terraza en cubierta desde la cual es posible divisar el plano “*sin sombra*” del pedestal sobre la ciudad. Solo la torre de instalaciones actúa como gnomon proyectándose sobre él. El espacio fluye en diagonal con el componente ascendente que resulta de la atracción de la cubierta. Esa posibilidad de salir afuera en lo alto actúa como si succionase al visitante en una progresiva ascensión hacia la luz, pero también como si el contenedor perforado que es el Kunsthall estuviese sometido a una presión interior que pugna por salir por arriba.

En este propósito espacial la estructura juega un papel particular. Desarrollándose según una matriz ortogonal, según una malla regular. La estructura aparece ignorante de los futuros conflictos que la naturaleza del espacio que alberga va a provocar. Situada como una retícula de pilares, se plantea conceptualmente como un *Sistema en resistencia*. A modo de estrategia compositiva que en su interacción con el mundo inclinado que construye el espacio oblicuo de su interior, procede precisamente a hacerlo visible. Como en la casa que Rem Koolhaas construye en Burdeos, los efectos de los conflictos entre estructura y espacio se señalan con el uso de un código de color. Donde el naranja, color vinculado a la expresión del peligro se usa intencionadamente para expresar la existencia de una irregularidad, de una excepción en la lógica estructural afín a una malla estructural canónica.

La estructura no se muestra indemne a estos episodios y reacciona desapareciendo cuando el corredor espacial entra en conflicto con ella, o cambiando su material. Así, algunos pilares de acero se convierten en pilares cilíndricos de hormigón.¹¹⁴ La estructura, por lo tanto, se contamina de esta

cualidad parlante que el proyecto ejerce sobre las situaciones de conflicto entre los operadores que en una lectura convencional deberían trabajar en sintonía. El resultado es la consecución de un espacio cuya cualidad principal es una constante asunción de lo anómalo como forma de existir, como si la materialidad del espacio oblicuo no fuera cuestión de plástica o geometría solamente, sino de una especial tectónica donde el desplazamiento geométrico de la ortogonal otorgara al espacio resultante de una suerte de materialidad alterada.¹¹⁵

La naturaleza oblicua de este tipo de espacio demanda formulas de representación particulares. La representación convencional de plantas a modo de secciones horizontales a una distancia constante del suelo resulta ser parcialmente ilegible cuando ese suelo no es horizontal. El resultado es que en una misma planta aparecen seccionados espacios que no tienen relación física real o que ni siquiera están comunicados entre sí. La representación tradicional tampoco es capaz de solucionar el problema de la falsa magnitud. La arquitectura que se representa en planos intenta alcanzar cierto grado de verificación con la realidad en la medida que es la representación a escala, el convenio que permite su control dimensional desde el documento gráfico. Cuando el espacio representado no es proyectante respecto del plano de proyección. La convención métrica se pierde, y es entonces cuando el mecanismo gráfico a de mutar a su vez para ser capaz de fijar la cualidad real del espacio representado.

(114) La conversión de los pilares metálicos en hormigón va acompañada de dos acciones resistentes a su vez: Por una parte los pilares se muestran sobredimensionados como si la exposición a una situación exterior al interaccionar con el espacio oblicuo produjera este efecto. Por otra parte, para situar unas luminarias son sometidos a sendas perforaciones semiesféricas que debilitan óptica y perceptivamente el aumento de sección anterior.

(115) De la misma forma, otros pilares metálicos se disfrazan de árboles por el procedimiento de ocultarse en un auténtico tronco de árbol cajeado en su interior para acoplarse al perfil metálico que así desaparecerá como estructura y aparecerá como forma insólita de paisaje interior.

Este problema ha llevado a desarrollar métodos de representación que realmente transmitan la naturaleza espacial de estos proyectos oblicuos. Ejemplo de ello es la predominancia del dibujo en desarrollo en la representación del Kunsthal. Los alzados desarrollados del volumen exterior y las fachadas del corredor-calle central se disponen en láminas donde la mirada recorre acariciándola la línea de tierra y tomando conciencia del movimiento que el cuerpo ejecuta en su interior.

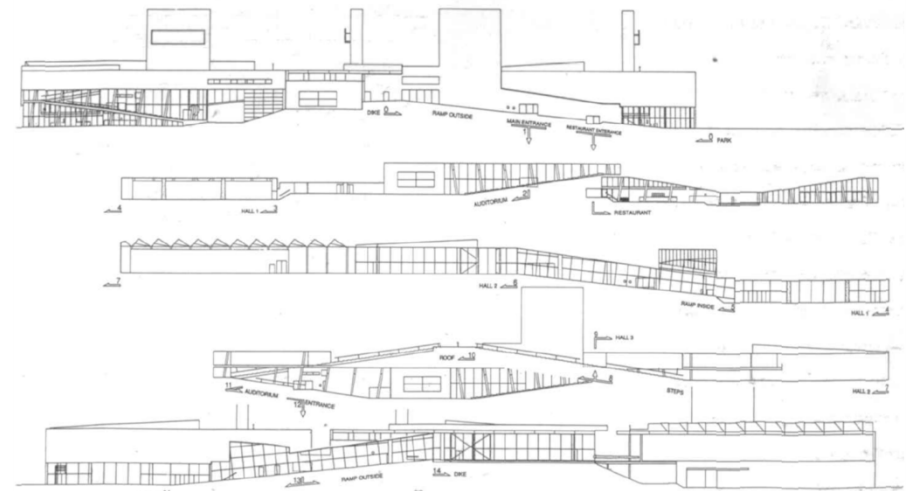
Estas secciones desarrolladas actúan como diagramas que explicitan el componente dinámico del espacio diagonal haciéndolo asequible a la mirada panorámica. Lejos de actuar como abstracción de la realidad, los desarrollos mencionados se emparentan con la mirada cinematográfica, con el travelling o con el storyboard. El primero, movimiento de cámara particularmente narrativo que construye un discurso visual con frecuencia acompañando en su recorrido a unos personajes. Estos permanecen situados en el centro del encuadre mientras el fondo se desplaza en un discurrir lateral. De alguna forma, los visitantes en el Kunsthal relativizan su movimiento mientras el espacio completo fluye a su alrededor. El otro modelo, el del Storyboard, se explica cómo proyecto, como anticipo gráfico y fragmentado de lo que se va a rodar. Sólo la densidad separa al storyboard del film. En realidad una película animada no es más que un storyboard muy rápido...

Hay otra cuestión que no nos debe ocupar, y se refiere al momento en que estos documentos son redactados. Seguramente, la industria de la construcción no es capaz de leer este tipo de dibujos como verificación métrica de la realidad, por esto entendemos su utilidad como forma de fijar una cierta cualidad discursiva del espacio. Como forma de explicar cómo se habita un plano oblicuo que lentamente trepa hacia el cielo...

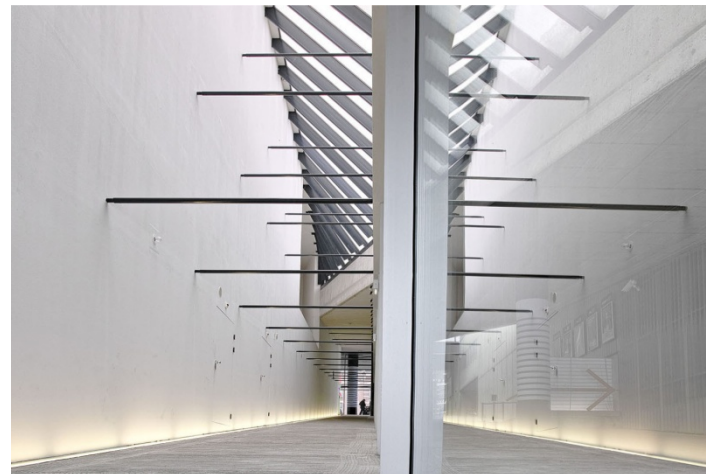
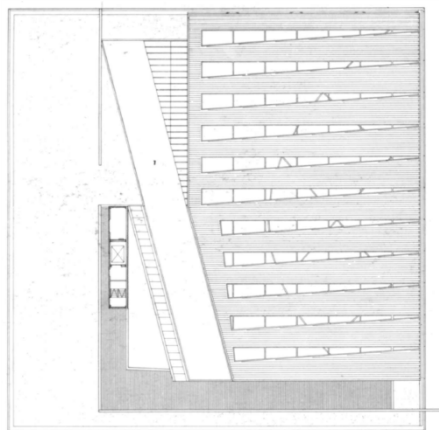
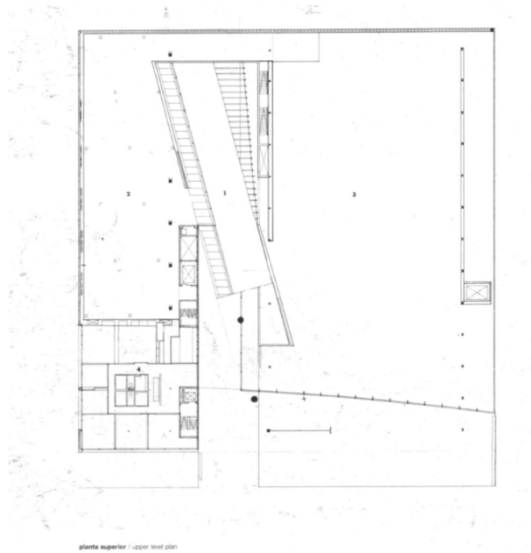
Un último comentario respecto de la detección del plano de referencia, La estructura cuando adopta una posición ortogonal con respecto al plano del suelo, permite leer cierto grado de relación con este, en efecto la posición perpendicular se sobreentiende como producto de una expresión estable de la gravedad,

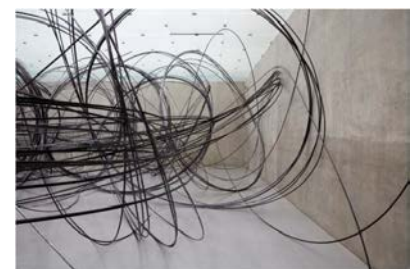
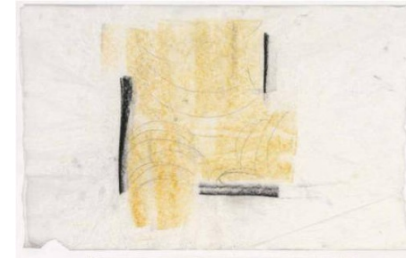
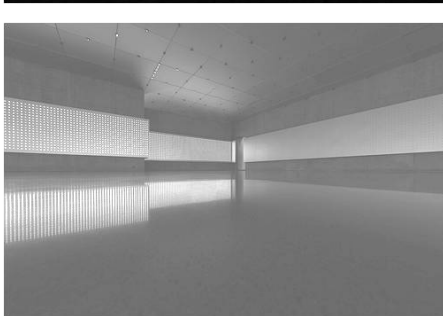
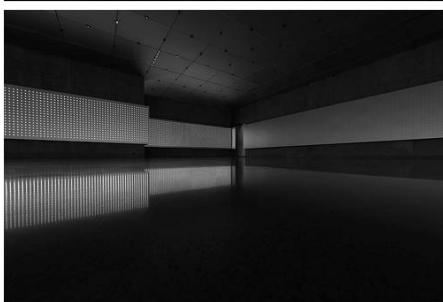
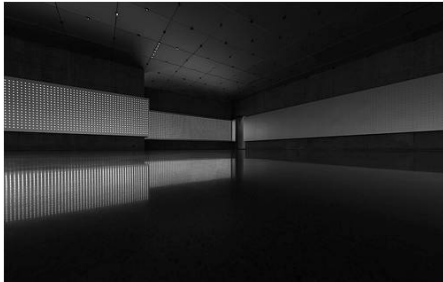
ópticamente, aunque no sea cierto las cargas se desplazan en vertical y de arriba abajo, en las fachadas del Kunsthal se puede leer una posición ortogonal de parte de la estructura, pero no es con respecto a la horizontal, sino que es respecto a su horizontal...Las fachadas no se comportan por lo tanto como expresión de un campo compositivo bidimensional sino que actúan como materializaciones densificadas de la sección que correspondería si solo fueran un plano de corte vertical. Pantallas de proyección de espesor cero. Es en las esquinas donde esta materialidad alterada aparece evidenciada.¹¹⁶

El plano de referencia alterado y oblicuo del Kunsthal de Rotterdam aparece como la materialización de una relación intersticial y compleja entre el horizonte canónico y un horizonte inclinado y toda la experiencia sensorial y espacial de un espacio así activado.



(116) La estereotomía de la fachada forrada de mármol travertino debería exhibir su espesor en su borde. Asimismo, la fachada de hormigón armado visto (hoy pintada de negro por los gestores del museo) se mostraba ingravida al no enseñar espesor alguno. En esta operación Koolhaas desmaterializa ambos cerramientos privándolos de un espesor óptico





3.3 KUNSTHAUS BREGENTZ.

"El museo, al borde del lago Constanza, esta hecho de vidrio, acero y una masa pétreo de hormigón que dota al interior de textura y composición espacial. Desde el exterior, el edificio parece una lámpara. Absorbe la luz cambiante del cielo y la bruma del lago, refleja la luz y el color y devuelve un 'indicio' de su vida interior en función del ángulo de visión, la luz del día y las condiciones climatológicas. La piel exterior esta formada por paneles de vidrio lavado, todos del mismo tamaño, sin perforar ni cortar, apoyados sobre unas ménsulas metálicas y sujetos mediante grandes abrazaderas. Los cantos del vidrio quedan expuestos. La fachada multicapa es un muro autónomo que actúa como piel protectora, modulador lumínico, protección solar y aislamiento térmico. Exonerado de estas funciones, la anatomía definitoria del espacio del edificio puede desarrollarse libremente en el interior. Las posibilidades del hormigón in-situ se han explotado al máximo: su capacidad para adoptar formas complejas, para integrar las instalaciones en su interior y para asumir la apariencia de una forma monolítica de un carácter casi escultural. El material, la construcción y su forma visual son una misma cosa: sin revestimiento, ni acabados, ni pinturas. Zumthor busca el beneficio de las obras de arte a partir de su relación con la sensual presencia de los materiales que definen el espacio. La masa de hormigón del edificio permite ajustar la temperatura en función de los requerimientos del museo. Un sistema de tuberías llenas de agua que puede calentarse o enfriarse se ha integrado en muros, techos y forjados, así como un segundo sistema de tubos que renueva el aire de las salas. La capacidad de absorción y acumulación de la masa de hormigón se aprovecha para mantener el clima interior estable, evitando la necesidad de sistemas de aire acondicionado. Los techos de la salas de exposición son también de vidrio. Sobre ellos, un espacio de altura considerable atrapa la luz natural exterior a través de la fachada y la distribuye por la sala. Es posible sentir como el edificio absorbe la luz, la posición del sol y los puntos cardinales, y también es posible apreciar las

*variaciones en la luz de un entorno exterior invisible pero presente. En el corazón del edificio, la luz se modula mediante las tres grandes losas/muros que soportan las salas"*¹¹⁷

Si en Burdeos el plano de referencia era móvil dependiendo de la posición del ascensor, permitiendo ejercer un cierto zapping espacial respecto del paisaje y el programa de la villa. En el caso del Kunsthaus en Bregentz argumentaremos que el plano es uno solo, con la particularidad de que se repite tres veces.

La secuencia espacial invierte las condiciones del caso de Burdeos, pues, si allí es el espacio el que se desplaza, permaneciendo el espectador detenido, en Bregentz el espacio de las tres plantas superiores es absolutamente idéntico, estático, produciendo la ilusión de que aunque nos desplazemos el espacio no se mueve. Los mecanismos que Zumthor pone a punto para conseguir esta percepción tienen que ver con romper la relación con el exterior. Un exterior con luz natural cambiante produce la aparición de escenas lumínicas cambiantes en un interior arquitectónico, rompiendo esta relación, la percepción del tiempo se detiene a su vez.¹¹⁸ Para ello, se pone a punto un techo de vidrio que como explica la memoria al inicio, mantiene estable la luminosidad interior mediante un complejo sistema que compensa automáticamente el gradiente de luz interior con respecto al exterior. Se busca que no sea posible percibir donde acaba la luz del sol y donde empieza la luz de los fluorescentes sobre el techo de vidrio.

Esto supone disponer de un volumen de aire sobre el falso techo donde se producirán los tránsitos entre las dos fuentes de luz.

(117) Memoria del ejercicio E2 // KUNSTHAUS BREGENTZ, OSTERREICH, EGA4, Departament d'expressió gràfica arquitectònica. Barcelona. Curso 2007-2008. Pag.3

(118) Conocido mecanismo empleado tradicionalmente en los locales de juego para romper la percepción del discurrir del tiempo en los jugadores.

La fachada se construye con un sistema de escamas de vidrio opal que oculta la caja de hormigón armado que se sitúa detrás a un metro de distancia. El museo está realmente compuesto por cuatro cajas de hormigón visto, La inferior, subterránea, con un techo que corresponde al nivel del suelo, y las tres restantes flotando por encima, sin techo. Estas cajas se encuentran suspendidas en un edificio virtual compuesto del espesor hueco de los espacios colchón antes descritos. Pareciera que la desconexión del visitante respecto del exterior afectara también al edificio en su relación con el lugar. Al respecto argumenta Josep Maria Montaner: *“Sin embargo, en la Kunsthau de Bregentz (1990-1997), Todos estos principios se pervierten en una complicación excesiva y en un ensimismamiento que lo sacrifica todo para conseguir un único efecto de espacio interior libre lleno de luz. El prisma de vidrio tiene una nula relación con el entorno urbano; sus fachadas, aparente traslucidas en el interior, son de hormigón, y en cada una de las cuatro grandes salas superpuestas, la luz natural se mezcla con la artificial ubicada en unos falsos techos que escamotean la estructura real de los forjados. Lo tectónico y lo visual se confunden totalmente”*.¹¹⁹ Evidentemente, Montaner quiere decir traslucidas en el exterior, pero su lectura se produce desde la confianza en que la identidad entre concepto constructivo y apariencia, no debe ser rota. Los mecanismos que Zumthor desarrolla en esta obra son ajenos a esa tradicional manera de entender la sinceridad arquitectónica. La existencia de un mundo suspendido espacialmente y temporalmente, exige algunas rupturas con la legibilidad tectónica lineal que propugna Montaner.

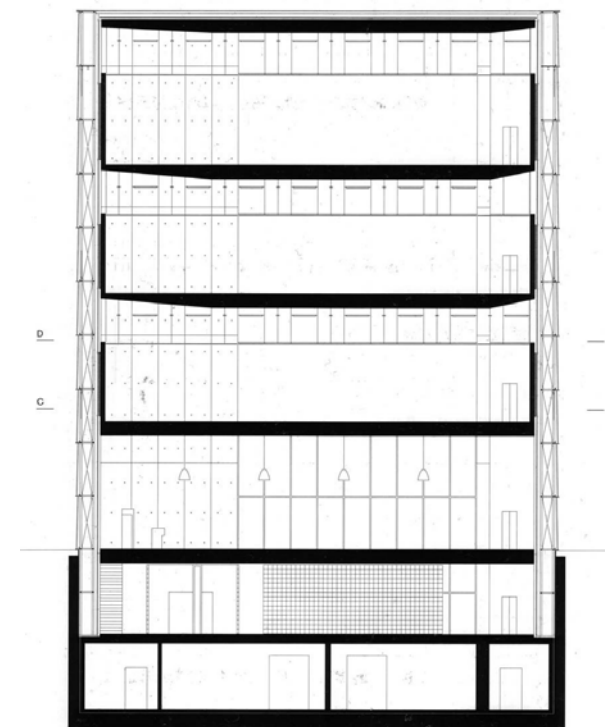
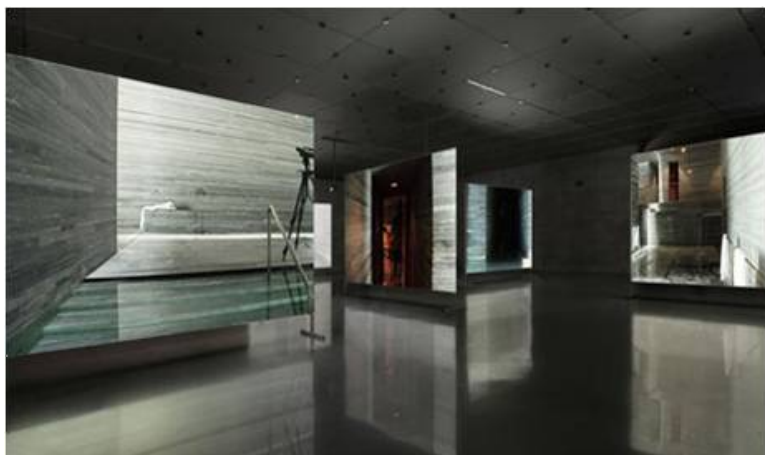
Esta situación de suspensión ha permitido a Zumthor materializar una suerte de indiferencia respecto de cuestiones centrales de la práctica arquitectónica como son el sentido del recorrido. Que tradicionalmente ofrece al visitante un regalo o sorpresa final, o el sentido de la relación con el suelo, es decir, la capacidad de la arquitectura de resituar a su usuario respecto del mundo y permitirle verlo a través de sus propios parámetros espaciales y conceptuales. En 2006 Zumthor tiene la oportunidad de ocupar con una exposición sobre su obra el museo. En la planta

baja, la única que tiene el techo de hormigón se disponen grandes maquetas de sus obras elaboradas con los materiales realmente empleados en las obras. En la primera y segunda planta se exhibe una puesta en escena de lo que es su despacho, un laboratorio de arquitectura donde las maquetas y los dibujos indagatorios coexisten con pruebas de materiales y documentación geometrizada de sus proyectos. Pero es en la tercera planta donde nos espera un fascinante espacio: una serie de pantallas de proyección muestran lo que parecen ser imágenes fijas de determinadas obras. La impresión al principio es de decepción, pues frente a la brillantez y fuerza de la información mostrada más abajo, esta parte de la exhibición parece detenida. Al poco, comprobaremos que las imágenes proyectadas no son fijas...El movimiento de las ramas en un árbol o el paso apresurado de un habitante de los edificios que se muestran, nos hace ver que lo que observamos es una filmación que durante un tiempo pautado se ha obtenido de las obras objeto de la exposición. La estrategia ha sido la siguiente: replanteadas con precisión y siempre en la misma posición relativa, se han situado varias cámaras en cada obra que se muestra. La posición de las pantallas de proyección en el interior del Kunsthau reproduce a escala real la posición de las cámaras que han filmado las obras. La primera consecuencia de esto es que el espectador se encuentra resituado en un espacio que métricamente coincide con el de las obras. La segunda consecuencia es que el museo actúa como *matriz métrica* respecto de lo mostrado, como si la obra de Zumthor quisiera ser leída como un sistema de fragmentos que se componen finalmente en un todo ante nuestros ojos. Cuando el edificio que se proyecta es de dimensión mayor que la planta del Kunsthau de Bregentz, el espectador se encontrara en un interior. Cuando el edificio sea de menor dimensión, el espectador podrá observar también la imagen exterior de lo filmado...

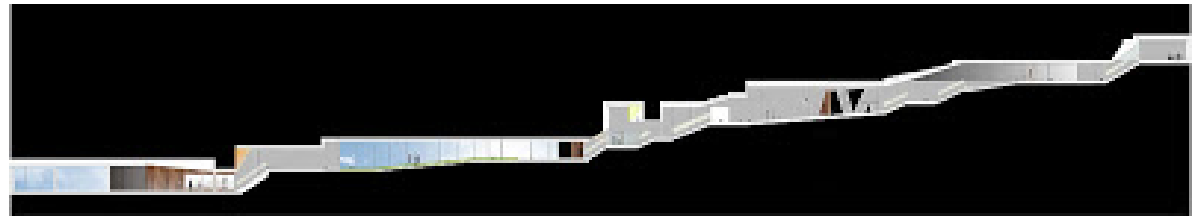
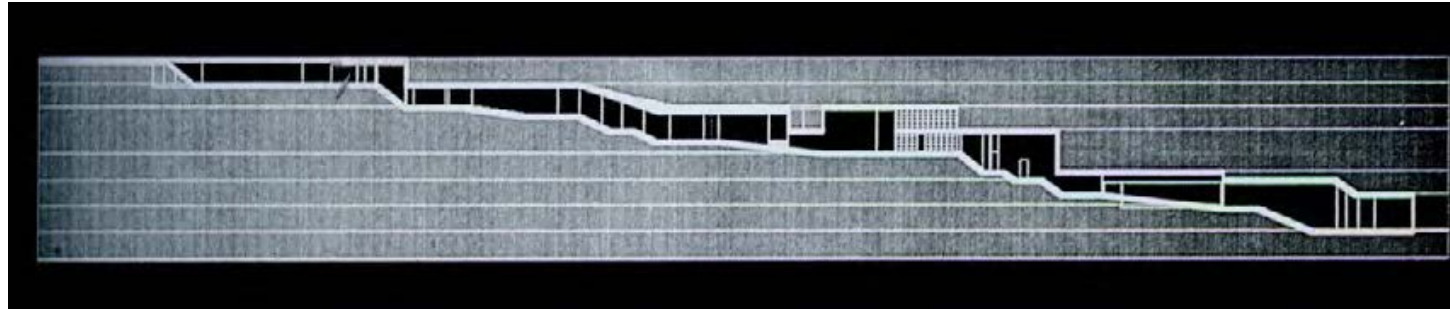
(119) MONTANER, Josep Maria: *“Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción”*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2014. Pag. 115.

La tercera consecuencia es que en esta operación efímera, el interior de la Kunsthauus se abrirá por fin a dos horizontes; el horizonte exterior de lo filmado, horizonte exterior en un interior, y el horizonte interior de los espacios que estando dentro de sus obras están dentro también del museo. En la Kunsthauus los paisajes serán movedizos, como el propio Zumthor parece querer decir. Será el artista el que los construya, y serán necesariamente efímeros... Solo la arquitectura permanecerá estable y detenida. Suspendida en su apariencia única y congelada. Desde este punto de vista, la Kunsthauus es la autentica materialización de aquel laberinto borgiano:

*"Cabalgaron tres días, y le dijo: ¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso. Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere".*¹²⁰



(120) BORGES, Jorge Luis: *"Obras Completa"*. 4 vol. Barcelona: Emecé, 1989-1996. Pag. 607.



3.4 EMBAJADA PAISES BAJOS. BERLIN.

*"Estas superficies un paisaje vertical e intensificado son entonces urbanizadas...todos los planos están conectados por una única trayectoria, un bulevar interior alabeado que expone y relaciona todos los elementos del programa. El visitante se convierte en un flaneur baudelairiano, que examina y es seducido...por el escenario urbano."*¹²¹

Rem Koolhaas.

El proyecto de Rem Koolhaas/OMA para la embajada de Los Países Bajos entra en conflicto con el urbanismo tradicional del antiguo Berlín Occidental que exigía que el nuevo edificio completara la manzana a la manera del urbanismo decimonónico. Finalmente la oficina realizó el edificio en una combinación de obediencia (llenar el perímetro de la manzana) y desobediencia (construir un cubo solitario).

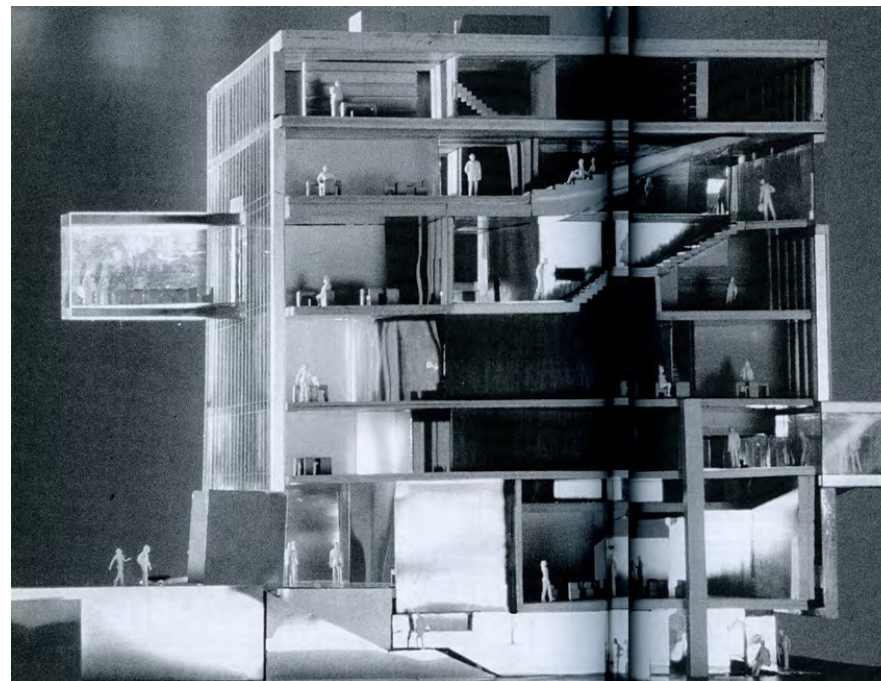
La tradición indicaba que gran parte del trabajo diplomático se realizaba en los pasillos, esto llevo a sobredimensionar y convertir la idea de corredor en el alma del proyecto. Como los diplomáticos usaban el pasillo de la antigua embajada para muchas reuniones informales, OMA diseñó un edificio con un enorme pasillo: una trayectoria continua que alcanza las ocho plantas de la embajada dando forma a la comunicación interior del edificio. Los espacios de trabajo resultan ser las *zonas restantes* después de proceder a tallar la trayectoria de este pasillo en la envolvente cubica del edificio aislado, Estas dependencias son expulsadas por el movimiento del corredor a fachada, apareciendo como volúmenes que exceden la piel del edificio y se manifiestan al exterior apareciendo en voladizo. Los espacios de recepción se sitúan dentro del cubo.. La trayectoria conduce desde la entrada hasta la terraza en la azotea, pasando por la biblioteca, salas de reuniones, gimnasio y restaurante. Esta trayectoria aprovecha la relación con el contexto, el río Spree, la Torre de Televisión de Berlín, el parque y pared de las residencias

de la embajada; una parte de este recorrido se desarrolla como un volumen diagonal vacío que atraviesa el edificio permitiendo ver la Torre de Televisión en el parque. *"Un paisaje arquitectónico, creado como referencia al paisaje artificial de los Países Bajos. La intención era traducir las cualidades características de un paisaje en la arquitectura. El recorrido se convierte en el elemento más importante del conjunto, conectando y prolongando la ciudad con el interior de la Embajada. El trayecto explora la relación con su contexto. Vistas enmarcadas permiten relaciones visuales con el río Spree, el Fernsehturm (la torre de comunicación) enmarcándola, y al parque. Las vistas al entorno urbano se intercambian con vistas a la embajada, haciendo patente la relación interior - exterior. Un contexto complejo, literal, intelectual y físico a la vez".*¹²² La trayectoria de este corredor de compleja geometría esta ligeramente sobre-presurizada funcionando como un conducto de aire principal por la cual el aire fresco se filtra a las oficinas mediante la doble fachada. Este concepto de ventilación es parte de la estrategia de OMA en la que se integran varias funciones en un mismo elemento. El Plano de referencia en este caso se configura no solo desde el punto de vista de su relación con el horizonte, sino que adquiere la configuración de un organismo hueco que a modo de escalera vibra en el interior del edificio. Es el tema de la calle interior que se enrosca sobre sí misma y que en muchos proyectos de la oficina OMA adquiere carácter urbano. Se pueden encontrar ecos de esta manera de proceder en ejemplos como el proyecto para la biblioteca de Francia, o el proyecto para la biblioteca de la Universidad de Jussieu, también en París. En estas propuestas, la calle interior cambia de sección, cambia de Ancho, cambia de pendiente y se cortocircuita con la incorporación de escaleras, rampas mecánicas y escaleras mecánicas. El sistema descrito también es capaz de recibir programa, no limitándose a su papel circulatorio.

Estas experimentaciones previas comparten la condición de estar constreñidas en una envolvente paralelepípedica, con lo cual, se produce una dialéctica entre la calle y el contenedor de presiones y descompresiones mutuas. En el proyecto para

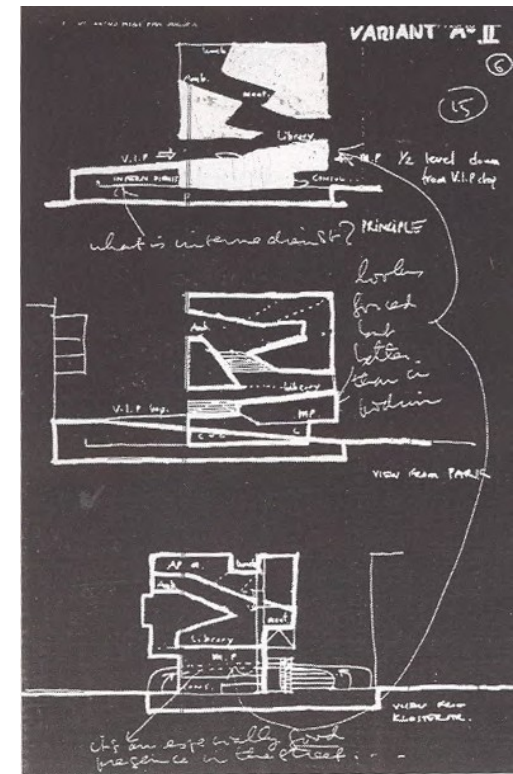
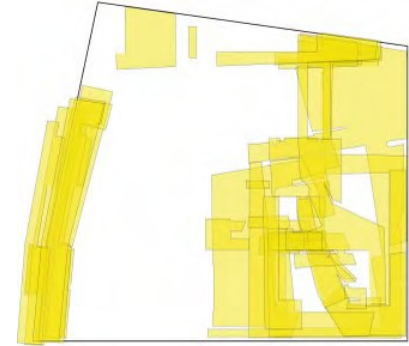
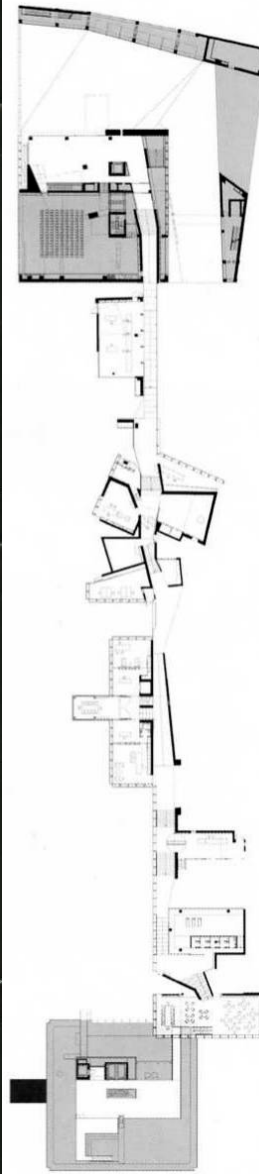
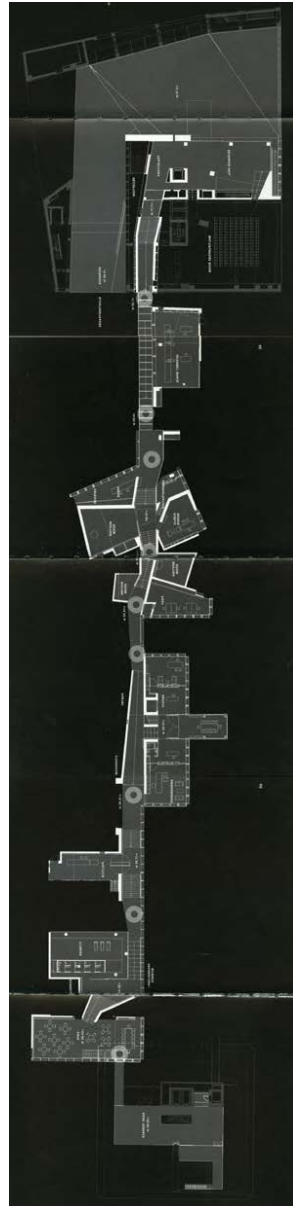
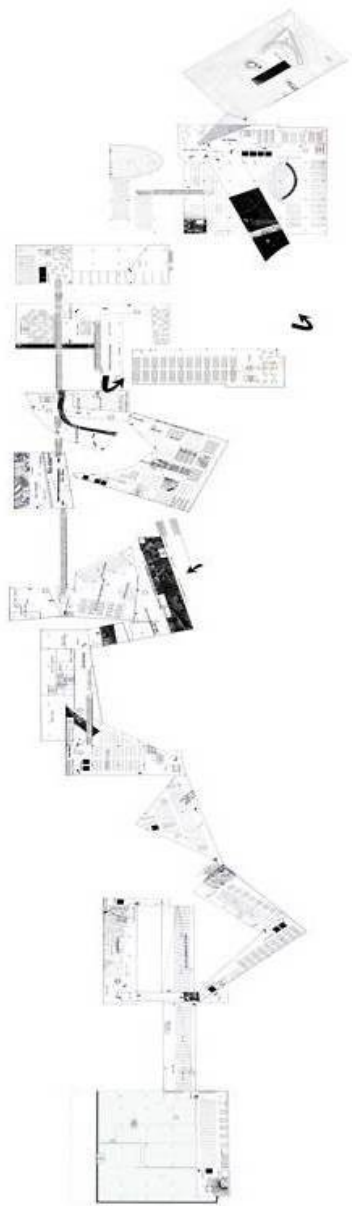
Jussieu, concretamente, la dimensión de la rampa aumenta hasta ser capaz de absorber los espacios servidos en la terminología Kahntiana. El proyecto para la embajada de Los Países Bajos, proporciona a Koolhaas la oportunidad de materializar estos conceptos en una escala más contenida,

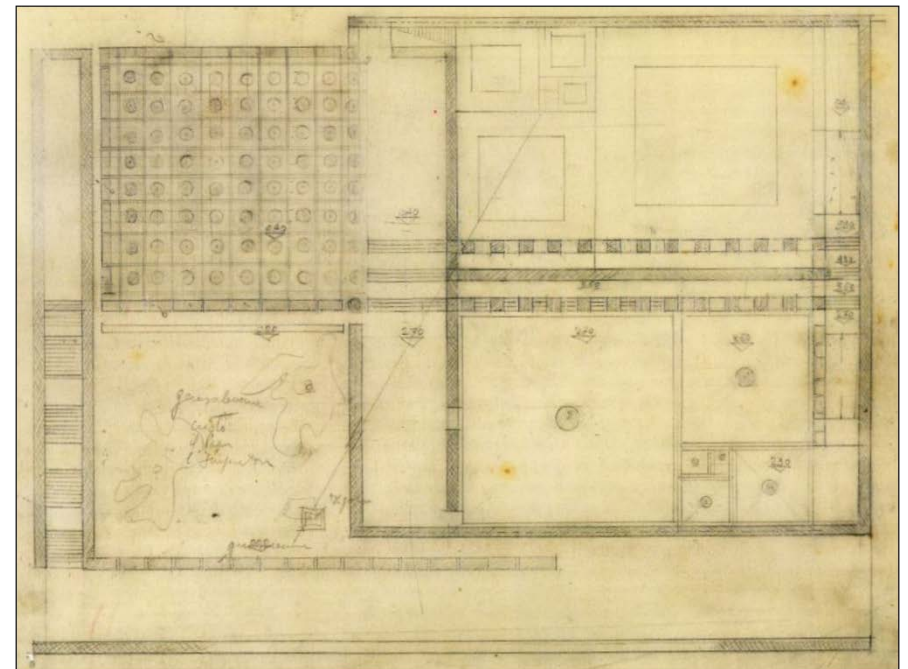
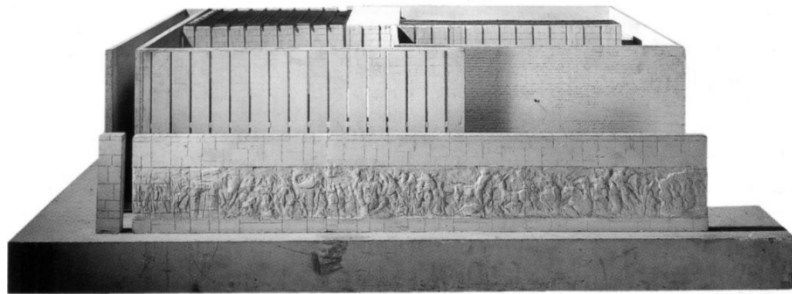
El edificio es una *demonstración* también, de control geométrico y plástica compleja, pues el encaje entre lo excavado y los espacios restantes alcanza cotas de gran belleza plástica. Como se detectaba en el caso del Kunsthal de Rotterdam, Se desarrollan diagramas que intentan visibilizar las complejas cualidades espaciales del sistema corredor. En estos documentos se introduce la novedad de representar no solo el plano del suelo, sino también en ocasiones el techo o los alzados laterales. Recordemos los alzados en desarrollo del proyecto del Kunsthal. En el caso de la embajada, estos documentos se comportan como *mapas del tesoro*, como relatos de las direcciones de la mirada y de los hallazgos que esta descubre. Recordemos también los argumentos que se plantearon respecto de Hostalets y Huesca en la obra de Enric Miralles. Si allí, la mirada y el movimiento del cuerpo seguían vectores diferentes, estos vectores se producían en un plano sensiblemente horizontal. En Berlín, el plano se inclina y la mirada rota para aprehender el espacio que habita.



(121) KOOLHAAS, Rem: Working Babel. S, M, L, XL. Pág.1316-1317.

(122) Estudios oficiales de máster y doctorado en proyectos arquitectónicos avanzados. "The Dutch Embassy in Berlin". MPAA 2012-2013.





3.5 DANTEUM.

El Danteum (1938-1940), proyectado por Piero Lingeri y Giuseppe Terragni debía ser un monumento a la obra de Dante en Roma. El edificio debía enmarcarse en el foro y debía ser un memorial arquitectónico en homenaje a la *Commedia*. El proyecto del Danteum se constituye pues, como un recorrido a través del paisaje que evoca el texto de La Divina Comedia de Dante Alighieri. El proyecto se organiza como una serie de escenas consecutivas en las que se recorren espacios en los que el visitante experimenta condiciones espaciales que sus autores han proyectado como metáforas de los territorios que Virgilio recorre en la Divina comedia. Existiendo en la obra descripciones pormenorizadas de los ámbitos del infierno, purgatorio y paraíso. Los autores desechan la reproducción literal de esos espacios y proponen un itinerario donde la arquitectura, el espacio monumental y la geometría serán los mecanismos que evocaran conceptualmente las tres categorías expuestas. Desarrollo paulatino vinculado a la experimentación y al aprendizaje. El Danteum se propone como una gran alegoría espacial capaz de elevar al hombre de la cotidianeidad de la ciudad (Roma) elevarlo hasta el cielo y devolverlo transmutado, habiendo sufrido una serie de revelaciones en el transcurso de su recorrido. Este recurso, el recorrido articulado a través de escenas se ritualiza. El hombre que recorre el Danteum se enfrenta a la epifanía constante, buscando la salida hacia delante en el artefacto laberintico unicursal que materializa la arquitectura del Danteum.

El plano de referencia se eleva paulatinamente conforme el visitante se desplaza de una escena a otra. El recorrido no culmina en lo alto como en los casos de estudio anteriores sino que termina en el mismo espacio donde comienza. En el principio...Imaginemos una multitud que accede al Danteum, La piel de piedra no tiene una puerta y se pliega para dejar entrever la posibilidad de un interior. Un patio espera al visitante, Previamente una escalinata de nueve amplios peldaños habrá elevado la cota del ingreso, salvando la ligera pendiente del exterior. En este

espacio la referencia a la ciudad se habrá perdido. A cambio el cielo adopta la forma de un recorte, enmarcado por muros de piedra que muestran incisiones verticales a través de las cuales, el cielo parece querer derramarse en el interior del patio. El recorrido necesariamente empieza por entrar en la sala hipóstila que se abre enfrente. Imaginemos a este grupo deambulando en el interior de este bosque de cien columnas, si en el patio, el grupo sería una masa humana, en el bosque este grupo se percibiría como un solo hombre. Apareciendo entre las columnas y desapareciendo tras ellas, sería imposible conocer su número. Así, el Danteum dispone un primer mecanismo que señala la posibilidad de que la experiencia del recorrido alegórico mas adelante sea propósito de un solo hombre. La experiencia continúa con el descubrimiento de una escalera que eleva la cota del suelo para acceder a un pasillo en cuyo testero se aprecian dos huecos, el primero parece una ventana por la que apreciaremos la primera escena espacial; la correspondiente al infierno, pero habremos de llegar hasta el final para acceder al espacio rectangular por la esquina. Esto, nos sitúa en el arranque de la diagonal del primer paisaje de la Divina Comedia. En palabras de Juan Carlos Arnuncio:

*“Terragni describe este espacio con tres adjetivos, atribuibles también al infierno: irreversible, inquietante y profundo. Cualquier representación del infierno, de un modo u otro, debe aludir a ello, y la decisión fundamental del proyecto es representar la cosmología de Dante recurriendo solo a la abstracción arquitectónica y no a la figuración. Sin embargo, me parece que sí se puede apuntar un hecho fácilmente comprensible: cuando uno se encuentra debajo de una superficie convexa, rugosa y pétrea, tiene la sensación de estar en un espacio gravitatoriamente opresivo. Sin embargo, si en un espacio así se sustituye el apoyo estructural por la luz, como sucede en Notre Dame du Haut, en Ronchamp, se produce una paradoja: la convexidad del techo transmite la sensación de un enorme peso, pero en cambio la ausencia de soporte transmite la sensación de ingravidez, pues la cubierta parece apoyarse en la luz”.*¹²³ El espacio se encuentra articulado entre una serie de pilares circulares de sección decreciente que giran

siguiendo la directriz de una espiral logarítmica. El espacio percibido se comprime al tiempo que el techo reacciona fisurandose sucesivamente en una serie de plataformas cuadradas sostenidas individualmente por cada pilar. Si en el patio el cielo era el techo, en el infierno, el cielo aparece como una retícula entrevista, fragmentada e inaccesible. El siguiente espacio corresponde al purgatorio. Se accede de nuevo por la esquina contraria a la del acceso al infierno. En este punto Terragni permite que el visitante vea completo el muro que separa ambos ámbitos. Muro que hasta entonces solo había aparecido entrevisto a través de los huecos entre el soportal lateral. Señala Arnuncio: *“Por un lado, el suelo va elevándose progresivamente en espiral, aludiendo a la torre de Babel. Existe entonces una voluntad de ascender que tiene muy presente la tierra y su gravedad, sin olvidar, pues, el esfuerzo que supone esta ascensión. Por otro lado, el espacio se configura en forma de patio, y la abertura del techo al cielo da a entender que la única salida natural a ese espacio es por arriba”*.¹²⁴ La progresiva elevación de la cota de acceso se ve acompañada por la mayor presencia del cielo. Los recortes cuadrados del techo de este espacio lo muestran fragmentado. Hasta ahora el espacio de los tres escenarios recorridos se configura sobre todo por operaciones de articulación en los planos horizontales de referencia; techo y suelo. Tallados, y fisuras dan cuenta de la cualidad móvil del suelo bajo nuestros pies y del techo sobre nosotros. Imaginemos al Danteum como una suerte de sistema de prensas que en su desplazamiento vertical (y en su desaparición) informan al observador de cualidades físicas relativas a la presión, la densidad y el peso.

El desplazamiento entre las dos envolventes de la planta, que en esta operación se muestra inestable. Permite al visitante descubrir una nueva fisura gemela a la que permitía el acceso al patio inaugural, por la que asciende una escalera. La perspectiva al subir resulta ser el cielo. Este se muestra por fin en su totalidad sin marcos que lo seccionen.

La siguiente escena recupera la cualidad horizontal del suelo y corresponde al paraíso: *“Como problema arquitectónico, la estrategia de la Sala del Paraíso me*

parece muy interesante. Aludir a la ingravidez a través de la elevación es lo obvio y lo fácil. Lo difícil es conseguir la ingravidez sin tener que recurrir a la idea de ascenso, porque en el cielo ya no se puede ascender más. En vez de eso, Terragni proyecta un espacio muy abstracto sin gravedad, a través del uso de la luz y con la ayuda de una malla tridimensional que intenta eliminar las diferencias entre suelo, paredes y techo. Se trata de intentar construir un espacio indiferenciado, sin arriba y sin abajo, donde la luz y la propia geometría son una envolvente que te induce a soñar la ingravidez”.¹²⁵ Recordemos que el hombre que era parte de una multitud accede en soledad al paraíso. Imaginemos su deambular entre los pilares...Su imagen reflejada y deformada por la superficie de los cilindros de vidrio se reflejara en incontables ocasiones hasta recuperar en esa condición óptica multiplicada, una cualidad múltiple y colectiva.

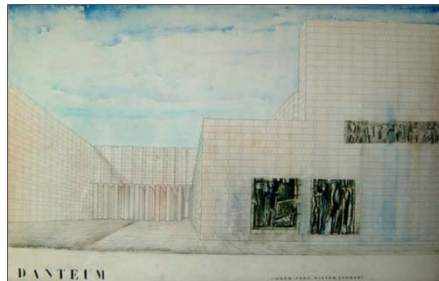
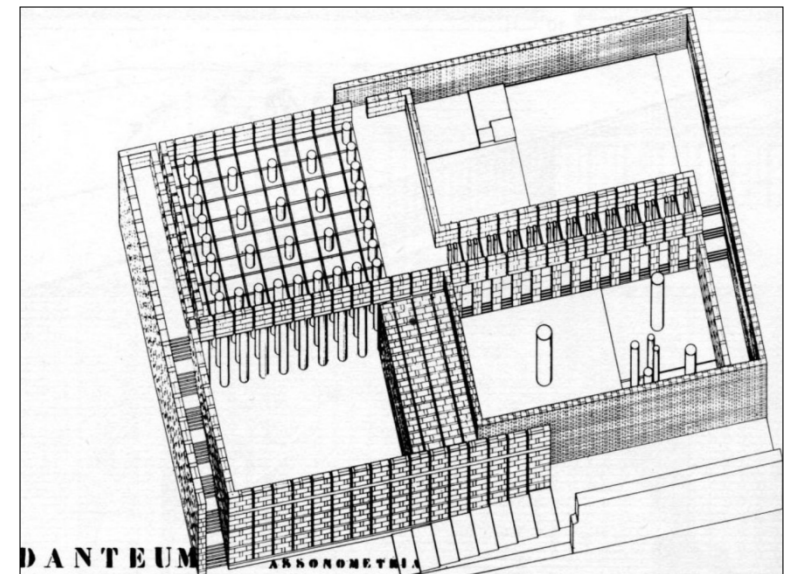
La salida se produce hacia abajo, descendiendo por una larga escalera y dejando a nuestra espalda el volumen vacío de un corredor ciego que parece en su vaciedad sujetarnos para ralentizar nuestra salida. Previamente este visitante habrá entrevisto lateralmente otro corredor ciego, el correspondiente al Imperio; Espacio ocupado por una serie de columnas de sección rectangular que se colocan en fila en una progresión imposible hacia el muro que corta al fondo la perspectiva.

Al salir, un monolito de cierto carácter antropomórfico, desgajado de la estela en altorrelieve que Terragni ha colocado sobre el muro de cierre espera amenazante al que baja y escapa del Danteum.

En el proceso descrito también ha pasado el tiempo, Terragni que había proyectado un Danteum preciso y esencial, privado de reiteraciones o de sobreentendidos se ha visto obligado en la relación con su cliente, Benito Mussolini, a añadir una serie de elementos iconográficos que explicitan los componentes celebrativos de su proyecto. Este hombre que entra en la materialización conceptual de la divina comedia acaba escapando de una gigantesca máquina de propaganda.

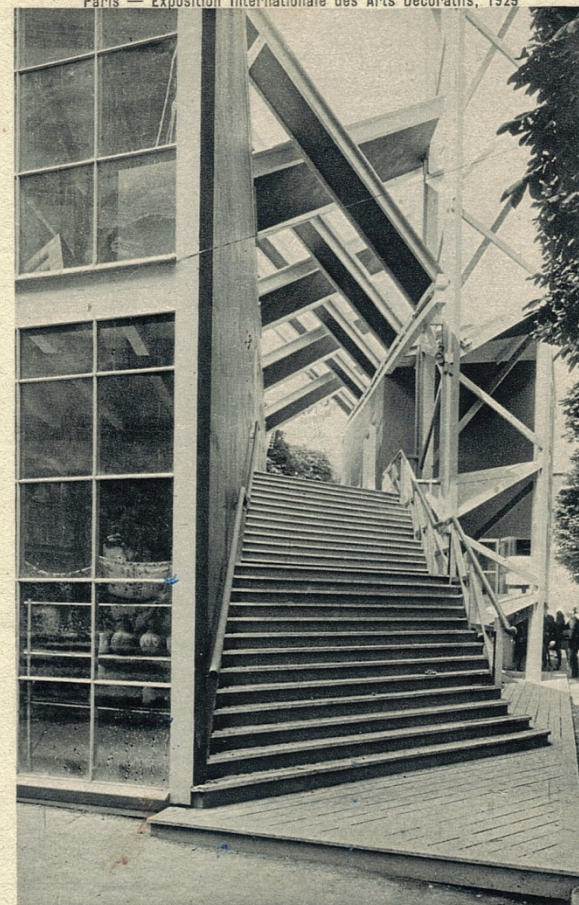
El mecanismo de ascensión, separación del origen y devolución al mundo pasa por el establecimiento de una plataforma desde la cual Roma aparece a su vez fragmentada , solo visible a través de intersticios y fisuras, como una realidad ajena cuya imagen no actué como interferencia óptica sobre la ceremonia de carácter iniciático que el dispositivo Danteum oficia.

El plano del suelo se eleva pues, siguiendo las indicaciones de la liturgia espacial y evocativa. Los planos horizontales actúan como lienzos donde la articulación de sus superficies opera como forma de fijar la oscilación entre el cielo y el infierno, siendo el comienzo del recorrido la ciudad y siendo el final del recorrido la misma ciudad, el Danteum mide la distancia entre los dos territorios dantescos con Roma. Contextual en su exterior murario, pétreo y metafórico en su interior, el Danteum se constituye como el gran proyecto romano no construido, el gran dispositivo espacial que en su posición suspendida por su no existencia física, adquiere gran poder evocativo al estar sin embargo construido con el tiempo.



(123, 124, 125) ARNUNCIO, Juan Carlos: "La luz es el tema" entrevista en la revista Diagonal nº 30. Barcelona. 2014. Pag. 18.

Paris — Exposition Internationale des Arts Décoratifs, 1925



PAVILLON DE L'U. R. S. S. (K. Melnikoff, Arch)

3.6 PABELLON MELNIKOV.

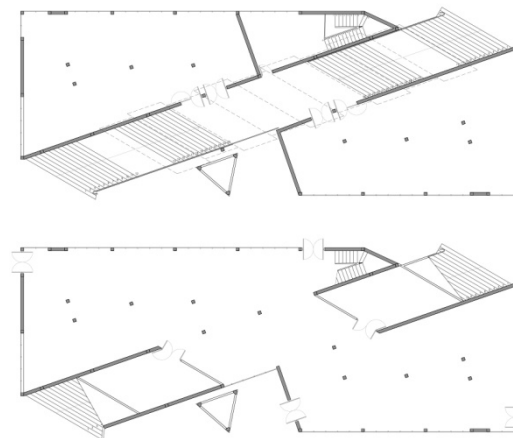
*“La Revolución soviética alentó una experimentación plástica que buscaba unas formas que negaran el pasado y se ajustaran a las nuevas condiciones sociales. Los arquitectos se fijaron en las vanguardias artísticas e intentaron construir un embargo no encontraron el lenguaje anhelado hasta que descubrieron en el purismo abstracto de Le Corbusier y su visión de una ciudad mecanizada poblada por deportistas, junto con el baukunst centroeuropeo, que la modernidad estaba en la técnica y los nuevos usos. Pero esto fue después de 1925, cuando Melnikov viajó a París donde construyó el Pabellón Soviético para la Exposition des Arts Décoratifs y dibujó dos Garages pour 1.000 autos. El pabellón Rojo es un epígono de las investigaciones plásticas de la vanguardia cubo-futurista y con ellas formalizó un espacio dramático que expresaba bien las ambiciones soviéticas. El pabellón está a medio camino entre una instalación agit-prop, una escenografía total y un artefacto industrial. Mas sus fracturas cristalinas, la topografía de su sección y la transparencia imposible de sus fachadas se oscurecieron frente al pragmatismo moderno”.*¹²⁶

Ginés Garrido.

El Pabellon soviético de 1925 en París no dejó huellas. Los cortos plazos de ejecución provocan que Melnikov tome la decisión de construir el edificio sobre unas traviesas metálicas de tren. Esta falta de cimentación provoca que el edificio no deje huellas físicas, como se ha dicho, pero también y en relación a esto se puede decir que el ideario constructivista no produce huellas en el desarrollo del escenario arquitectónico europeo. La eclosión del movimiento moderno sitúa a las

experimentales propuestas constructivistas en los márgenes de la historia de la arquitectura...

Al igual que el Danteum. *El Pabellon rojo*, se propone como un recorrido de subida y bajada. Pero aquí se incorpora un componente especular. Si en el Danteum el recorrido tenía *sentido*, es decir operaba según un vector *hacia delante*, en el Pabellon se detectan dos simetrías no directamente especulares. El edificio se atiene a dos ejes principales, uno; el que forman los dos tramos de escalera en diagonal, otro el que oblicuamente a este se situaría en posición ortogonal. Decimos se *situaría*, porque la planta parece haber sufrido una suerte de deslizamiento que la lanza al territorio de lo oblicuo como si por efecto del rozamiento producto de su vocación de viaducto, la materia del edificio se hubiera deformado como reacción.

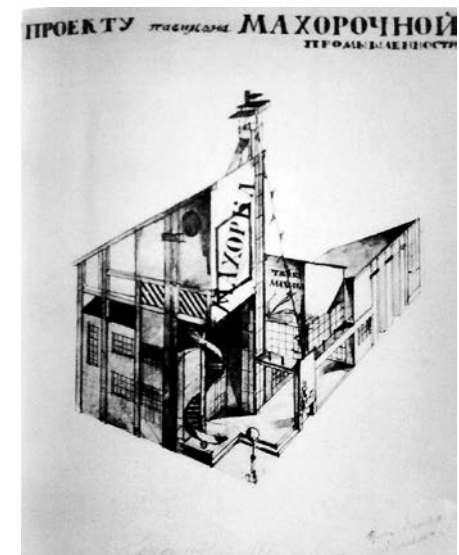
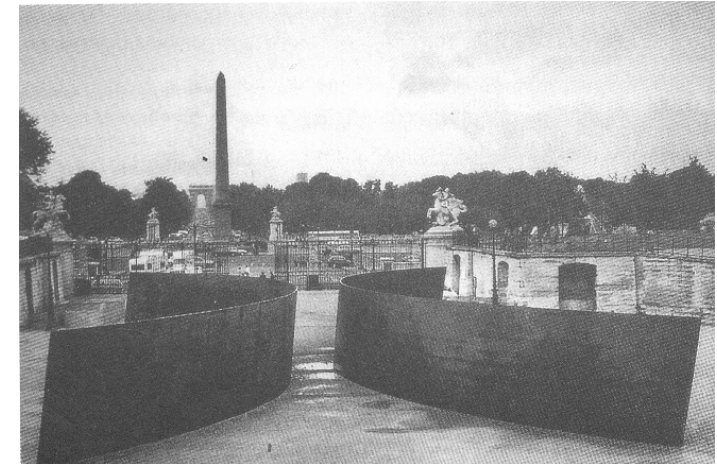


(126) GARRIDO, Ginés: *“Melnikov en París, 1925”* Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2011. Introducción.

La torre que parece, sin efecto clavar el edificio al suelo, se puede en esta lectura, entender mejor como eje de la simetría de giro que el proyecto ofrece en planta y de la simetría de compensación que ofrece en su disposición volumétrica. Recordando a la estrategia de excavación en Berlín, Melnikov dispone los espacios expositivos en *el volumen sobrante de lo excavado*. La experiencia de atravesar el puente constructivista que es el Pabellón, implica mancharse con el color rojo de los elementos arquitectónicos que lo forman, que bien proyectando sombra o contaminando cromáticamente por reflexión, provocan que durante unos instantes los visitantes se conviertan en manchas rojas en movimiento, para una vez haber descendido, volver a recuperar su color real. La experiencia espacial es semejante a la experimenta el espectador al recorrer la obra de Richard Serra *"Clara, clara"* de 1970. En esta ocasión la curvatura en planta de la pieza, unida a su inclinación lateral permiten al que la atraviesa como la fuerza del espacio altera su percepción de la longitud del recorrido, provocando una suerte de aceleración lateral que se interrumpe bruscamente una vez hayamos salido. Esto permite leer la morfología del Pabellón como un estado intermedio en el proceso de deslizamiento de las masas construidas que acompañan el desplazamiento del espectador. Como si en su origen hubiera estado en un volumen tridimensional paralelepipedico que se ha hendido poco a poco, diagonalizandose para pasar a lentamente de un estado sólido a un estado plano bidimensional.

La experiencia del espacio oblicuo en el caso que nos ocupa incorpora una experiencia del campo de lo cinético. La ruptura con la ortogonal que sufre la planta se ve acompañada por la cubierta en tijera. Que parece desgajarse como un pantógrafo gigante. Aun es reconocible su relación en un estado anterior con una originaria cubierta a dos aguas. En el momento en que el Pabellón se materializa en París, La violencia estructural de esta cubierta resulta ser perturbadora. Al respecto, Vittorio De Feo observa: *"La pequeña construcción provisional evita toda retórica. Resulta perfectamente conseguida la intención de transformar en movimiento la estaticidad espacial y romper el volumen en*

perspectivas inesperadas; a ello contribuyen el juego de las escaleras, la ligera estructura de madera, puesta sinceramente de manifiesto, y los colores puros".



La plástica rota de las cubiertas tiene un antecedente en el Pabellón Makhorka, obra también de Konstantin Melnikov. Esta obra, construida en 1923 para la "Exposición de Agricultura y Artesanía de Todas las Rusias" realizada durante ese año en Moscú, es uno de los primeros ejemplos de la arquitectura de la vanguardia soviética y es el primer edificio construido por Melnikov. En este pabellón, Melnikov explora cual ha de ser la imagen artística de una moderna sala de exposiciones, y empieza a vislumbrar ciertos temas de composición arquitectónica que manifestara dos años después en el Pabellón para la exposición Internacional de las Artes decorativas de París. La sala está construida también con estructura de madera y la mayoría de sus muros exteriores están acristalados. Su composición inusual provoca que las dos plantas rectangulares se corten según una banda diagonal en las salas de la primera planta. Una escalera abierta de caracol se cubre con la original estructura espacial inclinada.



3.7 S-VEN-CS-1963.

Venecia establece una particular relación de amor-odio con el agua, en la medida en que esta se muestra estable, en cuanto su superficie no se altere y construya la ficción de un plano horizontal perfecto. Venecia se mostrará a través de esa imagen canónica mil veces repetida: *“Venecia, ciudad construida sobre un espejo”*. Pero el agua en Venecia también amenaza con devorarla. A lo largo de toda la ciudad, y aproximadamente a un metro de altura es posible apreciar su mordida: una cicatriz en las superficies verticales ha dibujado lenta pero constante una línea dramática; la línea que marca el estrato hasta donde el agua de la laguna considera de su propiedad Venecia. La diferencia de altura entre el punto más alto y el más bajo de la ciudad es también de un metro.

Venecia habita un espesor prestado. Un préstamo que, cada vez que se manifiesta el fenómeno del *aqua alta*, produce más intereses. La arquitectura de la ciudad no parece reparar en ello, cierta actitud displicente se detecta en la manera en que Venecia se asoma a la laguna, en la manera en que los palacios se miran en los canales. Venecia no desea asumir que tiene el tiempo contado.

Es en este contexto donde Carlo Scarpa proyecta y construye una intervención atípica por la manera en que repropone la relación con el agua. En un Palazzo del s.XVI y a instancias del director de la fundación Querini Stampalia, Scarpa acomete la reconstrucción crítica de la planta baja y el cortile posterior.

Durante tres años (1961-1963) Scarpa se dedica a redibujar el plano del suelo con un tipo de línea muy especial: una línea de agua, un canal rehundido en el pavimento va a servir para conducir el agua a la que se le permite la entrada en el interior. Anuncio de una posible inundación, el agua recorre y rellena los pocos centímetros de profundidad del canal, y avanzando lentamente hace visible varios fenómenos: por una parte, el movimiento de ascenso de la masa líquida de la laguna se convierte en un movimiento horizontal casi sin espesor. Se diría que el espesor del agua coincide con el de su tensión superficial. Simultáneamente, los

espacios expositivos de la planta baja, que lentamente se separan de las paredes conforme el agua los aísla; derivan en balsas, en almadías, en islas interiores, pero solo por un instante. Al tiempo, los muros de piedra y ladrillo pierden su contacto con el suelo, se reflejan en el agua y duplican su altura mostrándose ingrátidos, privados de peso tiemblan en el reflejo. Es conocida la lentitud con la que se mueve un glaciar, pero también es evidente la fuerza contenida pero inexorable con que lo hace, algo de esa inevitabilidad es perceptible en el lento avanzar del agua dentro de los surcos del suelo, espectáculo al tiempo que aviso. Carlo Scarpa se fotografía varias veces dentro de la fundación, unas veces solo, otras acompañado de su hijo Tobia, en muchas de estas imágenes Carlo Scarpa mira al suelo, lo escruta como si aguardara que la clepsidra en que ha convertido la Querini Stampalia le haga visible como reverbera la ciudad con el agua. En una imagen aparece sobre el puente de entrada metáfora de la intervención, también en esta ocasión mira hacia abajo, hacia el agua bajo él.



En la sala de exposición grande, el suelo de hormigón lavado se eleva a modo de zócalo hasta la pared de travertino, lo suficiente como para materializar la ficción de que toda la sala es un gran vaso; vaso vacío, pero que adquiere en la definición de horizonte una cierta cualidad amenazante, más cuando en la misma sala aparece un perfil de latón que horizontalmente separa las líneas verticales de vidrio opal tras los cuales se encuentran los fluorescentes que constituyen la iluminación de la sala, estos fluorescentes no coinciden en vertical, sobre y bajo la línea de latón, se diría que, como en la obra de Arturo Martini *Contemplazioni* de 1918, las líneas verticales simultanean su condición de partitura con el hecho de que se están “refractando” en el contacto con el latón, la cicatriz que recorre Venecia adquiere aquí cualidades metafísicas. El espacio del *Aula Luzzato* es en sí mismo junta de luces, del agua y del jardín, de ahí que en ella encontremos refractadas las líneas de fuerza que dividen ambos mundos, la tierra y el agua. El interior se prolonga en el exterior, hormigón y piedra, materiales utilizados en el vaso, continúan en el patio-jardín. El jardín se encuentra sobreelevado, exactamente a la misma altura que la línea de nivel entre hormigón y travertino en el interior. Marca así su diferencia de cota mediante otra profundidad sólida, construida. Visto desde la sala se trata de un sencillo murete, cuando en realidad es un alargado y estrecho canal que encubre la visión de su contenido, descubrimiento que deberemos realizar una vez salgamos al exterior. Según Murphy, la altura determinada por el césped del jardín y por dicho muro constituye la línea de referencia horizontal del proyecto y se asemeja a la del agua en Venecia, “*único elemento horizontal que da medida a todas las variaciones de cota de la ciudad*”,¹²⁷ afirma. Así, el punto más elevado del *acqua alta* se traslada a lo seco. Construye un límite, junta de materiales que define la arquitectura.

(127) “*Querini Stampalia: un microcosmo veneziano*”. Richard Murphy.

SCARPA, Carlo: *Alla Querini Stampalia*. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pag. 46

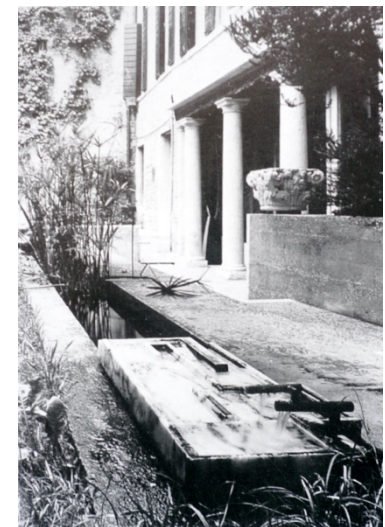
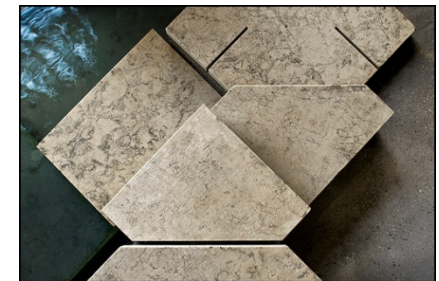
Originalmente, el techo de la sala grande se encontraba pintado de verde, conforme nos acercamos al canal, al otro lado, el techo iba pasando paulatinamente a ser de color azul, verde canónico para el jardín, azul canónico para el agua del canal, disolución de un color en otro para medir la distancia entre canal y jardín, dualidad diferencial básica para entender como está estructurada Venecia. En un boceto previo del jardín, Scarpa proyecta un sistema de rectángulos homotéticos que ocupan todo el espacio del patio, solo en un lado, aparece la fuente seca que aun hoy se conserva. En la sección vinculada de este boceto, se observa que cada rectángulo está situado ligeramente por debajo del anterior, unos muretes de piedra los separan, son muy bajos, realmente se puede pasar por encima de ellos a pie sin problemas; se aprecian unas interrupciones en ellos. Situadas estratégicamente de tal forma que si lloviera, el agua recorrería zigzagueante el espacio entre los muros buscando el camino para llegar al centro. Este movimiento poseería una doble simetría: una respecto al eje canal-jardín, otra respecto al eje perpendicular que pasa por la fuente seca. El agua ejecuta una danza según una coreografía especular antes de desaparecer en el centro del laberinto.



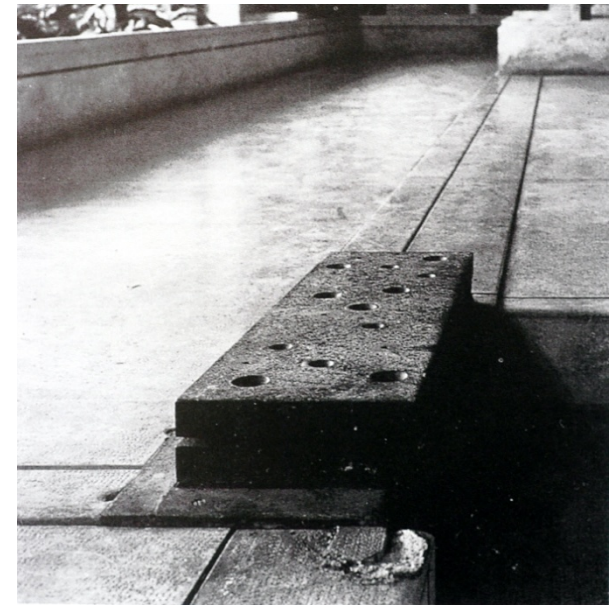
En la configuración definitiva del *cortile*, este mecanismo cinético se ha fragmentado, distintos instrumentos interaccionan con el agua, uno de ellos, una pieza rectangular de alabastro con un surco complejo tallado en su cara superior recibe el agua de un surtidor metálico que se asoma sobre ella, Scarpa denominaba a esta pieza “*el laberinto*”.¹²⁸ Es aquí donde se hace explícita en una sola operación, la vocación expresada en los croquis iniciales de orquestar una gran opera acuática, el jardín sobreelevado respecto al *palazzo* pudiera ser interpretado como un mapa cargado de signos-máquinas que juegan con el agua, que diseccionan sus posibles comportamientos, de tal forma que el mundo de caminos, canales, fuentes y máquinas de agua se conforma como un gran “instrumental de medida”. Producto de la fragmentación del primitivo laberinto que quería ser inicialmente el jardín. Evocado con precisión en cada uno de los comportamientos de agua: agua que cae, agua que gira, agua que surge, agua que resbala. Metáfora de Venecia entera, el mundo sensible de Scarpa propone la domesticación del principal material con el que se construye la ciudad. Al final de recorrido, una fuente formada por dos cuadrados concéntricos metálicos es lo único que queda de la geometría del laberinto inicial. En su interior flotan hojas que producen caprichosas formas en su lento moverse, hojas-islas flotan en un espejo de Venecia acelerado en el tiempo. Antes de todo esto, el agua del canal ha entrado por el soportal. Aquí es donde se encuentra la escalinata de piedra de Istría. Cuando el agua sube, cada peldaño va quedando paulatinamente oculto.

(128) El agua se ha utilizado como contrapunto al tratamiento del suelo del Palazzo. La fuente es un pequeño laberinto labrado en mármol que sugiere el dolor de su nacimiento forzoso. Está canalizada a través de un canal largo, paralelo al río (Santa María Formosa) que se extiende a lo largo de todo el jardín. Después pasa bajo el león de piedra que corona la fuente y desaparece finalmente en el desagüe, magnífica expresión de la idea de vórtice,

Bajo el agua se adivina aun el primer peldaño, el único que está completo; al resto le falta una esquina, e incluso en alguno se aprecian unas muescas que indican cómo debemos cortarlo para obtener el escalón inmediatamente superior. De nuevo Scarpa nos muestra un proceso en marcha, la escalera se disuelve contrariamente de lo que sería de esperar, se disuelve conforme se acerca al aire, mientras está sumergida está completa, es el agua mientras se eleva en el fenómeno del *acqua alta* la que provoca esta paradoja



Una vez hemos ingresado en el *portego*, reparamos en una pieza rectangular de fundición con doce perforaciones en su superficie, situada en el suelo junto al “dique” formado por muretes de piedra. Esta, alberga en cada hueco una pequeña bombilla, que en conjunto emiten una luz imperceptible durante el día, siendo solo apreciable en el momento en que cae el sol. Un instante más tarde, la luz artificial de la sala contigua ocultara su débil luminosidad. Quizás es este el más preciso instrumento de medida de toda la Querini Stampalia, un artefacto que solo mide un instante, que se hace visible durante un fragmento de tiempo y que con su enigmática presencia fija el tono sensible y sutil con el que Scarpa reordena los fragmentos del viejo palacio. Con una nueva lógica interna, el proyecto va a establecer un dialogo con la ciudad de Venecia como una gran entidad metafórica, con un juego complejo referencial donde el auténtico material de construcción es el agua. Scarpa deseaba que el agua entrara en el edificio, en contra de la recomendación del artífice del encargo, su amigo y director durante los años sesenta de la fundación; Giuseppe Mazzariol: *“Una mañana del 61 en la Querini, cuando le pedí que el acqua alta se quedase fuera del atrio del Palacio, sede de la Biblioteca, él, mirándome fijamente a los ojos después de una pausa de atención a mi demanda: “dentro, dentro el acqua alta; dentro como en toda la ciudad. Solo se trata de gobernarla, de contenerla, de usarla como un material luminoso y reflectante: ¡Verás los juegos de luz sobre los estucos amarillos y violeta del techo, una maravilla!”. Los ojos sonrientes y la gran felicidad de comunicarme un don: la solución del problema, y además la belleza, el juego, el encanto de lo inesperado”*.¹²⁹ El nivel del agua será el nivel del horizonte en Venecia. La intervención en la Querini Stampalia actuara como maquina visibilizadora de su vibración. En un acuerdo tácito, su líquido y corrosivo horizonte y Venecia, establecen una tregua en esta intervención de Carlo Scarpa



(129) Carlo Scarpa alla Querini Stampalia: ieri, oggi, domani. Giorgio Busetto.

SCARPA, Carlo: *“Alla Querini Stampalia...”*. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. Pág. 14.

3.8 MALAPARTE. PATIO CON TECHO.

*“El concepto surrealista del azar objetivo describe cómo se ensamblan los elementos de la vida cotidiana de manera aleatoria o de forma no tradicionalmente significativa, y como nuevos significados son creados. Esto podría relacionarse con la forma en que Curzio Malaparte construyó su casa. La casa está construida con materiales muy comunes. Los planos de Libera fueron abandonados por Malaparte y en su lugar se reclutaron albañiles locales para construir su propio diseño. Albañiles locales, obra convencional cubierta de estuco y pintada de rojo pompeyano al igual que muchas otras casas. No hay nada extraordinario acerca de los materiales empleados o sobre la construcción o incluso sobre los elementos arquitectónicos utilizados. Paredes simples, puertas y ventanas, pero cuando se sacan fuera de su contexto normal y se sitúan sobre un acantilado en una caja trapezoidal crean belleza y una arquitectura única. La escalinata prominente que gradualmente se ensancha en la parte superior es el recuerdo de una iglesia de Lipari, donde Malaparte fue exiliado por un tiempo. Algunas de las ventanas están cubiertas con barrotes en memoria de la prisión donde pasó un tiempo. El edificio ha sido a menudo superficialmente atribuido a la arquitectura fascista, pero cuando se observa más de cerca, revela una lectura diferente. Malaparte construye por ensayo y error, desviándose de los planos y cambiándolos como le conviene. La entrada en particular, fue una vez recortada en el centro de las escaleras, pero se cambió a un lado en una fecha posterior. La nueva ruta de acceso a la entrada requiere volver atrás, bajar un conjunto de escalones y subir otro. Mucho más cerca de un juego surrealista que de un simple recorrido fascista”.*¹³⁰

Michael McDonough.

Si en el ático Beistegui Le Corbusier construye una escenografía donde cosas que deberían estar dentro están fuera. En la casa Malaparte en Capri (1936), se

construye un observatorio donde cosas que deberían estar fuera están dentro. La escala sobredimensionada del mobiliario o la estereotomía de las piezas de piedra que cubren el suelo remiten a un tratamiento exterior, a una dimensión escalar de las cosas que admite su exposición a un exterior, al desgaste y a la erosión de los agentes atmosféricos y del sol. La caja paralelepípedica del gran salón de la Villa Malaparte donde Curzio Malaparte se fotografía, es un escenario donde todo parece preparado para resistir el paso del tiempo. Apenas unas alfombras de lana gruesa hacen confortable sectores concretos de ese suelo pétreo, magnático. Al respecto señala Gloria Saravia Ortiz: *“El salón en la casa de Capri representa más una integración del exterior en lo secreto del edificio, que parte de los recintos de la vivienda que quedan “resguardados”, en la medida en que se hunden en la roca. La pavimentación en piedra, por ejemplo, nos acerca más a la idea de un patio que, al sumarse al espectáculo que ofrecen los ventanales, construye un lugar un tanto ajeno al mundo interno de la casa. El espacio del salón es un vacío que de alguna manera concentra la energía del subsuelo y conecta los dos mundos: exterior e interior; es el axis mundi. Y es el tratamiento de los cuatro grandes ventanales en este particular patio, a través de las imágenes del paisaje enmarcadas, lo que trae a presencia el mundo externo, como si de alguna manera el exterior en este espacio intermedio se silenciara. Los cuatro ventanales del salón enmarcan el paisaje suroriental y nororiental, respectivamente, y traen a presencia la imponente verticalidad de i faraglioni y la extensión del horizonte marino hasta punta campanella; a partir de enmarcar el salón, nos recuerda que el paisaje está ahí, latente, y que delicadamente va cambiando en el tiempo, se renueva con cada girar de la luz, o de las estaciones”.*¹³¹

(130) MCDONOUGH, Michael: *“Malaparte: A House Like Me”*. New York: Clarkson Potter/Publishers. 1999. Pag. 78.

(131) SARAVIA ORTIZ, Gloria: *“Los dos mundos en Casa Malaparte”*. Revista dearq 07. Bogotá. Diciembre de 2010. Pag. 106-107.

Los cuatro grandes huecos de este espacio están enmarcados en madera, la sección particular de cada marco es diferente entre sí. El paisaje es convocado al interior como una ficción pictórica, el enmarcado del hueco nos separa de este, la carpintería de vidrio situada a haces exteriores nos acerca a él. Produciendo como ocurría en Can Lis, la ilusión de que el aire interior y el aire exterior son el mismo. Este es uno de los dos planos de referencia entre los que gravita la casa, En la obra *“Casa minimal”* del artista Igor Andjelic, se muestra un espacio similar pero invertido: El fondo de una habitación iluminada desde arriba, abierta por encima, acaba contra una pared ciega. A los lados de esta, aparecen dos huecos por los que solo entra oscuridad...

En el texto de McDonough se recoge el conflicto que durante el proyecto se produce entre la jerarquía conceptual del plano del salón como Lugar donde se encuentra el centro de la casa o el plano de la cubierta como el lugar donde está el autentico centro de la casa. El acceso de haberse producido atravesando el plano inclinado de la escalera que sube a la cubierta, produciendo una excavación en el volumen piramidal de esta hubiera dado prioridad a un acceso axial, y a un recorrido, donde el plano interior de piedra se hubiera situado convenientemente *cerca del exterior*. El visitante accedería a la cubierta esquivando esta oquedad, la cubierta sería el estadio secundario de la experiencia que la casa propone. Este momento es fascinante, imaginamos las dudas de Malaparte frente a esta elección...

Al final ambos planos quedan apartados del ingreso; El que materializa el salón, porque el acceso transcurre esquivando la escalinata a la derecha e ingresando por una puerta lateral, subiendo a continuación una escalera que se comprime entre el suelo del acceso y el intradós de la escalinata a cubierta. Pará finalmente acceder al salón atravesando una esquina de este, exactamente igual que sucedía en Beistegui.

A la cubierta, se accede por una escalera que en su hacerse progresivamente más ancha, dilata la experiencia de subir. Aumenta el tiempo percibido en esta acción y

la dificulta. A partir de aquí el escenario donde accederemos será cualquier cosa menos convencional: *“La matriz geométrica de la escalinata ensancha el modo ascendente y lo ralentiza, alejando visiblemente el plano final del solárium. De alguna manera enfatiza también la idea de “escalinata sagrada”, que implica un cierto sacrificio en el avance, para llegar al final de este “itinerario de iniciación”. La superficie plana del solárium aparece entonces como el lugar del “ritual”, una llamada a presencia a todas las fuerzas de la naturaleza, a través de un plano sobre el mar que es “capaz de atraer a los dioses”. El solárium, visto de esta manera, se transforma de algún modo en un lugar inquietante, luego del recorrido que se resume en la majestuosa sinfonía de la escalinata que se libera al sol”*.¹³²

La operación de dilatación experiencial, operara en los dos sentidos, no lo olvidemos. El visitante sentirá que el plano superior se aleja mientras se dirige a él subiendo, pero a cambio, experimentara su expulsión cuando se ausente en la salida. Este mecanismo nos sitúa en el territorio de la escalinata de acceso al cementerio de Goteborg (1934-1940), de Erik Gunnar Asplund, donde el perfil constantemente cambiante de las huellas y tabicas de la escalera producen también una percepción temporal alterada en el ingreso a un plano superior cargado de cualidades significativas. También se pueden encontrar similitudes con el proceso de acceso *invertido* en su componente jerárquica, presente en el proyecto de *“Pianta di ampio, magnifico Collegio formata sopra l'idea dell'antiche Palestre de' Greci, e Terme de' Romani”*, Publicado en Opere Varie di Architettura, (1750), de Giovanni Battista Piranesi, o en la escalinata que se derrama en el Monumento a los Caídos en Erba Incino, de Giuseppe Terragni.

En realidad si consideramos ambos mecanismos en conjunto, el efecto conseguido es que el plano de la cubierta y el del *patio interior* se alejan progresivamente entre sí en la experiencia del visitante que los intente unir en su recorrido.

(132) SARAVIA ORTIZ. Gloria: *“Los dos mundos en Casa Malaparte”*. Revista dearq 07. Bogotá. Diciembre de 2010. Pag. 108.

*“No es difícil hacer comparaciones entre pinturas surrealistas como las obras de Giorgio de Chirico. [El enigma de la llegada y de la tarde], casi podría ser una pintura de la casa en sí, una larga pared horizontal roja, con una vela curvilínea que sobresale de la parte superior. Malaparte entiende que cuadros como los de De Chirico eran interesantes porque juegan en el territorio de la memoria. Vestigios de recuerdos de los cuales somos apenas conscientes, combinando espacios soñados y espacio real. Las pinturas de De Chirico de la década de 1910 ofrecen una yuxtaposición entre la naturaleza y los objetos que se aplica claramente a la forma como la Casa Malaparte interactúa con su sitio. La Casa Malaparte gana su fuerza estableciendo diferencias con el paisaje. Se manifiesta desde el contraste y establece relaciones opuestas. Un ejemplo es la forma en la solidez del edificio en sí hace que el movimiento del mar se perciba mucho más intenso y activo, mientras que la terraza se mimetiza con el horizonte del mar. Mientras la aparente solidez del edificio es una ilusión”.*¹³³ Ingreseemos en el plano de la cubierta: Nuestra mirada se situara en el inicio de la ascensión por debajo de la cota de la plataforma, en esa posición no apreciaremos aun la volumetría del cortavientos, la vela que nos espera. Un poco más arriba comprobaremos que este se aparta a la derecha para permitir nuestro paso dejándolo a un lado. Hasta ahora se muestra convexo, amable y dispuesto a facilitar nuestra entrada en la plataforma. Al pasar a su lado observaremos que es una figura hueca, un muro que arranca del suelo, cuyo perfil ascendente se detiene en el canto materializando una especie de voluta, una pilastra cilíndrica justo en el punto en el que alcanza la máxima altura. Recordemos que en el futuro, un muro en una iglesia en Francia se comportara de forma similar...Mientras, avancemos, la imagen del horizonte nos atrae, nos encontramos en un espacio donde nuestra relación con el paisaje es directa, incluso diríase experimentamos una situación de sobreexposición al mismo. En esta posición el observador podría acceder a la experiencia de lo sublime. Según Johan Christoph Friedrich Schiller: *“El sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Está compuesto por un*

*sentimiento de pena, que en su más alto grado se expresa como un escalofrío, y por un sentimiento de alegría que puede llegar hasta el entusiasmo y, si bien no es precisamente placer, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer”.*¹³⁴ Para esclarecer el concepto del sentimiento de lo sublime, Schopenhauer hizo en *“El mundo como voluntad y representación”*¹³⁵ la tantas veces citada lista de las etapas intermedias desde lo bello a lo sublime. En ella se afirma respecto de lo sublime, que este sentimiento está vinculado a la observación de un objeto maligno de gran magnitud, que incluso pudiera destruir al observador. Cuanto mayor sea el poder de destrucción, así se incrementara esa experiencia de lo sublime. Asimismo, Immanuel Kant afirma que la experiencia de lo sublime *“eleva las facultades del alma por encima de su término medio ordinario”*. La arquitectura, en tanto representación material, simbólica y conceptual de las inquietudes humanas debería poder materializar estas nuevas facultades del alma de las que habla Kant. Pero en la casa Malaparte esto no se produce incrementando el poder destructivo de la arquitectura, sino proporcionando el medio para la observación experiencial de los fenómenos de la naturaleza en toda su amplia gama de manifestaciones, desde la más amable a la más cruda. En la fotografía: *“Michel Piccoli en Le Mepris”*, del fotógrafo Francois Fontaine, donde hace referencia al film de 1963 rodado en la villa Malaparte por Jean-Luc Godard, el actor parece disolverse en la atmosfera irreal y desenfocada de la imagen, representado como una excrecencia de la misma materia que la plataforma del solárium.

(133) MCDONOUGH, Michael: *“Malaparte: A House Like Me”*. New York: Clarkson Potter/Publishers. 1999. Pag. 98.

(134) SCHILLER, Johan Christoph Friedrich: *“De lo sublime”*. 1793. edición española: Librería Ágora S.A. Barcelona. 1992.

(135) SCHOPENHAUER, Arthur: *“El mundo como voluntad y representación”*. 1819. edición española: AKAL. Madrid. 2005.

En este film se desarrolla una escena en la que el muro del solárium adquiere cualidades casi mitológicas: Michel Piccoli sube las escaleras de la plataforma a la búsqueda del personaje interpretado por Brigitte Bardot para hablar de su relación ante la sospecha de su deterioro. Tras el muro curvo, ella le espera desnuda, tomando el sol, el objeto de su deseo cual Minotauro le espera oculta tras el muro... En otra escena, la cualidad infinita del plano de la cubierta sin límites y fundiéndose con el horizonte permite a Godard retratar a ambos personajes por separado aunque sabemos que se encuentran juntos en ese espacio, solo la voz en off permite desgranar sus pensamientos mientras el desprecio mutuo y la separación se adueñan de la historia...

El propio Curzio Malaparte en su faceta como director de cine y en el film *"El Cristo Prohibido"* de 1950, nos brinda una inquietante imagen al respecto: el actor Raf Vallone observa en lo alto de un promontorio un torreón a lo lejos, entre ambos una elevación rocosa piramidal con su cima cortada se interpone. Desde la posición del observador el torreón está en lo alto de la montaña que los separa. Es la mirada la que configura esta nueva alineación óptica que reconfigura el panorama que el protagonista observa. Es como si en esta lectura, lo fundamental de la acción que se describe es el reconocimiento de una eventualidad y su elevación a la categoría de descubrimiento. La dualidad casa-montaña presente en la villa aparecería aquí esclarecida. Habitar dentro de la montaña que se hace casa o habitar en una casa que se disuelve en una montaña...

La vela nos ha dejado paso pues, Hemos observado el escenario ante nuestros ojos como un dios en lo alto del Olimpo, volvamos sobre nuestros pasos... Es ahora cuando la pared muestra su lado cóncavo, cuando percibimos su concavidad y su actitud de detenernos, de abrazarnos. De recintar lo que no estaba recintado, de establecer un límite a nuestro deambular.

Esta cualidad amenazante del cortavientos aparece representada en la obra de 2005: *"Casa come me / Flat Lux"* del artista Igor Andjelic, donde la sombra plana de un prisma sobre una plataforma añade connotaciones simbólicas e icónicas a la

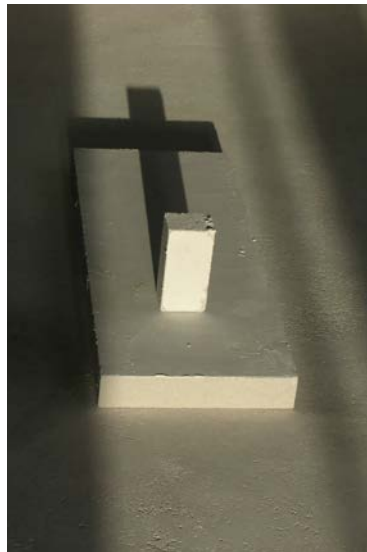
obra. En cualquier caso, puede que sea solo una vela, pero la dialéctica plano de referencia- objeto ha sugerido distintas obras de variados artistas entre los que cabe citar a: Peter Weltz y sus intervenciones de reconstrucción fotográfica del espacio exterior de la Villa Malaparte en espacios interiores, entre las que destacaría la obra *"casa Malaparte [curved wall I doublé]"*, de 2014, o especialmente: *"figure descending a stair case I proposal casa Malaparte"* de 2009. Obras en las que se desentraña las cualidades evocativas del muro curvo del solárium. También destacaría el bellissimo trabajo fotográfico realizado por Karl Lagerfeld en su libro sobre la casa Malaparte,¹³⁶ en las que los huecos aparecen como diafragmas de una cámara de placas.

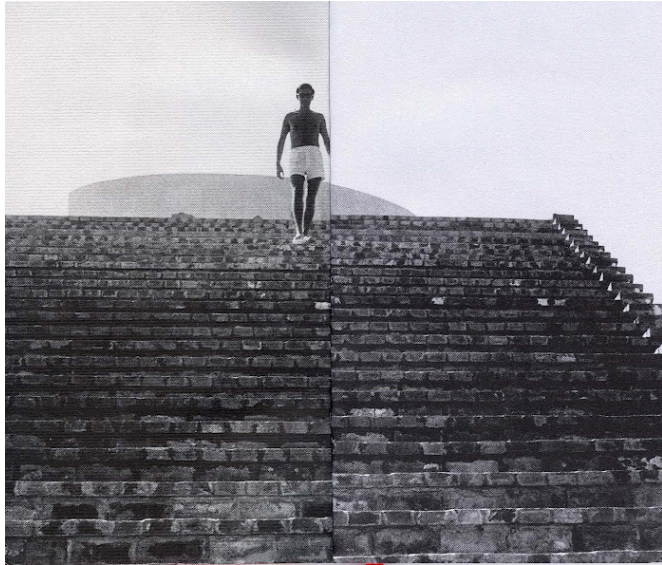
Decía que puede que sea solo una vela, una vela sobre una mesa, el gran espacio relacional por excelencia, el lugar donde cualquier objeto depositado establece dialogo con sus coetáneos, el lugar inmaterial que hace visible, física y dota de peso a la materia depositada sobre ella.

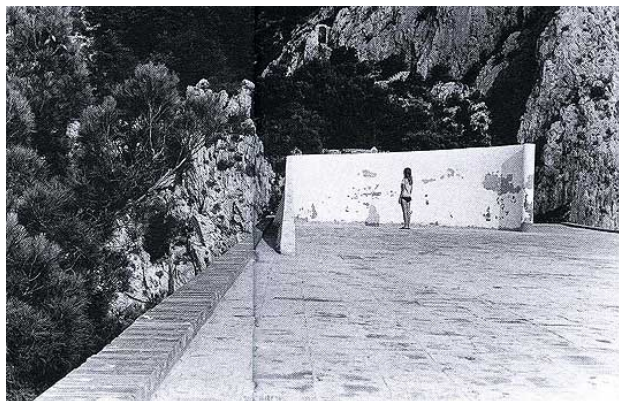
pero en la otra gran plataforma arquitectónica del siglo XX, esa vela hecho a volar, Citaría aquí las imágenes de referencia que Utzon solía distribuir entre sus colaboradores para que sirvieran de inspiración al desarrollar el trazado de las superficies acústicas del interior de las salas de concierto. *"Vuela, vuela, vuela, vuela, vuela, vuela..."*¹³⁷

(136) LAGERFELD, Karl: *"Casa Malaparte"*. Hatje Cantz Pub. 1999.

(137) De una conversación entre Hannibal Lecter y Clarice Starling en *"El silencio de los corderos"*.







5. CONCLUSIONES.

Descubriendo los espacios laminados.

El mundo que habitamos está constituido por superficies. Superficies sobre las que se deposita nuestra mirada y que definen la forma de la realidad. Es en su borde cuando la superficie adquiere peso. Y es en su borde cuando sabemos algo de ella. El presente trabajo pretende indagar sobre el estado de las relaciones entre las superficies donde habita el hombre y la arquitectura. Pero especialmente sobre la capacidad que tiene la arquitectura de construir superficies nuevas y de dotarlas de un rol en esa construcción del mundo. La línea del horizonte se propone como la primera superficie a observar. Porque el concepto de horizonte sublima el concepto de línea, la dota de espesor y de capacidad articuladora. Porque el horizonte es donde sabemos que peso y que forma tiene el mundo.

Es con ese propósito por lo que se ha intentado comprender al horizonte como un fenómeno óptico-perceptivo. Mirada desde la cual el horizonte aparece como un constructo mental

En este recorrido de observación hemos habitado distintos campos disciplinares. La pintura, la escultura, el cine, la fotografía o la propia arquitectura solo han sido vehículos para comprobar la persistencia de la idea de horizonte.

Se han definido categorías en las cuales se ha intentado atrapar esa idea, y hemos establecido el convenio de considerar a la arquitectura como un vehículo que hace mas presente al horizonte para luego entender como lo podemos habitar. En resumidas cuentas como la arquitectura, como objeto cultural puede intensificar al horizonte como objeto mental.

Nos hemos detenido brevemente en las experiencias paisajísticas que consideraron la materialización y manipulación del horizonte como objeto de su atención.

Se ha realizado una incursión en el cine para observar como esta disciplina tantas veces hermana de la arquitectura visibiliza al horizonte e incluso lo convierte en elemento expresivo.

A continuación se ha realizado una secuencia, una ráfaga de miradas a través de este espacio expandido donde el horizonte se sitúa como correlato que reinforma a la arquitectura. En esa línea se han renombrado una serie de episodios de carácter argumental como:

Horizontes inclinados, en los que la proposición de lo oblicuo como forma de ver y habitar el mundo expande nuestra mirada.

Horizontes giratorios, como aquellos que son fruto de la atención a la posición del espectador y que establecen comentarios sobre nuevas maneras de entender lo panorámico.

Horizontes múltiples, como aquellos que desde su multiplicidad permiten habitar al hombre el espesor del mundo y finalmente la categoría *Sin horizonte*, en la cual reconocemos la independencia de la arquitectura del anclaje al horizonte real desde su capacidad de construir horizontes propios.

El concepto de Plano de Referencia se refiere más a la forma en que leemos la realidad que a la materia de la realidad misma. Es en ese sentido que nos hemos decidido a considerar que la relación de la arquitectura con el plano de referencia pasa de establecer a este como sustrato físico y trasunto del suelo hasta habitarlo y construir un suelo hendido por el acto de habitar, hinchado por el programa o sustituto

especializado del terreno, que en este proceso queda ajeno a la arquitectura.

En este proceso, también la capacidad del suelo de informar a la arquitectura sobre él, muta de ser el plano sobre el que se redibuja (porque la arquitectura siempre se redibuja) a ser una mera sombra invertida bajo la arquitectura. Por eso se han establecido seis estadios en ese proceso en los que la arquitectura se establece sobre el suelo con un contacto físico franco, y por lo tanto capaz de dejar *Huellas...*

O bien, se ha revisado el primer estadio de independencia con el suelo a través del establecimiento de *Pedestales...*

O se han observado los intentos de desvincular en su totalidad desde el punto de vista conceptual a la arquitectura del suelo en un proceso de *Levitaciones...*

La vertiente más conceptual de esta relación se ha revisado en algunos casos de estudio en *Sombras...*

Y se han recogido algunos ejemplos de pedestales habitables autosuficientes conceptualmente, los cuales se han recorrido en el apartado *Sin sombra...*

En Viaje a través de una Casa..., Se ha intentado provocar la evocación de imágenes y conceptos en discusión en el contexto de este trabajo, sin nombrarlos directamente y sin mostrar su imagen, como forma de testeo de la pertinencia del camino emprendido.

A continuación Se han escogido seis casos de estudio en la obra de Le Corbusier a fin de establecer una mirada desde estos conceptos sobre su trabajo. Se han revisado atendiendo a su vinculación con lo anteriormente expuesto sin intentar realizar una crítica de los mismos. Se han escogido

estos seis ejemplos por su capacidad visibilizadora en el contexto de esta tesis.

A continuación se ha establecido una genealogía inversa, hacia delante y hacia atrás en el tiempo, a través de la cual perseguir el rol del horizonte alternativo. Se ha intentado, con la excusa de hablar de arquitectura, construir un paisaje donde lo laminado artificial y conceptualmente dote al mundo de un espesor intencionado.

HACIA EL HORIZONTE COMO INTENSIFICACION DE LA ARQUITECTURA.

Es pues, conclusión de este trabajo que la arquitectura opera como una disciplina constructora de su propio suelo.

Este suelo artificial y alternativo opera y se propone como topografía habitable que expande el espesor del mundo.

La relación con este, debe recuperar una dialéctica más compleja, alejada de la mera actividad de ocupación propia de la arquitectura que se limita a ser un mero oficio edificatorio.

Que en el proceso temporal la arquitectura se ha dotado de instrumentación capaz de sustituir a la realidad por una realidad ampliada en la que el trabajo sobre el lugar no se limite a una mera labor interpretativa y posteriormente mimética.

Que la categoría *Paisaje* informa a lo anteriormente dicho como manera de establecer distancias y en función de esas distancias proponer la instrumentación adecuada.

Que la mirada compleja sobre el horizonte actúa como mecanismo en definitiva de intensificación de la arquitectura.



5. EL JARDIN AEREO

EL JARDIN AEREO.

En el continuo construcción, cultura, programa, forma y función, en el que se encuentra inserta la disciplina de la arquitectura, la innovación en cualquiera de los factores que la definen, implica necesariamente un ajuste en todos los demás. Ajuste que se produce a veces de forma paulatina, a veces de manera inmediata, máxime cuando los plazos económicos inexorables amenazan en convertir el marco de aparición de la innovación en un sistema de interferencias que incluso puedan abortar la viabilidad de cualquier propuesta arquitectónica que no se defina dentro de lo que podríamos denominar "arquitectura mercancía".

En este marco, cabría señalar como la innovación parece adoptar contemporáneamente la forma de un *TRANSVASE* o de una *REVISITACION*.

Técnicas constructivas y tecnológicas propias del mundo industrial son integradas en el proceso proyectual como instrumentos que nos permiten construir con mayores luces, con menor gasto material, elaborando una fachada como un diafragma modulable, donde el gradiente de relación interior-exterior sea manipulable, donde, por ejemplo, un tablero de encofrado común en la obra civil sea razonablemente considerado como un acabado para una fachada, o donde el aumento de las dimensiones del vidrio del que disponemos en el mercado, nos permita desarrollar un proyecto residencial donde el término "escala de lo doméstico" no esté vinculado a una determinada, (y limitada), dimensión de huecos.

Estos transvases obedecen básicamente al hecho de que la arquitectura no es un espacio donde se generen tecnologías, sino donde se reutilizan. Comúnmente hablamos de como en tal o cual edificio, la optimización de su térmica interna aplica formas de control previamente desarrolladas para estabilizar el ambiente de una fábrica de chips informáticos, o como una pintura está desarrollada a partir de la que se utiliza como medio anticorrosión en una plataforma petrolífera. En el fondo, se encuentra siempre la fascinación que el arquitecto de filiación moderna

ha sentido siempre por el mundo de lo industrial y por el repertorio de imágenes, materiales, y procesos que éste comporta. Imágenes, materiales y procesos que además vienen teñidos de ese matiz "objetivo" que la tecnología posee.

Nuevas estructuras sociales, nuevas distribuciones por edades, nuevas formas de convivencia e incluso nuevos roles sexuales, producen una sociedad que también demanda nuevos escenarios.

La asimilación, asimismo, de la plástica de las vanguardias artísticas, como material de valor económico asimilable a una mayor cantidad de población, bien desde el punto de vista de la definición de la imagen de esos nuevos escenarios, o desde la verificación de su valor como instrumento mercadotécnico.

La aparición de nuevas formas de ocio, nuevas formas de trabajo, nuevas profesiones o nuevas relaciones entre el vivir y el trabajar, también permiten argumentar que el continuo arquitectura-sociedad busca nuevos principios de orden y la definición de procesos donde la forma de la ciudad se produzca según estrategias esencialmente nuevas.

El propósito de este texto es reflexionar sobre como estas circunstancias afectan a una determinada forma de construir ciudad, que especialmente en el ámbito del territorio canario, no ha sido suficientemente experimentada: Construir suelos artificiales, terrenos en planos distintos del suelo, como mecanismo para establecer una nueva lectura de la densidad edificatoria en un ámbito como el insular. Para ello consideraremos la siguiente hipótesis: "la construcción de suelos alternativos es un espacio de proyecto aún en proceso de definición".

Si echamos un vistazo a como se producen estos ajustes en otros ámbitos extra-arquitectónicos, observaremos como en el caso del automóvil, éste ha tardado más de cien años en despojarse de su aspecto de carroza sin caballos, y adoptar la forma actual, compromiso entre cuestiones de tipo aerodinámico, dimensional, energético, de imagen, etc. o como incluso en informática, para referirnos a la estructuración de los componentes de un ordenador, usamos la palabra "arquitectura" ante la falta aún de una terminología propia.

En el caso de la otra morfología: la construcción en altura podemos rastrear su genealogía formal, su morfogénesis. En sus inicios es conocida la adscripción estilística que el rascacielos adopta, reproduciendo la estratificación basa-fuste-capitel de la columna clásica, circunstancia felizmente explicitada por Loos en su propuesta de concurso para la sede del periódico Chicago Tribune. Sin embargo, esa formalización exterior estratificada no va pareja a una determinada organización programática o espacial interior.

De hecho, el auténtico descubrimiento que esta afiliación formal produce es el de la “planta tipo” la cual permite entender el rascacielos como un tipo edificatorio producto de una “extrusión”. Históricamente y a imagen de la “villa” o el palacio, el rascacielos somete al antiguo “piano nobile” al efecto de una potente deformación anamórfica en vertical, obteniéndose un fuste, cuyo ajuste dimensional se produce sólo desde mecanismos compositivos propios de lenguajes tecnológica y culturalmente ajenos.

Esta situación persiste hasta nuestros días, con la salvedad de la introducción de la plástica escultórica minimalista (y, no lo olvidemos, de su traducción económica en términos de seriación, reducción de costes, y de asimilación industrial) que ha estabilizado la imagen del rascacielos como una pieza prismática, hasta cierto punto autista, de un marcado carácter objetual, donde el programa se oculta detrás de anónimos muros cortina o de infinitas series de huecos idénticos entre sí, e igualmente anónimos. Parece interesante señalar aquí que el uso de “muro cortina” es un término tautológico (dado que no es posible concebir una estructura muraria, comprimida; sometida a la estática de la tracción, caso de la cortina).

Esta es la imagen asumida por nuestra sociedad de la edificación en altura, una imagen que cuando se une al uso residencial se ve plagada de adjetivaciones negativas: colmena, almacén, hacinamiento, etc., y donde la estructura económica que soporta la construcción: holdings, corporaciones, empresas públicas, etc., no encuentra ya que el rascacielos sea el vehículo adecuado para expresar contemporáneamente su imagen corporativa, al contrario, la introducción de los

condicionantes de tipo medioambiental, de las estéticas vinculadas a la ecología ó las demandas de la sostenibilidad, sitúan a la edificación en altura en la encrucijada de encontrar esa “forma adecuada” a través quizás de un proceso de reinención.

Reinención que se puede producir reconsiderando determinados lugares comunes vinculados al problema de la densidad. En efecto, el rascacielos sigue siendo una solución válida en áreas geográficas donde el suelo es limitado, (máxime en un territorio insular). Como mecanismo de liberación de suelo el resultado no ha sido satisfactorio, no tanto por la concentración de población y trabajo en densidad y número cercanos en algunos casos a pequeñas poblaciones, sino por no existir estrategias de uso de ese espacio que se libera. El establecimiento de áreas de influencia, delimitadas y controladas por el rascacielos, donde determinados usos a él vinculados tuvieran lugar, permitiría concebir estos espacios colaterales activos como parte integrante de la operación arquitectónica y no como “sobrantes”.

Por otra parte, la disminución de la densidad en una ciudad, trae inmediatamente la necesidad de multiplicar en número las dotaciones y redimensionar las infraestructuras, con los consiguientes incrementos de movibilidades residuales que dificultan el transporte.

En el campo de la vivienda colectiva, que es por norma general, una de las realizaciones arquitectónicas más conservadoras y homogéneas, el problema se aguja. La toma de posesión del arquitecto en la producción de la vivienda “en serie” a partir del movimiento moderno, supuso la falta de contacto con el destinatario directo de la arquitectura. Para solucionar esto, se inventó un hombre medio estándar, y un programa ficticio de necesidades, propuesto por el promotor público o privado y basado en datos estadísticos. Traduciéndose en una serie de prejuicios sobre cómo quiere vivir la gente que, generalmente, representan un impedimento para la evolución doméstica.

Para este perfil falso del destinatario de la oferta inmobiliaria es para quien se construye, el deseo de poseer una vivienda unifamiliar aislada, o adosada, anclado en imágenes de una domesticidad arcádica, supone, obviamente una meta para un amplio sector de la población.

Sería cuestión de proponer como paradigma la libertad espacial que una construcción desvinculada del plano del suelo, por lo tanto aérea y no solo extensiva, puede aportar, una vez superado el corsé de la planta tipo. En efecto, la consideración del carácter isótropo del espacio interno del edificio elevado, nos permite imaginar posibilidades espaciales mucho más libres que las de la edificación ligada al terreno, pero que han de ir vinculadas a una estructura empresarial capaz de optimizar y diversificar el perfil real del usuario del producto inmobiliario.

La presencia de distintos programas pudiera enriquecer también a ese nuevo suelo que proponemos: Un "ecosistema de ecosistemas" donde el intento de compatibilizar densidad de población y calidad de vida, supone la estratificación y seriación de usos. En resumen, una especie de "frasco de esencias" de todas las naturalezas posibles. Un edificio planteado con una variedad programática como la descrita, supone también una percepción urbana novedosa: la aparición de una "calle" que no tiene traducción en el plano de la ciudad, una "calle aérea" que con una formalización como la del Pabellon holandés para la Expo 2000 en Hannover del estudio MVRDV, o como la del proyecto para la biblioteca de Jussieu en París de OMA se manifiestan como potentes instrumentos para intensificar en todos los niveles simultáneamente un "topo" urbano.

Con respecto a la movilidad, esta puede ser elaborada por la posible existencia de niveles de circulación superpuestos que adoptando la forma de puentes o de auténticos "rascacielos horizontales" pueden intervenir en una lectura multidimensional de la circulación.

Por lo tanto, la propuesta sería la de un continuo edificatorio que colonice la tercera dimensión, construido a partir de la variedad programática, con la posible

inclusión de "paisajes" desvinculados del plano del suelo, donde la movilidad urbana se produzca con la lógica del salto, superando el carácter objetual vertical tradicional de la construcción en altura y sustituyéndolo por la lógica "en red" y donde el suelo liberado se proponga en una relación alterada fondo-figura, en la cual la construcción en altura se aleje de su imagen icónica mineral y lo sustituya por una filiación vegetal, aérea, casual, construyendo una naturaleza premeditadamente artificializada, como un auténtico "jardín aéreo". ..., es en este escenario conceptual donde se desarrolla el presente trabajo, como consecuencia, la liberación del plano del suelo se plantea como marco físico para reproponer nuevas condiciones de contorno: Indiferencia circulatoria, Condición pasante física y visual, Nuevo estado de relaciones espaciales: por debajo / por encima / por en medio / junto a..., El edificio-vía, el edificio como calle, disolución de la relación calle/ plano de tierra, Nuevas relaciones con el paisaje, etc..".

El presente trabajo se ha planteado como proyecto abierto, como proposición en marcha, como pregunta pertinente más que como respuesta segura. Es en este contexto donde el trabajo plantea tres líneas de investigación que encontraran su desarrollo en la práctica investigadora y en la profesional.

La primera, que ya se ha señalado, se refiere a la reconsideración de la idea de huella, en efecto, la capacidad de proponer relaciones entre la huella de lo edificado sobre el plano del suelo y su capacidad de alcanzar hipótesis sobre su volumetría, organización espacial, o su morfología, entendiendo el proceso que arrancando en el movimiento moderno y gracias a los avances técnicos, permite que el edificio se separe del suelo, disminuyendo así la capacidad informativa de la huella.

La segunda línea de investigación trata de la reconsideración del rol de la cara inferior del edificio, ya no solo como sexta fachada, sino como calle cubierta, umbráculo, expresión estructural, cielo alternativo, asimismo del espacio urbano bajo ella...,

La tercera línea trata de la progresiva identidad entre forma y estructura que se detecta conforme la arquitectura pierde contacto literal con el suelo en los términos antes descritos, estructuras monocasco, experimentaciones como las de Archigram o más recientemente, episodios como el showroom itinerante y móvil de OMA para la firma Prada inciden en esta cuestión.

BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.

ABALOS, Iñaki: *Atlas Pintoresco Vol. 2: Los viajes*, Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona 2008. ISBN: 9788425221187

ABALOS, Iñaki: *"Naturaleza y Artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2009. ISBN: 9788425222764.

BARBERIA, José Luis: *El País, Especial 25 años (1976-2001)*, nº1284, Domingo 6 de mayo de 2001.

BENJAMIN, Walter, *A Little History of Photography*. Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts 2005.

BOCKEMÜHL, Michael: *J.W. Turner: El mundo de la luz y el color*, Colonia 2000. ISBN: 3822861960.

BORGES, Jorge Luis: *"Ficciones"*. Editado por Alianza Editorial. Madrid 2002. ISBN: 9788420633121.

BURQUE, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* [1756], Oxford University Press, Oxford, 1990. versión castellana: *"Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello"*, Tecnos, Madrid 1997. ISBN: 84-309-1428-5.

DAL CO, Francesco. *"EL TIEMPO Y EL ARQUITECTO, Frank Lloyd Wright y el Museo Guggenheim"*. A B A D A editores. Madrid. 2011. ISBN: 978-84-15289-23-4.

DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Consejo general de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia 1980. ISBN 10: 8430035222 / ISBN 13: 9788430035229

DÍAZ CAMACHO, Miguel Ángel: *"La Activación del paisaje, LA CASA DOMÍNGUEZ. Alejandro de la Sota: construir – habitar"*. Tesis doctoral inédita, ETSAM. Madrid 2012.

FARIELLO, Francesco: *"Architettura dei giardini"*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967 (versión castellana: *"La arquitectura de los jardines"*: de la Antigüedad al siglo XX). ISBN: 84-291-2103-X

FJELD, Per Olaf: *Sverre Fehn on the Thought of Construction*, Rizzoli International Publications (1983). ISBN: 9780847804719

FOCILLON, Henry: *"La Vida de las Formas y Elogio de la Mano"*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. ISBN 978-84-85434-19-0.

FROMONOT, François: *"Jørn Utzon. Architetto della Sydney Opera House"*. ELECTA. Milan. 1998. ISBN: 978884356033.

GALLEGO, Manuel: *De la Sota. Viviendas en Alcudia*, Mallorca, 1984. Madrid, Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda, 2004. ISBN: 9788472071650

GARCIA SANCHEZ, Laura, en: *Genios del arte, Turner*. Susaeta ediciones S.A., Madrid 2003. EAN: 9788430536474

GIEDION, Sigfrido: *Espacio, Tiempo y arquitectura (origen y desarrollo de una nueva tradición)* editorial Reverte. Barcelona 2009. ISBN: 9788429120912.

GILPIN, William: *"Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1776, on several parts of Great Britain; particularly the High-lands of Scotland"*. Editorial Gale ECCO, Print Editions, 2010.
ISBN 10: 1140984578 / ISBN 13: 9781140984573.

HOCKNEY, David: *El conocimiento secreto*. Ediciones Destino, S.A., Barcelona 2001. ISBN: 8423333353.

KNAUSGAÁRD, Karl Ove: *La muerte del padre*. Anagrama, Barcelona 2012.
ISBN: 9788433978448.

LAGERFELD, Karl: *"Casa Malaparte"*. Hatje Cantz Pub. 1999. ISBN: 978-3882435641.

LE CORBUSIER: *"Aircraft"*. Abada Editores. Madrid 2003.
ISBN: 978-84-96258-07-5

LE CORBUSIER: *"CUANDO LAS CATEDRALES ERAN BLANCAS"*. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1958. ISBN: 9788445502785.

LE CORBUSIER: *"El Poema del ángulo recto"*. Círculo de Bellas Artes. Madrid 2006. ISBN: 84-86418-65-8.

MCDONOUGH, Michael: *"Malaparte: A House Like Me"*. New York: Clarkson Potter/Publishers. 1999. ISBN: 978-0609603789.

MONTANER, Josep Maria: *"Del Diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2014. ISBN: 978-84-252-2670-0.

NORBERG-SCHULZ, Christian. & Gennaro Postiglione, *Sverre Fhen*, Publicado 2007. ISBN: 9788837044756

PARENT, Claude: *"Vivir en lo oblicuo"*. GGmínima. Barcelona. 2009.
ISBN: 9788425222771

PEÑARANDA, Lourdes: *"El espacio de la ilusión, el caso de Donald Judd"*. Erasmus Ediciones. Barcelona 2013. ISBN: 9788415462101.

PEREJAUME. *Los horizontes y las cinturas*. Catálogo de la Galería Soledad Lorenzo. Madrid 2007.

PRICE, Uvedale: *"An essay on the picturesque as compared whit the sublime and the beautiful"*. (Hereford, Londres) 1974) y seguido después de su versión ampliada *"Essays on the picturesque"* (Mawman, 1810). ISBN-13: 9781108067249.

QUETGLAS RIUSECH, Josep: *"Les Heures Claires (Las Horas Claras)"*. Editado por AEMIC GEIXEL. Sant Cugat del Valles. 2009. ISBN: 9788487478482.

RAMIREZ GUEDES, Juan: *"Mobilis in Mobile"* Basa nº19. COAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. 1996. ISSN: 02 13-0653.

REPTON, Humphrey: *"the red Books for Bradsbury and Glemham hall (Dumbarton Oaks Reprints and Facsimiles in Landscape Architecture; 3)"* Dumbarton Oaks Research Library, 1994. ISBN 10: 0884022277 / ISBN 13: 9780884022275.

REPTON, Humphrey: *"The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton"*, Editado por Gavin Budge 1840. Thoemmes Press, Bristol. 2001. ISBN: 1855069008 9781855069008.

RUEDAS, María Carolina y VAL DE BLAZQUEZ R, Luisa Fernanda: *Plan Obús A. Argel. Le Corbusier*. Arquitectura Moderna on Behance.
<https://www.behance.net/gallery/13184313/Plan-Obus-A-Argel-Le-Corbusier-Arquitectura-Moderna>.

SARAVIA ORTIZ, Gloria: *"Los dos mundos en Casa Malaparte"*. Revista dearq 07. Bogotá. Diciembre de 2010. ISSN: 2011-3188.

SCARPA, Carlo. *"Alla Querini Stampalia..."*. Editore Il Cardo. Venecia. 1996. ISBN: 9788880790952.

SCHILLER, Johan Christoph Friedrich: *"De lo sublime"*. 1793, edición española: Librería Ágora S.A. Barcelona. 1992. ISBN: 9788485698790.

SCHOPENHAUER, Arthur: *"El mundo como voluntad y representación"*. 1819. edición española: AKAL. Madrid. 2005. ISBN: 9788446003977.

SONTAG, Susan: Introducción a Peter Hujar, *Portraits in Life and Death*. Da Capo Press, Nueva York 1976. ISBN 10: 0306800381 / ISBN 13: 9780306800382.

VALERY, Paul: *Scritti sull'arte*. Guanda Editore, Milano 1984. ISBN: 88-7746-191-8 EAN: 9788877461919.

VV.AA. *"Sverre Fehn: L'Architetto del Paese dalle Ombre Lunghe"*. Fratelli Fiorentino. Nápoles. 1993. ISBN: 9780000000002.

VVAA: *"Catálogo de la exposición Robert Irwin"*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1995. ISBN: 8480260432.

ZIEGLER, Volker: *"Os caminhos de Le Corbusier do autódromo à auto-estrada"*. In: TSIOMIS, Y. (org.) *Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929,1936*. Paris; Centro de Arquitectura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. ISBN 8586505021 9788586505027.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

Se ha recogido la bibliografía citada en la tesis en su apartado específico, pero para la idea de la misma se han empleado muchos más libros que podrían quedar olvidados y desvinculados de su aportación a la misma se ha creído oportuno rendirles la gratitud que se merecen como gestores del proceso que ahora termina. Entre esos libros se pueden citar los siguientes:

ABALOS, Iñaki: *"Atlas pintoresco Vol.1: el observatorio"*. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona 2005. ISBN: 8425219914.

ABDELOUAHAB, Farid. *"Cuadernos de viaje, Crónicas de tierras desconocidas"*. Geoplaneta. Barcelona. 2006. ISBN: 84-08-06823-7.

ARÉVALO, Federico: *"La representación de la ciudad en el Renacimiento, Arquitesis, nº13"*. Editado por Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2003. ISBN: 8493254266.

BALLESTEROS, Mario: *"Verb Crisis"*. Editado por ACTAR D. Barcelona 2008. ISBN: 9788496954014.

BAUME, Nicholas; MEDVEDOW, Jill: *"Anish Kapoor: Past, Present, Future."*. Editado por The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 2008. ISBN: 9780262026598.

BERGER, John: *"Modos de ver (4ª edición)"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2000. ISBN: 9788425218071.

BERGER, John: *"Mirar"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2001. ISBN: 9788425218569.

BERGER, John, TRIVIER Marc: *"Esa belleza"*. S.L Bartleby editor. Madrid 2005. ISBN: 9788495408402.

BERGER, John: *"El sentido de la vista"*. Alianza Editorial. Madrid 2006. ISBN: 9788420679662.

CARANDENTE, Giovanni; FINN, David: *"Chillida, esculturas monumentales"*. Polígrafa S.A. Ediciones. Barcelona 2000. ISBN: 8434308959.

CELANT, Germano: *"Michael Heizer"*. Fondazione Prada. Milan. 1996. ISBN: 88-87029-09-1.

CELANT, Germano: *"Anish Kapoor"*. Editorial: Royal Academy of Arts, London. 2009. ISBN: 978-1-905711-50-5.

CHILLIDA. Neuer Berliner Kunstverein. Editorial: Gerd Hatje. 1991. ISBN: 3-7757-0321-7.

CHILLIDA Eduardo: MONTAÑA TINDAYA. Editado por el Gobierno de Canarias. 1996. ISBN: 84-922269-0-0.

DAL-CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe: *"Carlo Scarpa: Opera completa"*. Editado por Electa Milano. Milano 2001. ISBN: 9788843595891.

DAZA, Ricardo: *"Buscando a Mies"*. Editorial Actar D. Barcelona 2008. ISBN: 9788496954366.

EL CROQUIS.: *"Enric Miralles: 1983-2000."*. Editorial El Croquis. Madrid 2007. ISBN: 9788488386229.

ELIASSON, Olafur: "Take your time." Editado por Madeleine Grynsztejn y el Fransico Museum of Modern Art. Editorial: Thames and Hudson. 2009. ISBN: 978-0-500-09340-5.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves: *"Utopías domésticas. La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson"*. Arquitiesis, nº37. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2013. ISBN: 9788494034312.

FERRE, Albert: *"Verb Matters"*. Editado por ACTAR D. Barcelona 2004. ISBN: 9788495951205.

FRAMPTON, Kenneth: *"Álvaro Siza: obra completa / Kenneth Frampton; prefacio de Francesco Dal Co; escritos de Álvaro Siza"*. Gustavo Gili. Barcelona 1999. ISBN: 8425218144.

FRAMPTON, Kenneth: *"Steven Holl Architect"*. Electa Spa. Milan 2002. ISBN: 9781904313021.

GARRIDO, Ginés: *"Melnikov en París, 1925"*, Arquitiesis, nº33. Editado por Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2011. ISBN: 9788493785765.

GAUSA, Manuel: *"Hicat: Hiperatalunya: Territorios de investigación."*. Editado por ACTAR D. Barcelona 2003. ISBN: 9788495951397.

GOMBRICH, Ernst Hans: *"Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica"*. Editorial Debate. Madrid 1997. ISBN 10: 8483060876 / ISBN 13: 9788483060872.

GOMBRICH, Ernst Hans: *"Ideales e ídolos: Ensayos sobre los valores en la historia y el arte"*. Editorial Debate. Madrid 2004. ISBN: 9788483065853.

GOMBRICH, Ernst Hans: *"La historia del arte (16ª edición)"*. Editado por Phaidon Press Limited. London 2008. ISBN: 9780714898704.

GOMBRICH, Ernst Hans: *"La preferencia de lo primitivo: Episodios de la historia del gusto y el arte de occidente"*. Editado por Phaidon Press Limited. London 2011. ISBN: 9780714816470.

GOMBRICH, Ernst Hans: "Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación". Editado por Phaidon Press Limited. London 2011. ISBN: 9780714861661.

GOVAN, Michael e Y. KIM, Christine: "James Turrel: Seeing Yourself See: A Retrospective." Editorial: Prestel. 2013. ISBN 10: 3791352636 ISBN 13: 9783791352633.

HORN, Rebecca: "Site Specific Instalations 1982-2005, Kunstmuseum Stuttgart. Editorial: Hatje Cantz, Ostfildern. ISBN: 3-7757-1469-3.

HORN, Rebecca: "Drawings, Sculptures, Instalations, Films 1964-2006. Catálogo de la exposición en el Martin Gropius Bau, Berlin. 2006. ISBN: 978-3-7757-1891-2.

JUÁREZ, Antonio: "*Universo imaginario de Louis I. Kahn*", Arquitesis, nº20. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2006. ISBN: 9788493370190.

JUDD, Donald: "Art and Design, Räume, Spaces". Editorial: Hatje Cantz, Ostfildern. 1994. ISBN: 978-3893226184.

KAPOOR, Anish: "*Catálogo de la exposición My Red Homeland*". Walter König. Colonia 2003. ISBN: 3883757772.

LE CORBUSIER: "L'Œuvre complète". Vol. 1 1910-1929. Publicado por W. Boesinger y D. Stonorow. Vol. 2 1929-1934. Publicado por: W. Boesiger. Vol. 3. 1934-1938. Publicado por: Max Bill. Vol. 4 1938-1946. Publicado por: W. Boesiger. Vol. 5 1946-1952. Publicado por: W. Boesiger. Vol. 6 1952-1957. Publicado por: W. Boesiger. Vol. 7 Publicado por W. Boesiger. Vol. 8 Les Dernières Oeuvres. Publicado por W. Boesiger. Editorial: Birkhäuser Architecture 1990. ISBN 10: 3764355069. ISBN 13: 9783764355067.

LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel: "*Arquitectura de Gunnar Asplund*". Arquitesis nº11". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2002. ISBN: 9788493254223.

MONTANER, Josep María: "*Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*". Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona 2014. ISBN: 9788425226700.

MORENO MANSILLA, Luis: "*Apuntes de viaje al interior del tiempo, Arquitesis, nº10*". Editado por Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2002. ISBN: 8493138886.

MUÑOZ, María Teresa: "*Jaulas y trampas (escritos sobre arquitectura y arte 2000-2012)*". Edición Ricardo Sánchez Lampreave. 2013. ISBN: 9788461670208.

NAVARRRO SEGURA, María Isabel: "*Le Corbusier expone, volumen I*". Editado por el Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM. Las Palmas de Gran Canaria 2011. ISBN: 9788492579051.

PÉREZ, Javier: "*Cajas de aire*". Editado por Universidad Pública de Navarra. Navarra 2000. ISBN: 9788495075345.

QUESADA, Fernando: "*La caja mágica. Cuerpo y escena*". Arquitesis, nº17. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2005. ISBN: 8493370126.

QUETGLAS RIUSECH, Josep: "*El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*". Editorial Actar D. Barcelona 2001. ISBN: 9788495273529.

ROSENKRANZ, Karl: "*Estética de lo feo*". Editado por Julio Ollero. Madrid 1992. ISBN: 9788478960361.

ROSSI, Aldo: "*Autobiografía científica (2ª edición)*". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1998. ISBN: 9788425217470.

ROSSI, Aldo: "*La arquitectura de la ciudad*". Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1999. ISBN: 9788425216060.

SCHILDT Göran: "Alvar Aalto: Obra Completa: Arquitectura, Arte Y Diseño (en papel)". Editorial: Gustavo Gili, 1996. ISBN 9788425216800.

SOLAGUREN-BEASCOA DE CORRAL, Felix: *"Arne Jacobsen"*. (Serie Architectuur 5). Editorial Uitgeverij. Rotterdam.1991. ISBN 10: 9064501149. ISBN 13: 9789064501142.

TIBERGHEN, Gilles A.: *"LAND ART"*. Editions Carré. Paris. 1993. ISBN: 2-908393-18-2.

VENTURI, Robert: *"Complejidad y contradicción en arquitectura (3ª edición)"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1999. ISBN: 9788425216022.

VENTURI, Robert: *"Aprendiendo de las Vegas. Del simbolismo olvidado de la forma arquitectónica"*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2000. ISBN: 9788425217494.

VV.AA: *"OTEIZA, Propósito experimental"*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona. 1988. ISBN: 84-7664-134-6.

VV.AA. (a cargo de Giorgio Ciucci): *"Documentos de arquitectura Giuseppe Terragni obra completa"*. Sociedad Editorial Electa España, S.A. Madrid 1997. ISBN: 848156141X.

VV.AA (a cargo de Gloria Moure): *"La arquitectura sin sombra"*. Editado por Ediciones Polígrafa. Barcelona 2000. ISBN: 8434309106.

VV.AA: *"Catálogo de la exposición Michelangelo Pistoletto"*. Editado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 1ª edición. Barcelona 2000. ISBN: 8495273276.

VV.AA: *"Mutaciones"*. Editorial ACTAR (arc en rêve centre d'architecture). Barcelona 2001. ISBN: 8495273543.

VV.AA: *"Verb Processing"*. Editado por ACTAR D. Barcelona 2001. ISBN: 9788489698888.

VV.AA: *"Airworld"* edición Vitra Design Stiftung gGmbH. Weil am Rhein 2004. ISBN: 393193649X.

VV.AA: *"Verb Connection"*. Editado por ACTAR D. Barcelona 2004. ISBN: 9788495951786.

VVAA: *"Catálogo de la exposición Vito Hannibal Acconci Studio"*. Editado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar 1ª Edición. Barcelona 2004. ISBN: 849595172X.

VV.AA. Por Josep M. Rovira Gimeno: *"Enric Miralles 1972-2000"*. Editado por Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2011. ISBN: 9788493940904.

VV.AA: *"Verb Natures"*. Editado por ACTAR D. Barcelona 2014. ISBN: 9788496540224.

VV.AA: *"Architectonics, mind, land & society (arquitectura, fenomenología y dialógica social)"*. Edición Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona 2015. ISBN: 9788498805321.

VV.AA: *"Construyendo Mundos (fotografía y arquitectura en la era moderna)"*. Editado por Fundación ICO, La Fábrica. Madrid 2015. ISBN: 9788416248193.

REGISTRO GRAFICO.

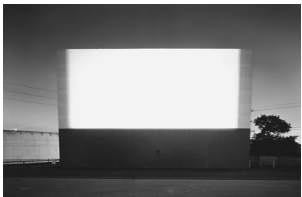


PORTADA.

Salvador Dalí. Secuencia Onírica en "*Spellbound*".

Buscando introducir el psicoanálisis en sus películas, Alfred Hitchcock contactó en 1945 a Salvador Dalí para crear la escenografía de la secuencia onírica de la película "*Spellbound*".

Estructuras arquitectónicas imposibles y esquizofrénicas escenografías se ven finalmente en la película, a las que por su estilo se pueden relacionar directamente con sus pinturas. Hitchcock comenta: "Yo tenía la impresión de que si tenían que presentarse secuencias oníricas, éstas debían ser vividas... utilicé a Dalí por su gran ejecución gráfica. Deseaba presentar los sueños con una gran nitidez y claridad visuales, más precisos que el propio film: las largas sombras, la infinitud de la distancia y las líneas convergentes de la perspectiva".



Hiroshi Sugimoto. Imagen perteneciente a la serie *Theaters*.



Le Corbusier. Unidad de habitación de Marsella, 1947-1952.



Cumbre.

Vista de Tenerife desde la cumbre de la Isla de La Gomera.



Medianía.

Vista desde las medianías de Gran Canaria.



Costa.

Vista desde la playa de Las Canteras, hacia el horizonte.



Hiroshi Fujimoto. Imagen perteneciente a la serie *Seascapes*, 1991.



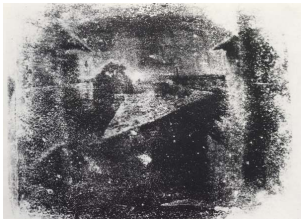
Louis Kahn. Instituto Salk. La Jolla, 1965.



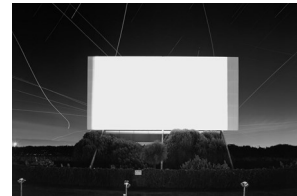
Joseph-Nicéphore Niépce. *Vista desde la ventana en Le Gras*, 1826.



Hiroshi Sugimoto. Imagen perteneciente a la serie *Seascapes*, 1991.



Joseph- Nicéphore Niépce. Prueba previa desechada de la fotografía anterior.



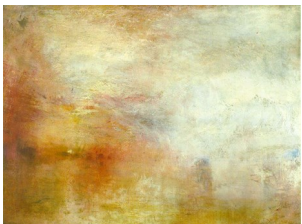
Hiroshi Sugimoto. Imagen perteneciente a la serie *Theaters*.



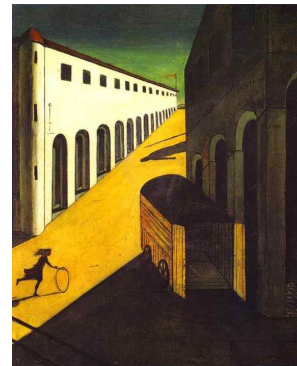
Joseph Mallord William Turner. *Tempestad de nieve, barco de vapor frente a Harbour's Mout*, 1842.



Hiroshi Sugimoto. Imagen perteneciente a la serie *Theaters*.



Joseph Mallord William Turner. *Crepúsculo sobre un lago*, 1840.



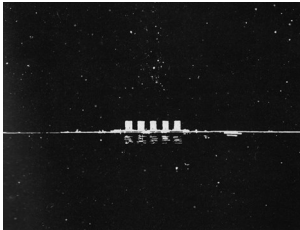
Giorgio de Chirico. *Melancolía y misterio de una calle*, 1914.



Giorgio de Chirico. *El enigma de la llegada*, 1912.



Giorgio de Chirico. *Enigma di una giornata*, 1914.



Le Corbusier. Boceto de rascacielos sobre el Río de la Plata presentado durante su conferencia en Buenos Aires, 1929.



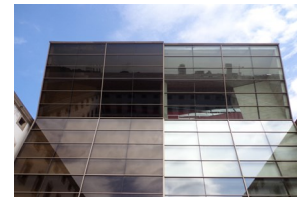
Le Corbusier. Perfil de Venecia desde el Gran Canal.



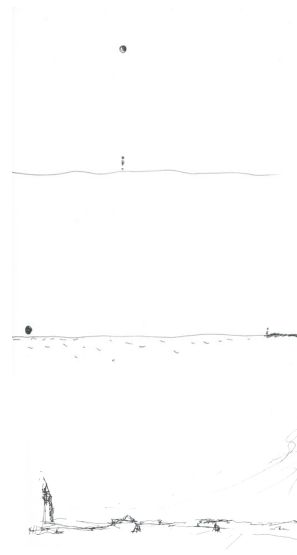
Le Corbusier. Maqueta del Plan de Argel, 1929.



Le Corbusier. Plan urbanístico en Rio de Janeiro, 1929.

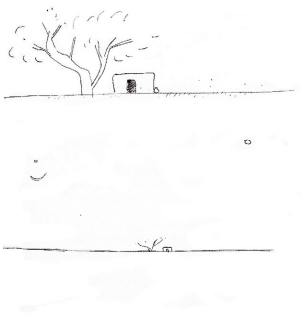


Helio Piñón y Albert Viaplana, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB, 1993.

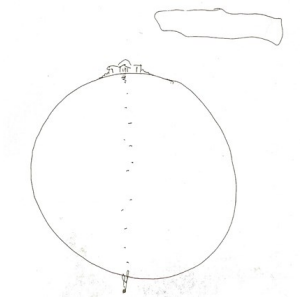


Sverre Fehn. Dibujos, 2009.

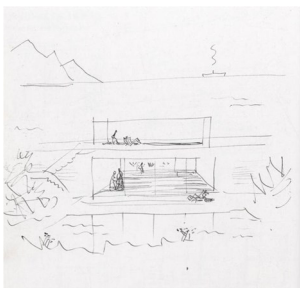
Sverre Fehn. Boceto de Venecia desde el Gran Canal.



Sverre Fehn. Bocetos de viaje a Marruecos, 1951.



Sverre Fehn. Dibujo para la Villa Norköping, 1964.



Alejandro de la Sota. Boceto del proyecto para viviendas en Alcudia. Mallorca, 1984.



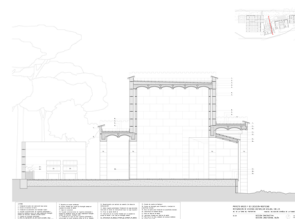
Juan Sánchez Cotán. *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino*, primera versión, 1602.



Juan Sánchez Cotán. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, segunda versión, 1603.



Juan van der Hamen y Gómez de León. *Bodegón con fruta y "glassware"*, 1627.



Jørn Utzon. Sección de Can Lis, 1971-1973.

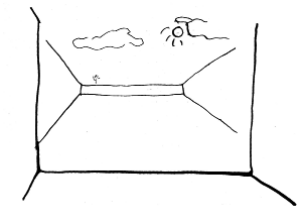


Jørn Utzon. Interior en Can Lis, 1972.



Jørn Utzon. Interior en Can Lis, 1972.

La casa y su relación con el horizonte fue una obsesión para Utzon. Podría haber optado por unos grandes ventanales con vistas panorámicas que englobaran todo el paisaje. Sin embargo, prefirió seleccionar con mucho cuidado las vistas al mar y los puntos que serían observados desde el interior de su casa. Así, colocó las carpinterías de manera que parece que no existe el vidrio, que no hay fronteras físicas entre lo doméstico y lo natural.



Sverre Fehn. boceto de un patio en Marruecos.



Sverre Fehn.

En la pizarra, describe, con la redondez del cuento, la casa Norrköping a través de un diálogo con Palladio. Mientras las manos de Utzon evocan la construcción, las manos de Fehn dibujan un universo poético y arcaico sobre el andamiaje de su mundo profundamente metafórico, con el mundo en el horizonte.



Søren Kuhn. Retrato de Jørn Utzon en la casa Can Lis en Porto Petro.

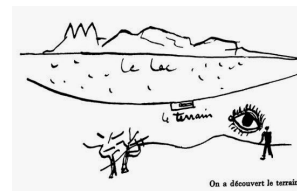


Le Corbusier. Pabellón de L'Esprit Nouveau, 1925.

El Pabellón de L'Esprit Nouveau fue concebido como un edificio temporal, construido dentro del marco de la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París. Para Le Corbusier era la ocasión de mostrar de modo provocador, sus ideas sobre la arquitectura y el urbanismo que había comenzado a desarrollar con Pierre Jeanneret desde 1922.



Le Corbusier. Jardín desde el interior del Pabellón de L'Esprit Nouveau, 1925.



Le Corbusier. Boceto de la Villa Le Lac, 1922.

En el croquis conceptual "On a Découvert le terrain" la casa aparece como una caligrafía en el borde de la línea que separa agua y tierra: "Le Lac y Le terrain".



Le Corbusier. Muro hacia el lago en la Villa Le Lac, 1923-1924.



Victor Gubbins. Visita a la Villa Savoye en ruinas, 1965.



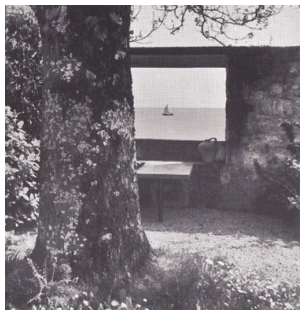
Le Corbusier. Ventana en el solárium de la Villa Savoye, 1929.



Pierre Chenal. Film, *L'architecture d'aujourd'hui*. Paris, 1930.



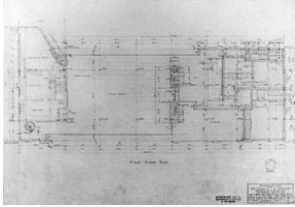
Le Corbusier. Patio de la Villa Savoye.



Le Corbusier. Jardín en la Villa Le Lac, 1923-1924.



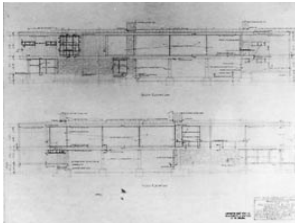
Mies van der Rohe. Entorno de la casa Resor.



Mies van der Rohe. Planta de la Casa Resor, 1935.



Mies van der Rohe. Alzados de la Casa Resor, 1935.



Mies van der Rohe. Planos de la Casa Resor, 1935.



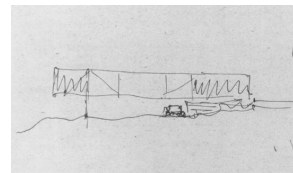
Mies van der Rohe. Maqueta Casa Resor, 1935.



Mies van der Rohe. Fotomontaje de la Casa Resor, 1935.



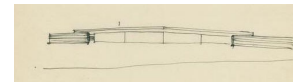
Mies van der Rohe. Alzado Casa Resor, 1935.



Mies van der Rohe. Casa de cristal en Hillside, 1934.



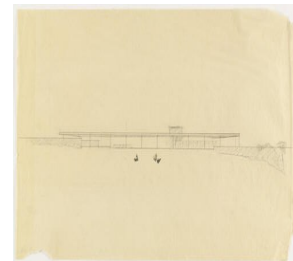
Mies van der Rohe. Fotomontaje de la Casa Resor, 1935.



Mies van der Rohe. Boceto de la Casa Hubbe, posible localización junto a Río Elbe, 1935.



Mies van der Rohe. Composición con los materiales del exterior y un cuadro de Paul Klee, Casa Resor, 1935.



Mies van der Rohe. Casa Joseph Cantor, Indianapolis, 1947.



Mies van der Rohe. Casa de la Montaña, 1934.



Caspar David Friedrich.

"Der Mönch am Meer" es una pintura al óleo por el artista romántico alemán. Fue pintado entre 1808 y 1810.



Helio Piñón y Albert Viaplana. Plaza de Sants. Barcelona. 19781-1983.



David Greene. Proyecto LAWJUN nº1. Una robote-ría experimental, 1969.

El hombre aparece sentado ante su televisor, con su nevera portátil y su coche detrás de él, todo arreglado, componiendo un escenario a su gusto; todo puede trasladarse y al desaparecer no queda nada que demuestre que allí hubo algo, salvo un poco de hierba pisoteada y quizás unas huellas de neumático o de pisadas. De modo que, en cierto sentido, todo ello es invisible; un lugar transitorio que quizá se retiene permanentemente en el recuerdo. Una arquitectura que existe solo en referencia al tiempo.



Helio Piñón y Albert Viaplana. Plaza de Sants, bancos bajo pérgola.



Humphrey Repton. Lathom House antes de las modificaciones en: *'The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton'*, 1840.



Helio Piñón y Albert Viaplana. Boceto del Centro de la Cultura Contemporánea, 1991-93.



Humphrey Repton. Lathom House después de las modificaciones en: *'The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton'*, 1840.



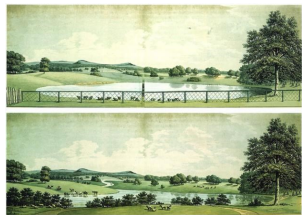
Richard Payne Knight, *The Landscape*, (antes). 1794.



Richard Payne Knight, *The Landscape*, (despues). 1794.



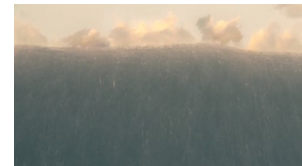
Humphry Repton, Bocetos de comprobación, antes y después, 1790.



Humphry Repton. Bocetos de comprobación, antes y después, 1790.



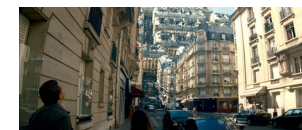
Frederick Law Olmsted. Trabajos de nivelación en el Playstead de Franklin Park, 1887.



Christopher Nolan. *Intelestelar*, La gran ola, 2015.



Christopher Nolan. *Intelestelar*. El planeta liquido, 2015.



Christopher Nolan. *Inception*. Escena en Paris, 2010.



Christopher Nolan. *Inception*. Escena en el hotel, 2010.



Christopher Nolan. *Inception*. El limbo, 2010.



Christopher Nolan. *Inception*. Escena en el hotel, 2010.



Christopher Nolan. *Inception*. El limbo, 2010.



Ludwig Hiberseimer. *Ciudad vertical*, 1927.



Christopher Nolan. *Intelestallar*. Escena del dron, 2015.



Christopher Nolan. *Inception*. La fortaleza, 2010.



Christopher Nolan. *Intelestallar*. Escena en la granja, 2015.

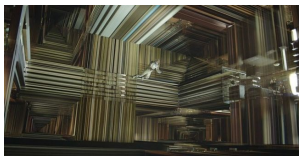


Juan Martínez Bengoechea.

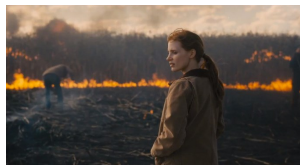
Pintor y diseñador gráfico chileno. Sus pinturas nos muestran a personajes de los años 20 y 30 en entornos sorprendentes e irreales, dando lugar a un misterioso y tranquilo realismo mágico. Sus obras poseen todo tipo de situaciones surrealistas. Situaciones en las que estos protagonistas son partícipes y observadores a la vez. Lo cual, deja una inquietante tranquilidad a ojos del espectador.



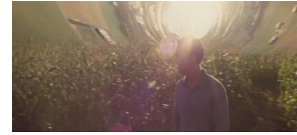
Christopher Nolan. *Interstellar*. Escena donde el equipo descubre que están en un planeta océano, dominado por oleajes gigantescos, generados por el inmenso empuje gravitacional del agujero negro. 2015



Christopher Nolan. *Interstellar*. Escena en el interior del tesseract. 2015.



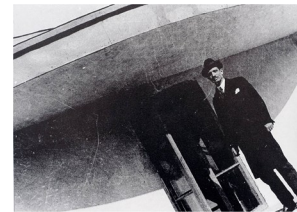
Christopher Nolan. *Interstellar*. Escena del incendio. 2015.



Christopher Nolan. *Interstellar*. Escena en la nave final. 2015.



Alexander Rodtchenko. Fotografía, 1929.



Alexander Rodtchenko. Retrato de Konstantin Melnikov en la terraza de su casa en Moscú. 1929.



Alexander Rodtchenko y Boris Ignatovich. *Una ideología visual del trabajo*, 1931.



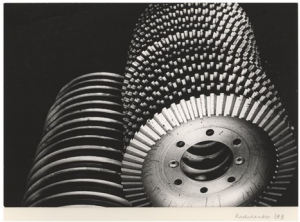
Alexander Rodtchenko. Fotografía, 1931.



Alexander Rodtchenko. Fotografía, 1932.



Alexander Rodtchenko. Fotografía, 1931.



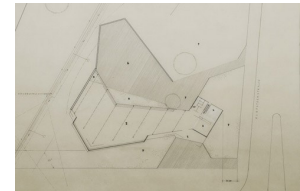
Alexander Rodtchenko. *Ruedas Dentadas*, 1929.



Hermann Fehling, Daniel Gogel y Peter Pfankuch. Interior del Pabellón de Berlín, 1956.



Alexander Rodtchenko. *Retrato*, 1921.



Hermann Fehling, Daniel Gogel y Peter Pfankuch. Planta del Pabellón de Berlín, 1956.



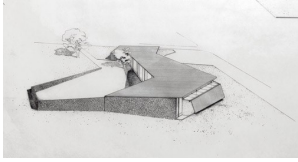
Alexander Rodtchenko. Fotografía deportiva, 1932.



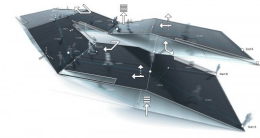
Hermann Fehling, Daniel Gogel y Peter Pfankuch. Exterior del Pabellón de Berlín, 1956.



Hermann Fehling, Daniel Gogel y Peter Pfankuch. Pabellón de Berlín, 1956.



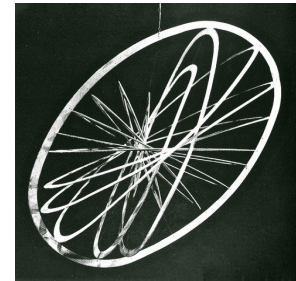
Hermann Fehling, Daniel Gogel y Peter Pfankuch. Perspectiva del Pabellón de Berlín, 1956.



Experimentación espacial contemporánea sobre el espacio oblicuo. 2012.



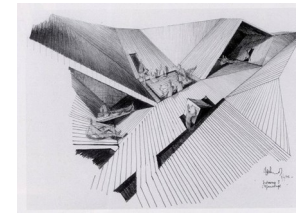
Claude Parent & Paul Virilio. *La Función Oblicua*, 3333.



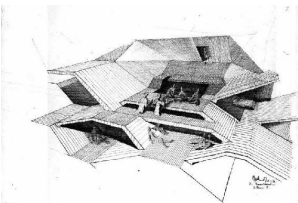
Alexander Rodchenko. *Vacío y revolución en movimiento*. 3333.



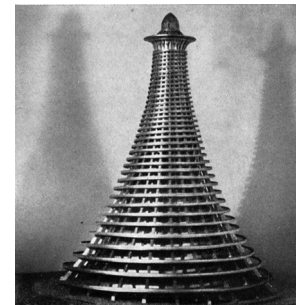
Claude Parent & Paul Virilio. Sistema homeostático de gestión del espacio. 3333.



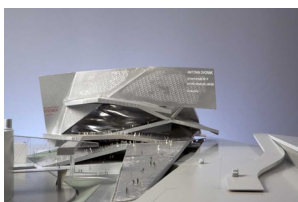
Claude Parent & Paul Virilio. Dibujo, 3333.



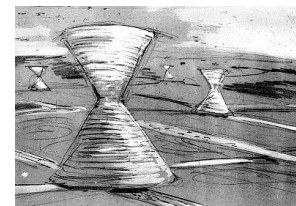
Claude Parent & Paul Virilio. Dibujo, 3333.



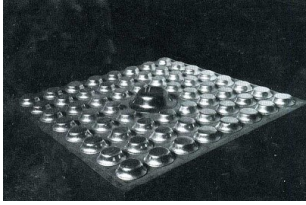
Casto Fernández Shaw. Proyecto para el monumento de un faro. Colombia, 1929.



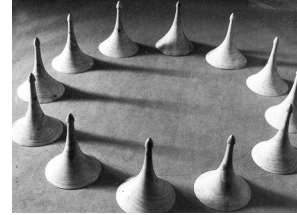
Jean Nouvel. La Philharmonie de París, 2015.



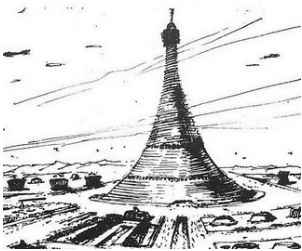
Casto Fernández Shaw. *Ciudades diábolo*, 1963-1965 .



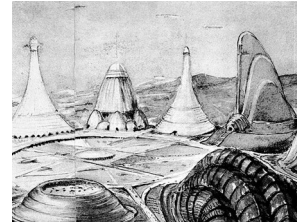
Casto Fernández Shaw. *Ciudad Aerostática y acorazada contra los bombarderos*, 1934.



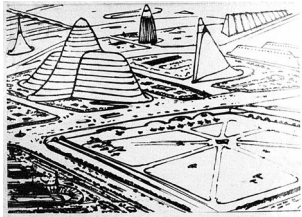
Ciudades hiperboloides de refugio y defensa en la ciudad antigua, Casto Fernández Shaw .1937-1942.



Casto Fernández Shaw. Dibujo para Proyecto de la *Torre del Espectáculo*, 1966.



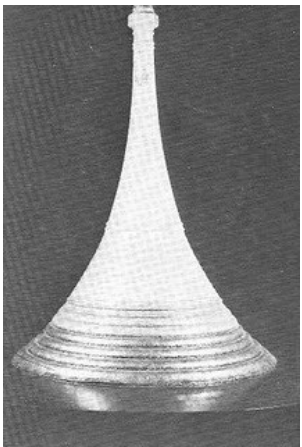
Ciudad Radial aerodinámica, Casto Fernández Shaw, 1951.



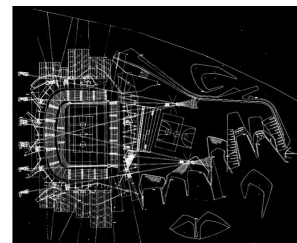
Casto Fernández Shaw. *Ciudades acorazadas y del porvenir*, 1937.



Enric Miralles y Carme Pinós. Ortofoto, Palacio Municipal de los Deportes, Huesca, 1994.



Casto Fernández Shaw. Proyecto de la *Torre del Espectáculo*, 1966.



Enric Miralles y Carme Pinós. Planta del Palacio Municipal de los Deportes, Huesca. 1994.

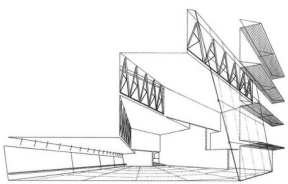


Enric Miralles y Carme Pinos. Centro social de Hostalets de Balenyà, 1986-1992.

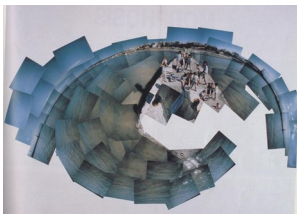


Enric Miralles y Carme Pinós. Collage del Centro Cívico en Hostalets de Balenyà, 1990.

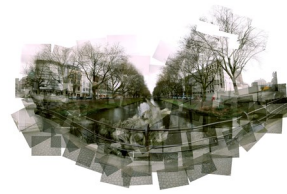
Collages fotográficos inspirados en los montajes de David Hockney. "Estos collages se representan como instantes interrumpidos de un proyecto. Son imágenes instantáneas que fijan momentos que atañen a las construcciones, pretenden hacer olvidar los modos de representar y pensar la realidad física de las cosas propias de la tradición perspectiva. En cierto sentido son como croquis simultáneos, como múltiples y distintas visiones de un mismo momento". Enric Miralles.



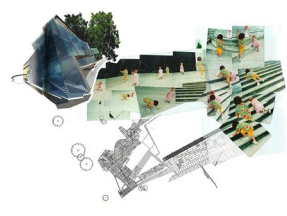
Enric Miralles y Carme Pinós. Centro Cívico en Hostalets de Balenyà, Sección fugada. 1986-1992.



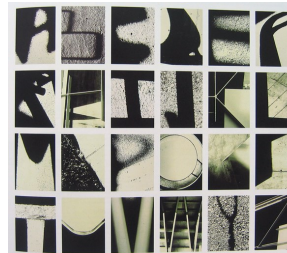
Enric Miralles / Benedetta Tagliabue. Panografia, Puerto de Tesalónica, 1995.



Mareenfischinger Panografia, Koenigsallee.



Enric Miralles y Carme Pinós. Fotocomposición con la escalinata de San Giorgio, Venecia. Concurso para el Instituto de Arquitectura de Venecia, segunda fase, 1998



Domi Mora y Enric Miralles. Serie fotográfica con el alfabeto en las sombras del Pabellón de Huesca, 1995.



David Hockney. *Une chaise*, jardin du Luxembourg, 1985.



David Hockney. Collages fotográficos de *El gran Cañon*, 1982.



Henry Barker y John Burford. *Panorama de Venecia*. 1807.



Enric Miralles. Fotomontaje.



Jules Spinatsch. *Vienna MMIX, Panorama portrait of a society*. 2011.



Enric Miralles. Fotomontaje.



Giovanni Antonio Canal, Canaletto. *La entrada al Gran Canal desde la Basílica de la Salute*. 1744.



David Hockney. *Walking In The Zen Garden*, Ryoanji Temple, Kyoto, 1983.



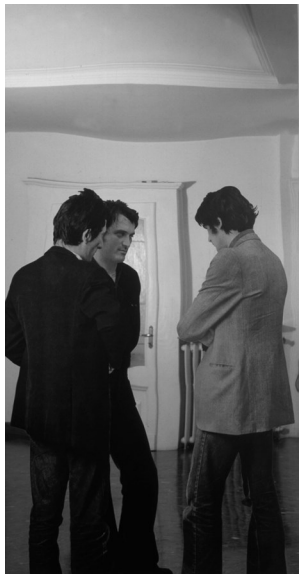
Fotografía de la Basílica de Santa María de la Salud, Venecia .Andrea Palladio, 1631-1687.



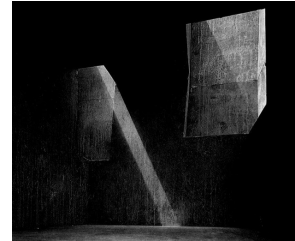
Michelangelo Pistoletto. *Metro cúbico de infinito*. 1966.



Michelangelo Pistoletto. *Autorretrato plateado*, acrílico metalizado sobre madera, 1960.

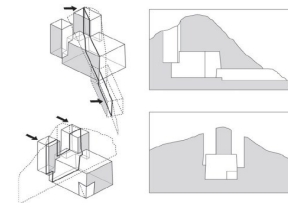


Michelangelo Pistoletto. *Sacra conversazione* 1962-1974.



Eduardo Chillida. *Montaña de Tindaya*, Fuerteventura, Islas Canarias.

"Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente..."



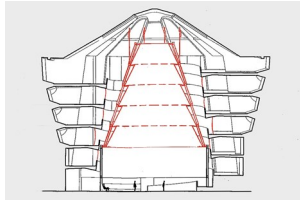
Arup Engineering. Esquema de la intervención de Eduardo Chillida en la Montaña de Tindaya.



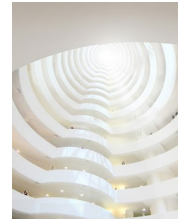
Le Corbusier. Sección del proyecto para la *Basilica des Saint-Baume*, 1948.



Frank Lloyd Wright. *Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, 1943-59.



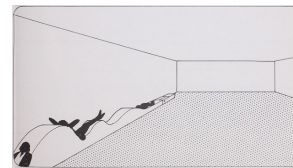
Frank Lloyd Wright. Museo Solomon R. Guggenheim, 1959.



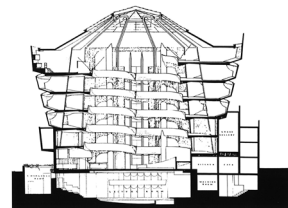
Oiio Architecture Office. Perspectiva interior de *Guggenheim Extension Story*, Propuesta para la Expansión del Guggenheim de Nueva York. 2013.



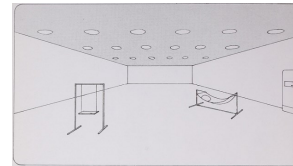
James Turrell. Instalacion en el Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2012.



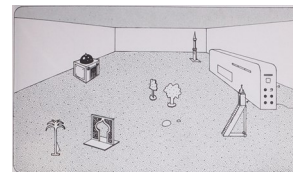
Archizoom, Residential Parking lot, 1971.



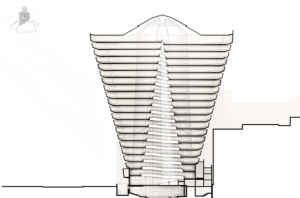
Frank Lloyd Wright. Seccion del Museo Guggenheim , Nueva York, 1959.



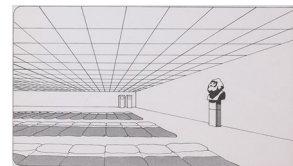
Archizoom, Residential Parking lot, 1971.



Archizoom, Residential Parking lot, 1971.



Oiio Architecture Office. Seccion de *Guggenheim Extension Story*, Propuesta para la expansión del Guggenheim de Nueva York. 2013.



Archizoom, Residential Parking lot, 1971.



Archizoom. *No-Stop City* .Residential Parkings, 1971.



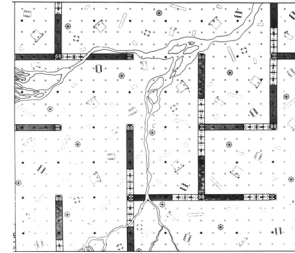
Archizoom. *No-Stop City*, Paisaje interno, 1971.



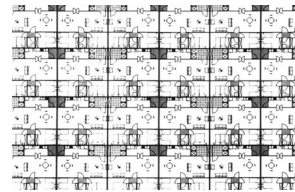
Archizoom. *No-Stop City* ,Paisaje interno, 1971.



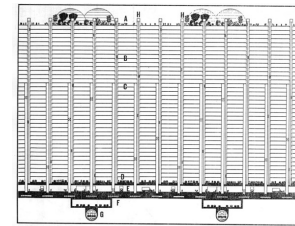
Archizoom. *No-Stop City* ,Paisaje interno, 1970.



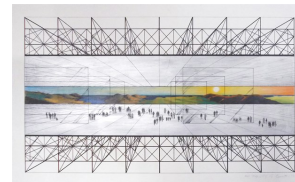
Archizoom. *No-Stop City*. Planta, 1969-72.



Archizoom. *No-Stop City*. Planta, 1969-72.



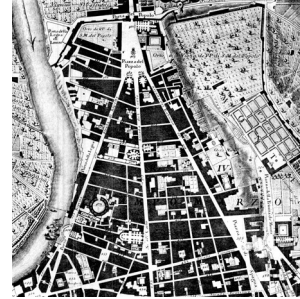
Archizoom. *No-Stop City*. Seccion, 1969-72.



Archizoom. *No-Stop City*. Seccion, 1969-72.



Portaaviones nuclear estadounidense Harry S. Truman.



Giambattista Nolli. Tridente la Plaza del Popolo en Roma, 1748.



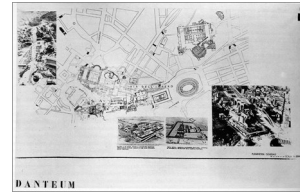
Casa de los Vettii. Seccion. Pompeya, 79. D.C.



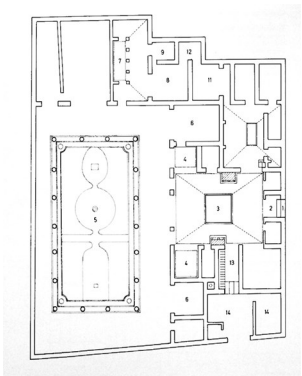
Ortofoto del Foro Romano.



Giambattista Nolli. Plano de Roma. 1748.



Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Plano de situación del Danteum. 1937.



Casa de los Vettii. Planta. Pompeya, 79. D.C.



Gian Lorenzo Bernini. David, 1623-1624.



Gian Lorenzo Bernini. *Ares Ludovisi*, 1668.



Victoria de samotracia. 190 A.C.

Icono del Louvre, la Victoria de Samotracia es una de las obras maestras de la escultura helenística. Se ofrece a los Grandes Dioses de Samotracia y descubierto en 1863 por Charles Champoiseau, diplomático y arqueólogo aficionado, esta figura de mármol blanco deslumbrante que presenta en la proa de un barco de guerra fascina con su excepcional plástico y calidad técnica.



Anish Kapoor *My Red Homeland*, .2003.

Consiste en un círculo de doce metros de diámetro, cera y vaselina coloreada en rojo, un motor hidráulico y un brazo de acero en constante movimiento que va dando forma a la materia. "*En My Red Homeland, estoy pensando en la idea de mi patria interior. El rojo, un rojo muy oscuro, sería el color de la India*".



Constantin Brancusi. Taller del escultor. Paris. 1922.



Donald Judd. *Untitled*, 1988.



Donald Judd. *Untitled*.1980.



Victoria de Samotracia, Louvre. Paris.



Jorge Oteiza. *Maqueta de concurso*, 1956.

Jørn Utzon. *Boceto en Plataformas y mesetas*.
.1949.



Jørn Utzon. *Dibujo de Monte Albán*, 1949 .



Jørn Utzon. *Boceto en Plataformas y mesetas*.
1949.



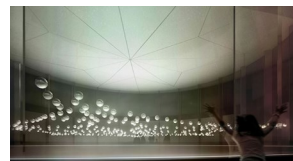
Jørn Utzon. *Dibujos sobre el templo chino*, 1949.



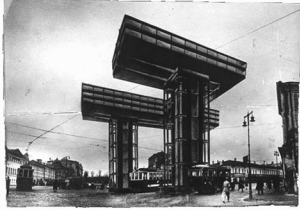
Jorge Oteiza y Roberto Puig. Maqueta conceptual realizada según planos y fotografías existentes del proyecto para un monumento a José Batlle, Realizada en madera y corcho con incrustaciones en Plástico, metal y cristal. Museo Jorge Oteiza. Alzuza, 1959.



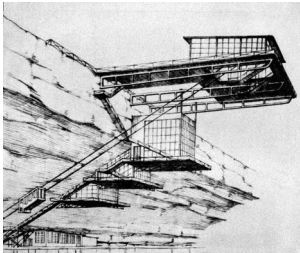
Jorge Oteiza y Roberto Puig. Maqueta conceptual realizada según planos y fotografías existentes del proyecto para un monumento a José Batlle, Realizada en madera y corcho con incrustaciones en Plástico, metal y cristal. Museo Jorge Oteiza. Alzuza, 1959.



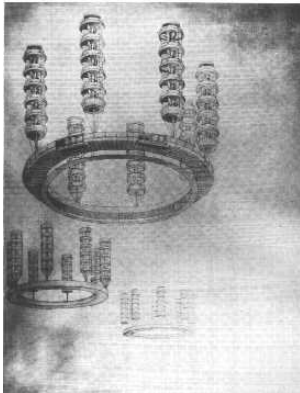
Juan Herreros Arquitectos con la artista Mónica Fuster. *Glass Pavilion*, 2010.



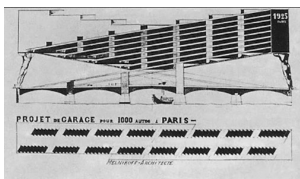
E. Lisitzky. "*Volkenbügel*" (Percha de las nubes): Fotomontaje de un edificio no construido, 1924.



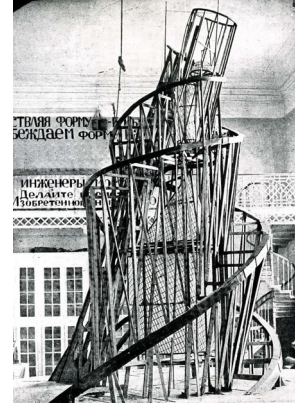
Ladovsky Nikolai. Dibujo del arquitecto. 1919.



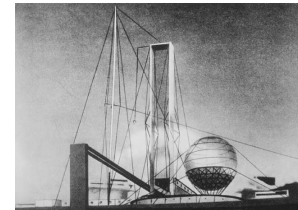
Georgy Krutikov. 1928.



Konstantin Melnikov. *Aparcamientos para 1000 vehículos*, 1925.



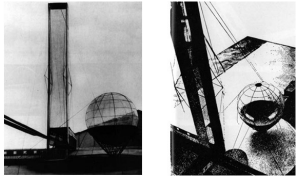
Vladimir Tatlin. Monumento a la Tercera Internacional, 1919.



Ivan Ilyich Leonidov. Maqueta del Proyecto Final de Carrera, 1927.



Maqueta de la exposición *Arquitecturas Ausentes*, 2010.



Ivan Ilick Leonidov. Maqueta del Proyecto Final de Carrera, 1927.



Francis Alÿs. Fotografía de la serie sobre el Zocalo, Ciudad de Mexico. 1998.



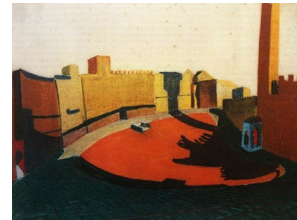
Helio Piñón y Albert Viaplana. Plaza de Sants. Barcelona. 1976.



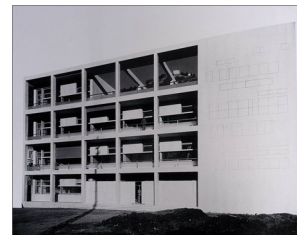
Helio Piñón y Albert Viaplana. Plaza de Sants. Barcelona. 1976.



Foster + Partners. Pabellón en el Puerto Viejo de Marsella, 2013.



Louis Kahn. Dibujos de viajes , Plaza de Siena, 1951.



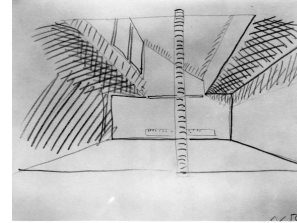
Giuseppe Terragni. Casa del Fascio. Como, 1936.



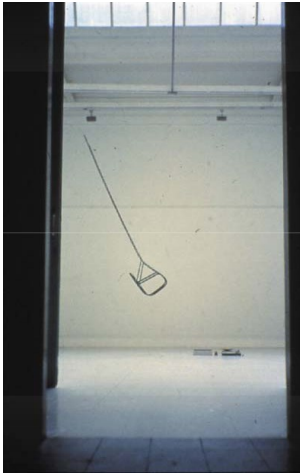
Giuseppe Terragni. Dibujo de fase intermedia. Casa del Fascio. Como, 1936.



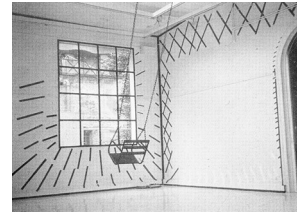
Alvaro Siza Vieira. Pabellón de Portugal en la Expo de Lisboa 98, 1998.



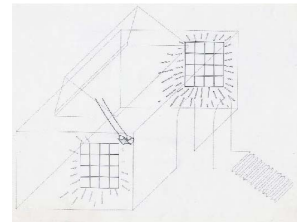
Juan Navarro Baldeweg. Boceto para la Instalación en la Sala Vinçon, Barcelona. 1976.



Juan Navarro Baldeweg. *Instalación en la sala Vinçon*. 1976.



Juan Navarro Baldeweg. Boceto para la Instalación en la Sala Vinçon, Barcelona. 1976.



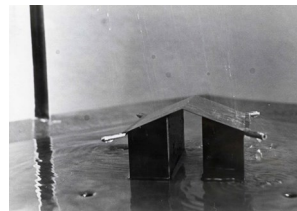
Juan Navarro Baldeweg. Boceto para la Instalación en la Sala Vinçon, Barcelona. 1976.



Juan Navarro Baldeweg. *Instalación en la sala Vinçon*. 1976.



Juan Navarro Baldeweg. *Dibujo de la Casa de la lluvia*. 1978-82.



Juan Navarro Baldeweg. Maqueta de *La casa de la lluvia*. 1978.



Paulo David. Centro para las Artes Casa Das Mudas, Calheta. 2004.



Paulo David. Centro para las Artes Casa Das Mudas, Calheta. 2004.



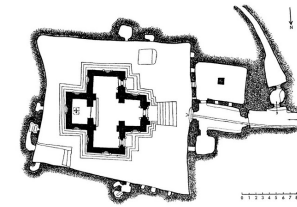
Emilio Tuñón y Luis Mansilla. Museo de Zamora, 1989.



SeArch arquitectos. Embajada de Los Países Bajos en Addis Abeba Etiopia. 1998.



Iglesia monolítica en Lalibela, Etiopía. Principios del siglo XIII.



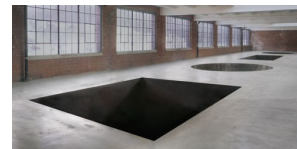
Iglesia monolítica en Lalibela, Etiopía. Planta, Principios del siglo XIII.



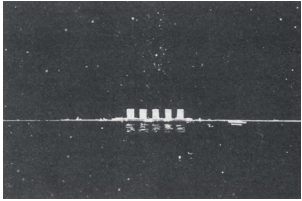
Michael Heizer. *Displaced / Replaced Mass*, 1969.



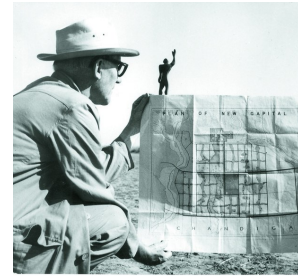
Michael Heizer. *Displaced Replaced Mass*, 1977.



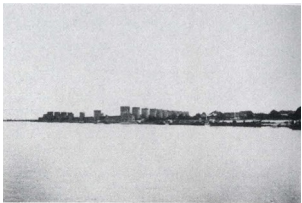
Michael Heizer. *North, East, South, West*, 1967.



Le Corbusier. Perfil nocturno de la ciudad reflejado sobre el Río de la Plata presentado durante su conferencia en Buenos Aires, 1929.



Le Corbusier en Chandigarh. 1955.



Le Corbusier. La fortaleza de Smederevo, 1911.



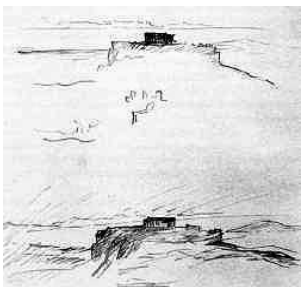
Le Corbusier. Dibujo de la Villa Savoya, 1929.



Le Corbusier. Dibujo de Argel desde el mar, 1931.



Le Corbusier. Mar de nubes sobre Los Alpes.

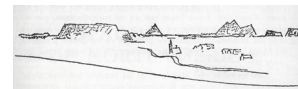


Le Corbusier. Dibujos de La Acrópolis.

Con unas pocas líneas refleja a la perfección la posición que aún hoy ocupa la Acrópolis, no sólo por su ubicación en lo alto de una colina a 156m sobre el nivel del mar, sino porque sigue dominando la ciudad que se extendió a sus pies, real y simbólicamente. Esa es además la primera visión que el visitante tiene. 1911.



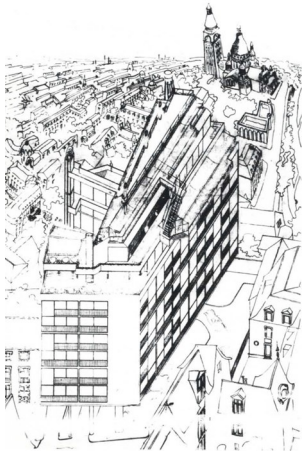
Le Corbusier. Dibujos de La Acrópolis, 1911.



Le Corbusier. Región minera de Borgoña, 1918.



Le Corbusier. Dibujo del canal de la Giudecca. Venecia,



Le Corbusier. Dibujo para un inmueble de viviendas en Montmartre. 1935.



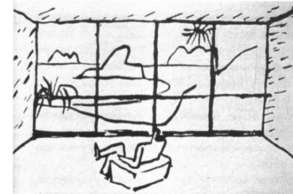
Le Corbusier. Boceto conceptual de París,



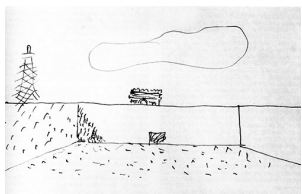
Vistas desde una habitación semejante a la que ocupa Le Corbusier en el Hotel Formentor de Pollença. Mallorca. 1932.



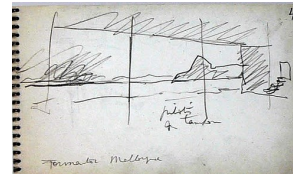
Le Corbusier. *Foto-collage* de París. 1932.



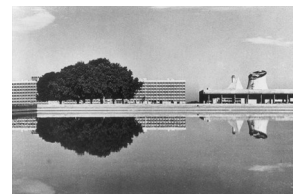
Le Corbusier. *La casa del hombre*, 1942.



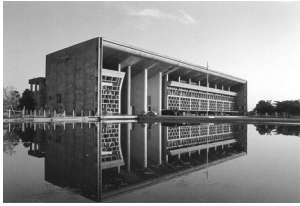
Atico Beistegui, boceto de Le Corbusier. 1929.



Le Corbusier . Propuesta para el proyecto del hotel Formentor en Mallorca. 1932.



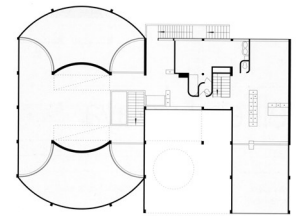
Le Corbusier, Imagen de Chandigarh. 1951-1965.



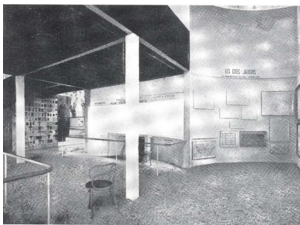
Le Corbusier, Palacio de La Asamblea reflejado en su lamina de agua. Chandigarh, 1951-1965.



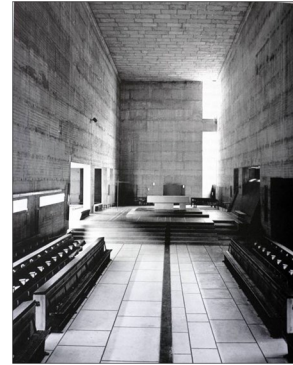
Le Corbusier, Palacio de La Asamblea sin su lamina de agua. Chandigarh, 1951-1965.



Le Corbusier. Pabellón de L'Esprit Nouveau. Planta, 1925.



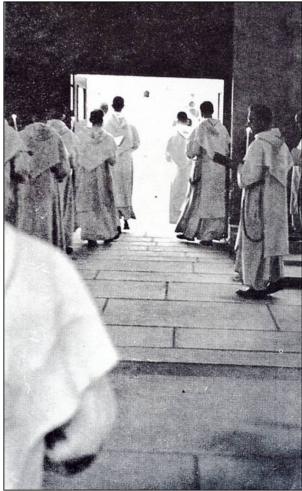
Le Corbusier. Interior del Pabellón de L'Esprit Nouveau, 1925.



Le Corbusier. Interior de la Iglesia de La Tourette. 1953-1957.



Le Corbusier. Exterior de la puerta metálica de la Iglesia de La Tourette. 1953-1957.



Imágenes de la vida cotidiana en La Tourette.
1958.



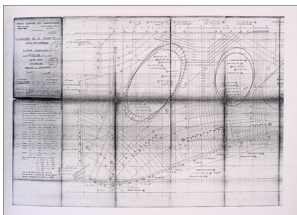
Le Corbusier, Interior de la Cripta. 1956.



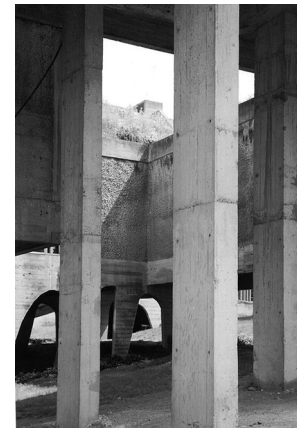
Imágenes de la vida cotidiana en La Tourette.
1958.



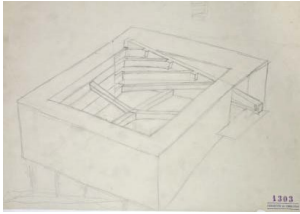
Le Corbusier. Exterior de la puerta metálica de la
Iglesia de La Tourette. 1953-1957.



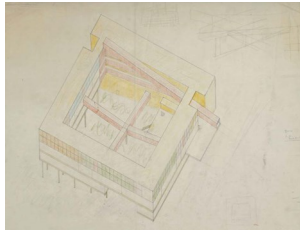
Le Corbusier, Planta de armado de la cubierta de la
Cripta. 1956.



Le Corbusier. Pilares bajo el claustro cruciforme.



Iannis Xenakis. Axonometrica F-1303 de La Tourette, 1934.

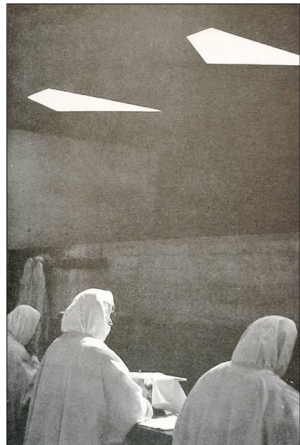


Iannis Xenakis. Axonometría F-1244 de La Tourette, 1934.

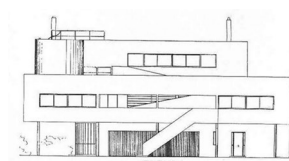


Le Corbusier. *Aircraft*. Arquitectura acustica.

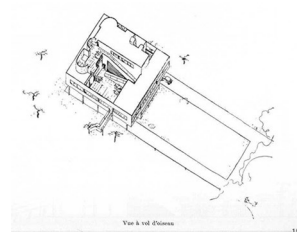
“Como la oreja del perro o del caballo, las tres caracolas dirigen sus tímpanos a los distintos cuadrantes del horizonte...” 1935.



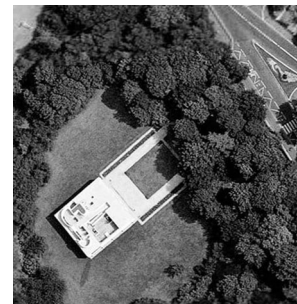
Imágenes de la vida cotidiana en La Tourette. 1958.



Le Corbusier. Alzado de la Villa Savoya.



Axonometría de la Villa Savoya. *Vue a voi d'oiseau*. 1929.



Ortofoto de la Villa Savoya.



La rampa de la villa Savoya desde el solarium.



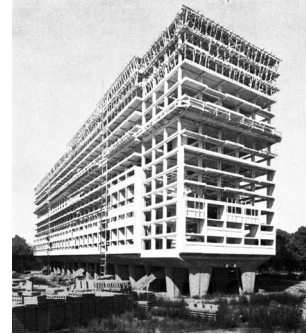
Subiendo por la rampa.



Llegada de la rampa.



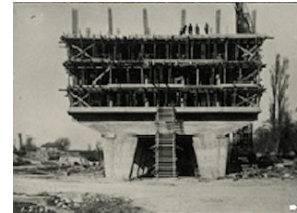
La ventana al final del recorrido.



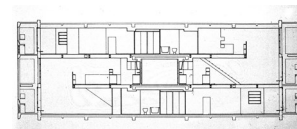
Unité. en construcción.



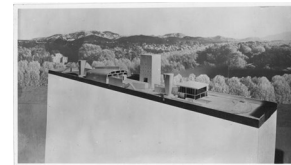
Unité en construcción.



Unité en construcción.



Sección de una Unité.



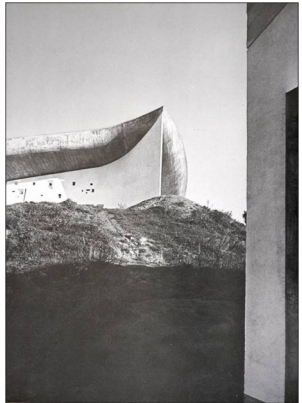
Maqueta de la cubierta de la Unité.



Unité en construcción.



Unité en construcción.



Le Corbusier. Fotografía de la iglesia de Ronchamp.



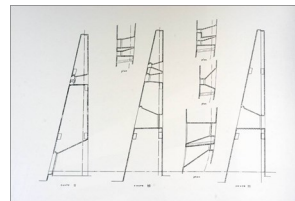
Le Corbusier. Planta de la iglesia de Ronchamp.



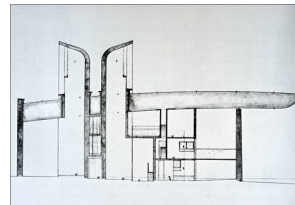
Ronchamp durante el culto.



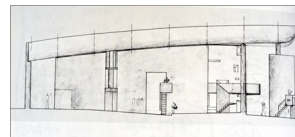
Ronchamp durante el culto.



Le Corbusier. Secciones del muro exterior.



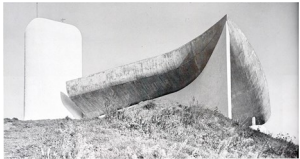
Le Corbusier. Sección transversal.



Le Corbusier. Sección longitudinal.



Le Corbusier. Fotografía de la iglesia de Ronchamp.



Le Corbusier. Fotografía de la iglesia de Ronchamp.



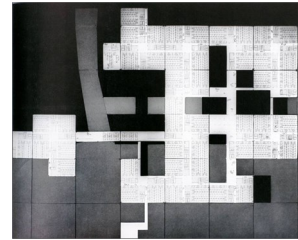
Le Corbusier. Fotografía de la iglesia de Ronchamp.



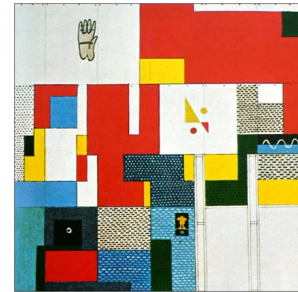
Le Corbusier. Fotografía de la iglesia de Ronchamp.



Le Corbusier. Fotografía de la iglesia de Ronchamp.



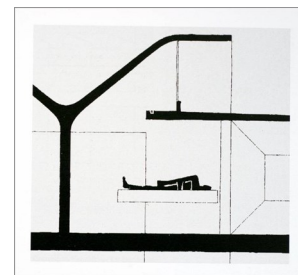
Panel en el estudio de Le Corbusier, con recortes de la planta del hospital de Venecia durante el proceso de diseño.



Le Corbusier. Diseños para los tapices del Parlamento de Chandigarh,



Sección a escala real de la habitación del hospital de Venecia en un paramento del estudio de Le Corbusier.



Le Corbusier. Sección de la habitación del hospital de Venecia. 1963-1965.



Fórcola veneciana.



K. Hokusai. *La gran ola de Kanagawa*, 1830-1833.

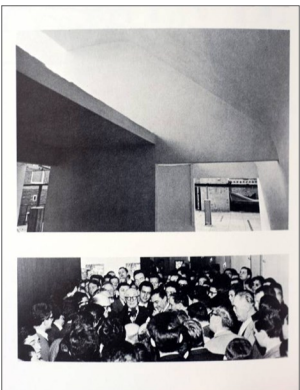
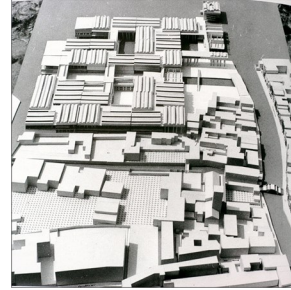
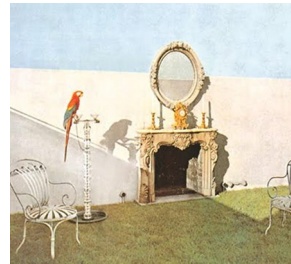


Imagen recogida en La Obra completa de la visita de Le Corbusier a la escuela de arquitectura de Venecia con motivo de la presentación del proyecto del Hospital.



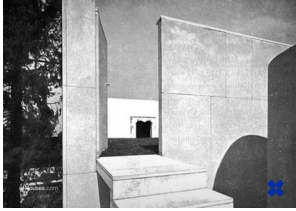
Le Corbusier. Maqueta del hospital de Venecia, 1965.



Le Corbusier. Terraza del ático Beistegui. 1929.



Le Corbusier. Plinto en la cubierta del ático Beistegui. 1929.



Le Corbusier. Acceso en la esquina al recinto superior del ático Beistegui, 1929.



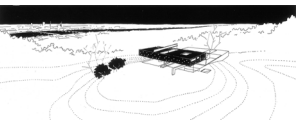
Le Corbusier. Imagen del recinto superior del ático Beistegui, 1929.



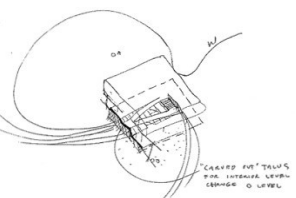
Juan Navarro Baldeweg. *La mesa*, 2011.



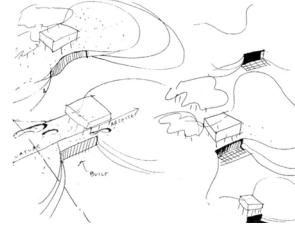
Rem Koolhaas. Ascensor en la casa en Burdeos. 1994-1996.



Rem Koolhaas. Dibujos preparatorios del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



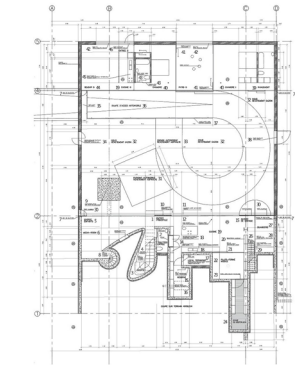
Rem Koolhaas. Dibujos preparatorios del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



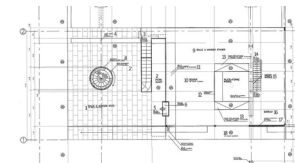
Rem Koolhaas. Dibujos preparatorios del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



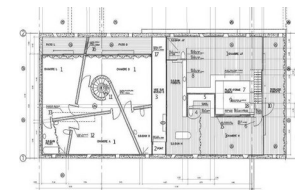
Rem Koolhaas. Sección del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



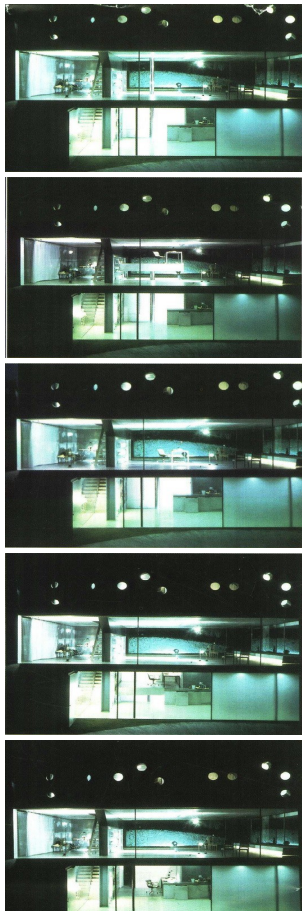
Rem Koolhaas. Planta baja del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



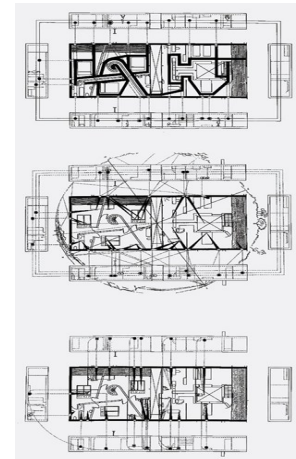
Rem Koolhaas. Planta primera del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



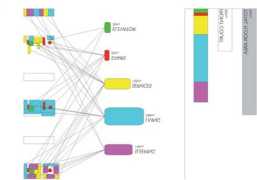
Rem Koolhaas. Planta segunda del proyecto para una casa en Burdeos. 1994.



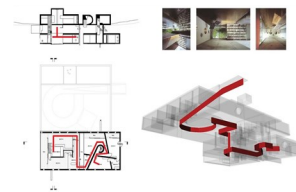
Secuencia fotográfica del desplazamiento del ascensor.



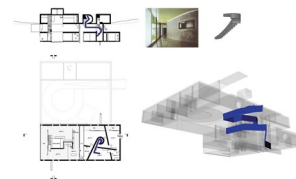
Rem Koolhaas. Diagramas de visuales en interacción con la estructura.



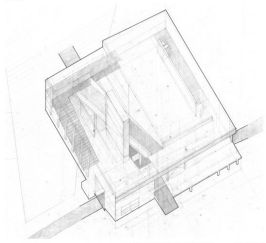
Diagramas del programa de la casa en relación con el movimiento del ascensor.



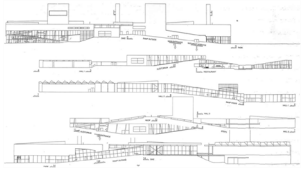
Mija Keane y Grant Bates. Diagramas de recorridos en relación con el movimiento del ascensor.



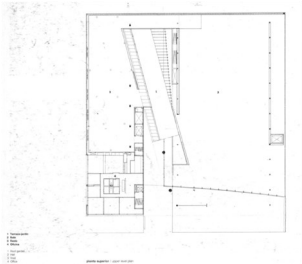
Mija Keane y Grant Bates. Diagramas de recorridos en relación con el movimiento del ascensor.



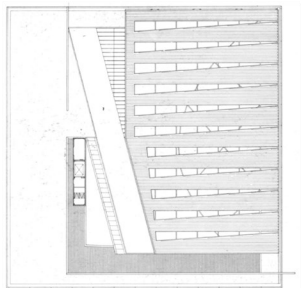
Axonometría. Kunsthall. Rotterdam.



Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, secciones desarrolladas, 1990.



Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, planta de acceso, 1990.



Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, planta de cubiertas, 1990.



Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, maqueta, 1990.



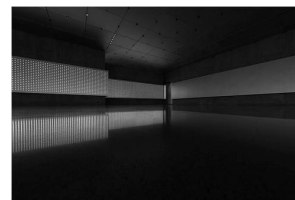
Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, interior de la tienda con el pilar forrado de madera.



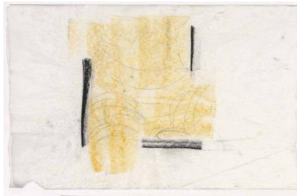
Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, reflexión entre la galería de exposiciones y la calle interior.



Rem Koolhaas. Kunsthall Rotterdam, cruce entre la vía de servicio y la calle interior.



Pether Zumthor. Interior Kunsthhaus de Bregentz, 1989.



Pether Zumthor. Boceto de la planta del Kunsthaus de Bregenz, 1989.



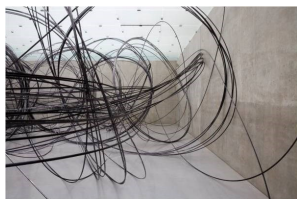
Pether Zumthor. Exposición sobre su obra en el Kunsthaus de Bregenz, 2005.



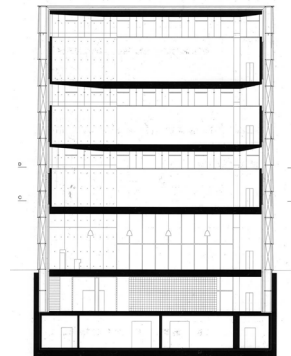
Pether Zumthor. Interior Kunsthaus de Bregenz, 1990-1997.



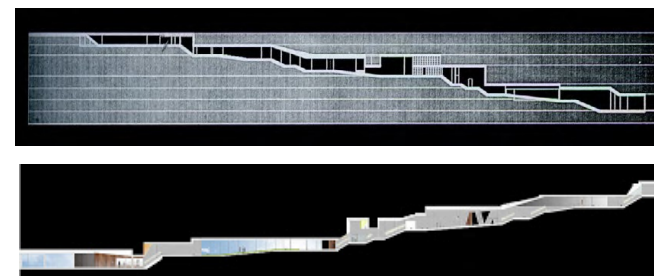
Pether Zumthor. Interior Kunsthaus de Bregenz, 1990-1997.



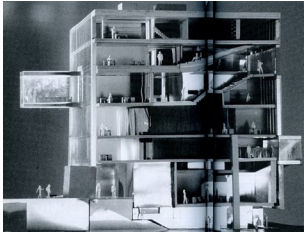
Pether Zumthor. Interior Kunsthaus de Bregenz, 1990-1997.



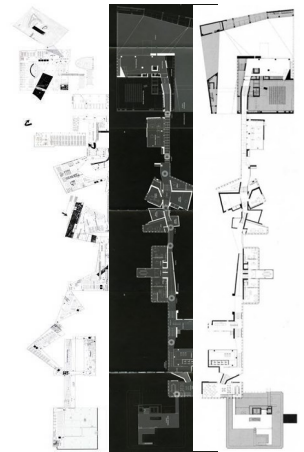
Pether Zumthor. Sección del Kunsthaus de Bregenz, 1990-1997.



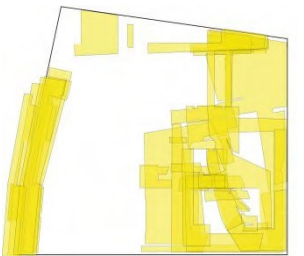
Rem Koolhaas. Secciones desarrolladas por la calle interior de la embajada de los Países Bajos en Berlín, 1997-2003.



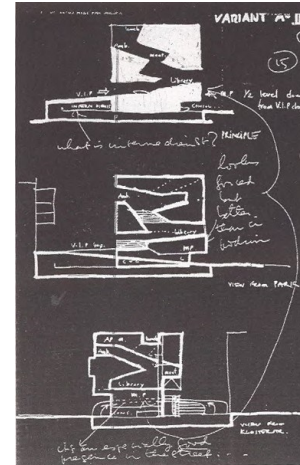
Rem Koolhaas. Maqueta de la embajada de los Países Bajos en Berlín, 1997-2003.



Desarrollos gráficos simultáneos en planta y sección de la embajada de los Países Bajos en Berlín, 1997-2003.



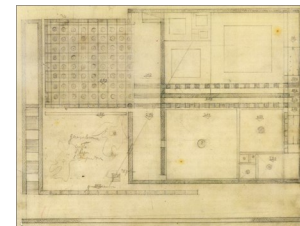
Superposición en planta de los recorridos en la embajada de los Países Bajos en Berlín, 1997-2003.



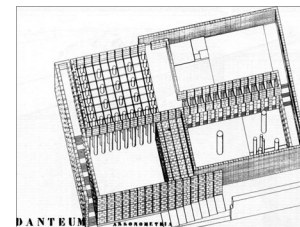
Bocetos conceptuales de la calle interior en la embajada de los Países Bajos en Berlín, 1997-2003.



Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Maqueta del Danteum, 1938-1940.



Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Planta del Danteum, 1938-1940.



Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Axonometría del Danteum, 1938-1940.



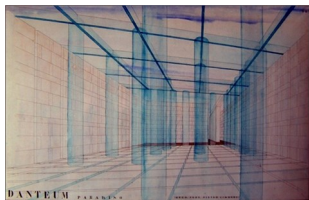
Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Patio de acceso y sala hipóstila. Danteum, 1938-1940.



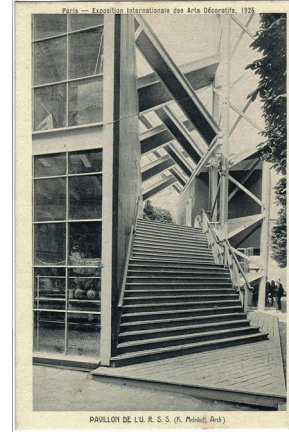
Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Inferno. Danteum, 1938-1940.



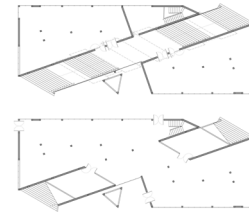
Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Purgatorio. Danteum, 1938-1940.



Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Paraíso. Danteum, 1938-1940.



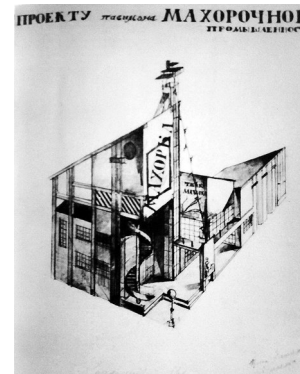
Konstantin Melnikov. Acceso al Pabellón soviético. Paris, 1925.



Konstantin Melnikov. Plantas del Pabellón soviético. Paris, 1925.



Richard Serra. *Clara, clara*, 1970.



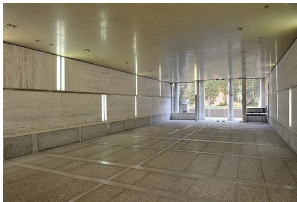
Konstantin Melnikov. Perspectiva del pabellón Makhorka, 1923.



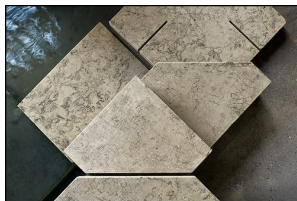
Konstantin Melnikov. Perspectiva del pabellón Ma-khorka, 1923.



Carlo Scarpa. El autor en la Fundacion Querini Stampalia, 1961-1963.



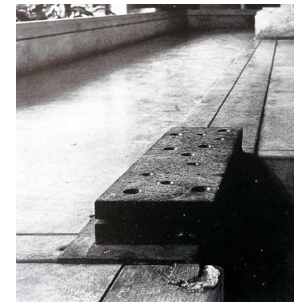
Carlo Scarpa. Aula Luzzato. Querini Stampalia, 1961-1963.



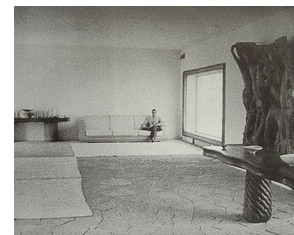
Carlo Scarpa. Escalinata al canal. Fundacion Querini Stampalia, 1961-1963.



Carlo Scarpa. *Il Laberinto*. Fundacion Querini Stampalia, 1961-1963.



Carlo Scarpa. Detalle en la Fundacion Querini Stampalia, 1961-1963.



Curzio Malaparte fotografiado en el salón de su casa.



Igor Andjelic. *Casa minimal*, 2005.



Francois Fontaine. *Michel Piccoli en Le Mepris*.



Eric Gunnar Asplund. Escalinata de acceso al cementerio de Goteborg. 1934-1940.



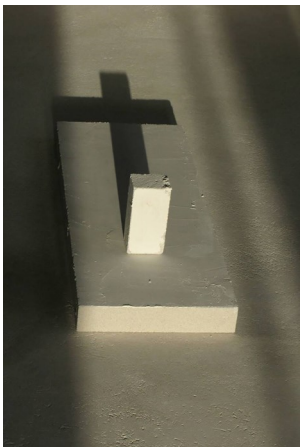
Curzio Malaparte descendiendo desde la cubierta de su casa.



Giorgio de Chirico. *El enigma de la llegada y de la tarde*. Fragmento. 1912.



Curzio Malaparte. Imagen del film: *El cristo prohibido*, 1950.



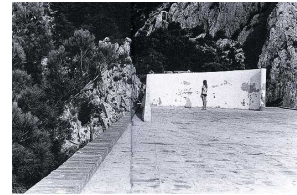
Igor Andjelic. *Casa come me / Flat Lux*, 2005.



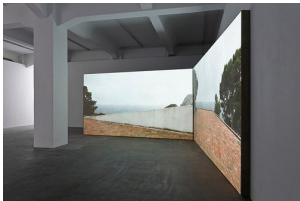
Curzio Malaparte. Imagen del film: *El cristo prohibido*, 1950.



Jean-Luc Godard. *Le Mepris*, 1963.



Fotografía de la cubierta de la casa Malaparte, autor desconocido.



Peter Wetz. *Casa Malaparte [curved Wall I double]*, 2014.



Imagen referencial durante el desarrollo del proyecto de la Opera de Sidney.



Peter Wetz. *Figure descending a stair case I proposal casa Malaparte*, 2009.



Jean-Luc Godard. *Le Mepris*, 1963.



MVDRV. Pabellón de Holanda. Expo de Hannover, 2000.

