

El Vientre de la Arquitectura II. Introducción al Seminario.

Renato Bocchi



La palabra clave que une al arte, a la arquitectura y al paisaje es, en mi opinión, la palabra espacio. El espacio, aunque contrario de la palabra forma, es indisoluble de la experiencia de la arquitectura. Ciertamente, existe una forma del espacio, pero en sentido común, la forma reclama un tratamiento exterior bastante más importante que un tratamiento interior; reclama al objeto y la objetualidad.

El interés privilegiado por el espacio marca una distancia respecto a la objetualidad de la arquitectura, haciendo hincapié en sus aspectos topológicos, vivenciales y finalmente en los usos.

La forma (objetual) no requiere de por sí el uso o la experiencia (vivencial) puede llevar al límite la observación o la contemplación. El espacio presupone el uso y la experiencia vivida con más fuerza, poniendo en escena no tanto el sentido de la vista, sino también el tacto y los otros sentidos formando una experiencia sensorial completa.

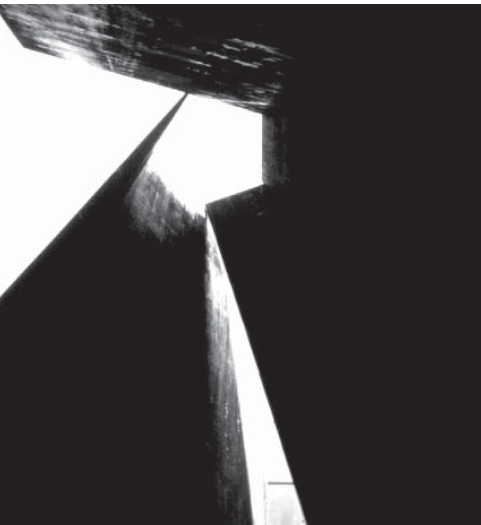
Si la forma (objetual) puede resultar a veces una "naturaleza muerta" congelándose en una imagen estática, el espacio tiende a tener vida; presupone una experiencia relacional (la relación está en el centro de la definición espacial, incluso el espacio, porque es espacio entre las cosas, es en sí logos, relación, conexión), presupone además de procesionalidad, y cinemática, poniendo en cuestión las nociones de tiempo y movimiento.

Si la forma (objetual), a su límite extremo de destilación, puede ser absoluta, cristalizándose en un objeto puro, no necesitando de la relación con cualquier cosa (la esfera, el mundo, el huevo primordial de Brancusi, así como el Panteón o la Rotonda de Palladio o el Cenotafio de Newton), el espacio se convierte en absoluto sólo en el espacio sideral: en el tamaño de la tierra no puede ser otra cosa que campo de relaciones (topología).

Mi interés en el paisaje deriva del interés por una arquitectura de relaciones, una arquitectura que es, de alguna manera "sucia", "híbrida", que se caracteriza "en relación con ..." o "en función de", que no se preocupa tanto por la forma icónica del objeto o de la lengua como estilo (una expresión, individual o colectiva de un mundo a representar) sino más bien marca su relación con el suelo, con el sitio, con el contexto urbano y territorial, y en la experiencia vivida por el espectador: con el uso, entendido en un sentido mucho más amplio que la mera función. Aquí vuelve el interés en el espacio y en la capacidad de conformar el espacio y sus percepciones, componentes esenciales tanto para el paisaje, para la arquitectura o para el arte contemporáneo.

El espacio en el arte

Me parece particularmente esclarecedor a los temas antes mencionados, investigar sobre la evolución que ha tenido la experiencia de la escultura contemporánea, no sólo aquellas explícitamente relacionadas con el paisaje, como el Land Art, evolucionando desde un concepto de escultura cerrado absolutamente, instalada sobre un pedestal, hacia un concepto de la escultura a experimentar directamente, es decir, de vivir y de habitar, establecida en contacto directo con la construcción del espacio que ella propone. Un proceso, éste, que liga sensiblemente las obras



de la escultura a la arquitectura. Sin querer intentar una ilustración exhaustiva, voy a tomar para testimoniar esta tesis, algunas obras y algunos artistas que encuentro emblemáticos de este camino.

Richard Serra y jardines Zen

Richard Serra declara: “Los jardines Zen abren un espacio a la percepción. El más importante es el tiempo en el espacio, y tu movimiento a través de él; es un momento físico. (...) La experiencia de los jardines Zen me condujo a mis obras en el paisaje y a reunirme con Smithson. (...) Pero la mayoría de las obras de Land Art expresan una idea gráfica del paisaje, más interesada en una penetración en el suelo en el que abrir un espacio donde te incluyas en él corpóreamente, no solo a través de una relación estrictamente visual. Lo que más me interesa en un paisaje es el alzado, lo que sucede físicamente cuando la elevación varía y ya no hay más un horizonte para orientarse, ni ningún plano. (...). En cualquier caso, la percepción se basa en el tiempo, en el movimiento y en la meditación. Los jardines japoneses reflejan el concepto de *uji*, o “ser-tiempo”, en el que la experiencia del espacio y el tiempo son fluidos e inseparables. El vacío y lleno son consideradas uno y englobados en el concepto de *ma*, que puede ser entendido como el espacio entre dos puntos, o como el silencio entre dos sonidos, vale decir que el concepto de *ma* reconoce el espacio y el tiempo como sustancia.

La relación entre los elementos se define de acuerdo a la distancia entre ellos; el vacío y el lleno se miden de la misma forma (...). Desde mi experiencia de los jardines Zen surgió la necesidad de acercarme al paisaje en los términos de su totalidad, basada en la idea de que el espectador está en constante movimiento. El problema ya no es más cómo colocar un objeto autónomo en el terreno, sino más bien cómo llegar a ver cosas entre las cosas. Deviene fundamental conocer totalmente el lugar en el sentido que la lectura crítica del lugar preceda a cualquier intención”.

La obra de Serra, influenciada por su lectura de los jardines Zen, asume (según la aguda definición de Yve-Alain Bois) las cualidades de un espacio deambulatorio y una visión peripatética del paisaje.

En cambio, los límites de la obra se definen ahora por la distancia máxima que dos personas pueden cubrir sin perderse de vista. Incluso en obras más recientes, especialmente la fantástica instalación de sus esculturas de acero oxidado en el Guggenheim en Bilbao, el significado de la obra se puede rastrear en las percepciones sensoriales continuamente variables que el visitante acumula frecuentando los espacios entre los altos muros curvados: paradójicamente, el enorme esfuerzo estructural y matérico que la obra ha demandado se disuelve completamente en la capacidad conformadora y sensorial de los espacios generados.

El espacio excavado y el concepto de límite en la escultura de Chillida.

El sentido del espacio en la obra de Eduardo Chillida está conectado principalmente al concepto de límite. El espacio, entidad cóncava, hueca se recorta en la materia o se define como diafragma en relación con el espacio infinito.

Recortar el espacio interior de la montaña de Tindaya significa crear un lugar entre el cielo y la tierra, desde el cual contemplar el horizonte y relacionarse con la luz y la arquitectura que la luz crea.

Encerrar el espacio en la escultura Elogio de Horizonte en Gijón es construir una sala de aire y de viento que relaciona al espectador con la visión lejana del mar, en el horizonte.

“Chillida sabe - explica Kosme de Baran - que el material del escultor es el espacio tanto como el vacío, y que sólo con ambos se construyen lugares “cargados”, tanto como que el material de la música es el sonido y el silencio ... El tema, cuestión fundamental de la escultura, de crear un lugar extrayendo materia, pero colocando el espacio en posición, es la idea básica del proyecto de la montaña de Tindaya ... Una escultura que no se coloca en un lugar, sino que de su vacío emanará el lugar”.

Este es el concepto de “espacio-cargado”, de vacío lleno de tensiones y vibraciones que está en el centro de la investigación espacial de Chillida: un vacío para ser habitado.

Chillida sabe que el espacio homogéneo y objetivo de la geometría tiene sentido partiendo únicamente del espacio orientativo del cuerpo, del que, por abstracción, se construye. El transitar, el flujo, la transición son aquí determinantes.

El espacio de la escultura asume el espacio de las tres dimensiones: se convierte en una configuración visual, sonora, multisensorial.

El límite, el horizonte, el vacío, el espacio, son entidades bidimensionales e intangibles, que se encargan de establecer relaciones significativas, de hacer vibrar y sentir tensiones dentro de los vacíos, dentro de los silencios, de interpretar y significar el lugar, construyendo simples andamios para la visión, para la lectura, para la interpretación de la naturaleza, del mundo.

La construcción ya no es colocar una piedra sobre otra, ni colocar objetos en el espacio; la construcción es construir el espacio, la forma inmaterial del espacio.

La geometría espacial de Chillida reinterpreta la geometría hacia el concepto de relación, basándose en muchos aspectos, en el concepto Raum de su amigo filósofo Heidegger.

No hacia las tres dimensiones, sino hacia el espacio de las cosas que se relacionan: un espacio donde está el hombre, cuya geometría no sólo es percibida, sino también sentida. Por todo esto es un espacio en el que se está.

El espacio como “desocupación” en la escultura de Jorge Oteiza

Oteiza, el otro gran escultor vasco, trabaja principalmente en el concepto de espacio vacío. Su punto de partida está directamente vinculado a la investigación de la vanguardia artística del 1900, desde el Cubismo y el Futurismo hasta el Suprematismo y el Constructivismo .

En palabras de Carlos Catalán, la investigación de Oteiza “corrige y completa racionalmente a Malevich y redondea la obra de Mondrian ... La conclusión de Oteiza es, sin embargo, romper la molécula ET (espacio-tiempo) aislando un espacio solo, continuo, sin tiempo. Espacio en blanco, cero negativo”.

Las esculturas, cuestión más importante de la investigación llamada por el mismo Oteiza como “espacialismo”, son generadas por un proceso de “desocupación” de los sólidos platónicos: cubo y esfera. Tal desocupación se logra descomponiendo los sólidos mediante su seccionamiento por planos bidimensionales que el autor denomina en algún caso unidad Malevich.

Sin embargo, mientras que con la obra de Mondrian y Malevich, y como hemos dicho también con Chillida se propone un concepto de espacio dinámico que produce sensaciones complejas que ocupan espacio en el que nos movemos dentro, Oteiza, en lugar de ocupar el espacio, tiende a desocuparlo, a vaciarlo, buscando la inmovilización del espacio: un espacio estático y contemplativo.

“El vacío, escribe, es algo que se obtiene (como en la física, el vacío no existe)... El vacío viene a ser la presencia de la ausencia. El espacio vacío es un lugar de receptividad (lo contrario de la expresividad- como el cóncavo-convexo)...apología de la agresividad de la cinética”.

Por lo tanto consigue investigar un espacio metafísico, es decir, un espacio vacío sagrado, inmóvil e inquietante, referido a la tradición vasca prehistórica: el espacio sagrado delimitado por las masas neolíticas de los Cromlech.

De repente, se nos conduce nuevamente desde la profana investigación de la vanguardia hacia una nueva sacralidad.

Giuseppe Penone: respirar a la sombra

En la relación del arte con la naturaleza, y con el paisaje, encuentro muy significativa la obra del escultor italiano Giuseppe Penone.

Para Penone el hombre es una parte integral de la naturaleza y por tanto, también su trabajo entra en relación directa con los elementos naturales y se funde con ellos. No se trata tanto aquí de utilizar los materiales de la naturaleza como material de trabajo, sino de sumergirse y sumergir la obra en la naturaleza misma, en su propia vida.

Y por lo tanto una obra de arte es concebida como un proceso “vital “en que el factor tiempo es sustancial.

De esta idea de empatía entre el hombre y la naturaleza deriva la asignación de una importancia excepcional a la sensorialidad como un instrumento de conocimiento y expresión artística. Y a través de los sentidos, y luego por el cuerpo, es que “el hombre puede acercarse a la naturaleza, penetrar en ella, conocer los más íntimos procesos vitales, interferir directamente en sus propios procesos vitales, influenciarla y ser influenciado.

La concepción “sensual” del arte propuesta por Penone se manifiesta en lo que se ha denominado la “mirada táctil”, en la primacía del tacto como forma esencial y funda-

mental del conocimiento de la naturaleza, decididamente prioritario sobre la vista. El medio de conocimiento entre el tacto y la naturaleza está constituido en la impronta y en la piel: no es casual que la mayor parte de la producción artística de Penone trabaje sobre estos dos elementos de la superficie de las cosas. Pero no en sentido "superficial", sino en la búsqueda de las profundas cicatrices de la superficie de la materia, y de los factores decisivos de la "conformación" de la forma. Del concepto de "mirada táctil" es fácil de deducir la idea, sólo aparentemente paradójica de una escultura para percibir con los ojos cerrados, de una especie de lenguaje "Braille" de la escultura, que es también una manera elevada de conjugar sensorialidad e interioridad.

A través de la percepción táctil profunda se puede llegar a las capas más profundas del alma humana, a la memoria, a la materia gris. Los medios para este trabajo de "percepción de la profundidad" de la naturaleza táctil, pasan por el filtro de la piel, y más concretamente, por los párpados. A través de este filtro, el mundo del interior (lo profundo) y la forma del exterior (paisaje) se conectan y dialogan, según un procedimiento menos directo y explícito que aquello realizado través de la vista.

Es más bien como la diferencia existente entre la fotografía y la radiografía. Es una relación biunívoca y especular: de adentro hacia afuera, como también de afuera hacia adentro en donde la relación sensorial también funciona aquí por reflexión.

Desde la reflexión y el reflejo a la proyección hay un paso muy corto, no sólo como el párpado como filtro, la lente como espejo, sino también el cráneo como caja de proyección del paisaje, del mundo.

La superficie del cuerpo (piel, párpado, interior del cráneo), en su esencia de membrana bidimensional es el lugar donde se concreta la interfaz de la relación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la naturaleza.

En este proceso perceptivo se desarrolla la sensibilidad artística del "pensar con el cuerpo," de transferir la "sensualidad" o la "sensibilidad" en materia gris, en pensamiento, esto es, en capacidad de razonamiento.

Y es a través de este proceso que Penone logra dar y transmitir una esencia racional a una obra que procede íntegramente de los sentidos.

Se trata de un proceso fundamental para toda obra de arte, incluyendo la arquitectura: el trabajo se origina en los sentidos (por una sensibilidad y/o una intuición artística) y se traduce, gracias a la conciencia del proceso lógico que la sostiene, gracias a un método "científico", en una obra que expresa un pensamiento racional, en una obra inteligible.

En la investigación propuesta por Penone de la observación de las formas naturales, se descubre también la capacidad de los elementos naturales de investigar el espacio proporcionando herramientas para la medida de éste. El árbol, con sus leyes de crecimiento y de medición y apropiación del espacio, se convierte en una "groma", un instrumento de medición geométrico y topológico del espacio. Y "quizás en el intento de materializar la respiración (la respiración, respirar la «sombra») es que Penone alcanza el máximo del orgullo creativo, el límite máximo del vuelo". La escultura-naturaleza, incluso antes de lo visual o de lo táctil, viene a ser ahora verdadero soplo, perfume, aire, esencia de la vida. Y la arquitectura, a su vez, es espacio cavado, aire fresco de nuevo, como en "Lo profundo es el aire" de Chillida-Guillén.

"La respiración es la escultura, escribe, es rellenar un área con los meandros de la respiración; el volumen producido por el aliento de la vida de un hombre. Respirar la sombra, su sombra, la sombra de su cuerpo se extiende hacia el interior, a sus propias entrañas".

La materia-luz de James Turrell.

Si Penone busca un sentido táctil del mundo, del paisaje, del espacio, con ojos cerrados, por el contrario, James Turrell teoriza sobre percibir a través de la luz, pero, paradójicamente, busca el mismo sentido de la percepción táctil y de la inmersión en los fenómenos. La luz misma es para él el tema de investigación y de construcción del espacio arquitectónico y existencial: "Quiero crear espacios - escribe - que se experimenten con los ojos abiertos. Sólo cuando la luz se reduce de manera significativa, podemos sentir la sensación de que los ojos se mueven en el espacio. Mi



trabajo tiene como objetivo reducir la intensidad de la luz lo suficiente como para sentir la presencia". Así, la luz pasa a ser objeto de experiencia táctil más que visual y termina siendo (al máximo de la abstracción) "experiencia del pensamiento".

Lo que más me interesa de la obra de Turrell (quién sin duda se volverá amigo de De Rosa), es su concepción y tratamiento de la luz como materia prima de la composición. No se trata de utilizar la luz para descubrir y exaltar plásticamente las formas de la arquitectura (de acuerdo con el famoso adagio de Le Corbusier), se trata en vez de construir con materia-luz, como John Cage construía el sonido con la materia-silencio: esto es, construir paradójicamente con una materia "inmaterial", dando cuerpo al vacío revelando así la esencia del paisaje, de la naturaleza y del mundo, basándose en la fuente de la percepción sensorial humana y del pensamiento mismo. La materia-luz se convierte aquí en materia-espacio y la arquitectura y su relación con el paisaje se define en cuanto construcción de un espacio-luz, de una estancia de luz que revela el paisaje y el mundo.

Esto no es diferente a aquel proceso de trabajar la materia etérea del aire que se encuentra en la obra de Chillida, o en la arquitectura, posible ahora de releer en Mies van der Rohe.

Vayamos ahora a la arquitectura.

La búsqueda espacial de una gran parte de la escultura contemporánea encuentra antecedentes importantes, no sólo en el arte de las vanguardias del siglo XX, sino también y muy fuertemente en las investigaciones de algunos maestros de la arquitectura moderna (de Mies a Le Corbusier, de Scharoun a Aalto).

El espacio "corpóreo" de Mies van der Rohe.

La "planta libre" de Mies, más aún que la de Le Corbusier, en realidad, libera el espacio de la estructura y, por consiguiente el cerramiento. Aquí el espacio se convierte en fluido: no hay correspondencia o simbiosis entre el contenido (espacio) y el contenedor (cerramiento). Por ello no existe ya razón para distinguir entre exterior e interior. Por lo tanto, el espacio es la materia prima de la composición.

Pero hay más: el espacio ya no es simétrico o axial: asume un orden "otro" con respecto a los principios del clasicismo (Colin Rowe lo ha llamado como "equilibrio asimétrico"), se lee y se implementa como una dinámica, como una materia fluida. Lo demuestra en cierto modo, la reciente instalación de los arquitectos de SANAA, que interpreta, exaltándola, la fluida transparencia de los espacios del Pabellón en Barcelona.

La lección de De Stijl se lleva aquí a sus extremas consecuencias. Con la diferencia que no se trata más de un proceso de "descomposición" en planos de originales sólidos geométricos: Mies logra mediante el juego de los planos, un proceso contrario, de "composición" de la nada del espacio, con un procedimiento mucho más afín con las propuestas constructivistas. El plano-muro no es el resultado de una descomposición; por el contrario, el factor de la composición espacial misma, es el elemento generador del espacio. En este sentido desempeña un rol activo, generativo.

Detrás de los edificios de Mies no preexiste un mundo de imágenes y formas que se disuelve y se descompone mediante un proceso de abstracción. Detrás de estos hay nada, vacío, sobre el cual diseña y recompone un espacio: aquí su proceso es más "constructivista" que "neoplástico".

El movimiento en espiral con el que es percibido y vivido el espacio moderno en una concepción espacio-temporal, nos lleva al discurso del espacio suprematista y al Proun constructivista ("girando aquí nos atornillamos en el espacio", escribió El Lissitzky), un discurso del que Mies es sin duda un deudor. El descubrimiento del espacio vacío como materia constructiva corpórea de la composición arquitectónica se realiza completamente en los edificios de Mies: en los espacios fluidos y dinámicos del Pabellón en Barcelona y de la casa Tugendhat, hasta casos extremos de las cajas de cristal de la casa 50x50 y de la casa Farnsworth, un verdadero y propio "andamio" constructivista que tiende a "caracterizar" y "ordenar" el paisaje mismo, o hasta la vítrea teca de la NeuesGalerie de Berlín, de hecho, un hall capaz de enmarcar por todos sus lados, como un periscopio, el paisaje urbano del Kulturforum.

Carlo Scarpa: Museo Revoltella, Trieste.

Recordando el agudo análisis de Tafuri, debe destacarse como base de la evolución hacia un espacio fluido y dinámico que involucra obras maestras modernas como las de Mies o, en otra manera, la experiencia de espacio dinámico de Le Corbusier del cual hablaré en breve, puesto que no hay sólo una revolución en la vanguardia histórica, sino también precedentes del siglo XVIII como los de Piranesi en el cual los grabados poseen un sujeto arquitectónico en el que “el centro se desplaza del centro físico de la obra encontrando su lugar en un punto en movimiento, de modo que “la expansión de la obra nos permite percibir y localizar múltiples centros (Ulya Vogt-Goknil). Es significativo cómo el director Sergei Ejsenstein analiza las Cárceles de Piranesi, descubriendo” una visión en profundidad más que una perspectiva continua ... una serie de planos en profundidad ... integrada en partes de espacios autónomos, no vinculados por una secuencia continua, sino de acuerdo a una serie de shocks espaciales intensos y de diferente profundidad”.

“Este efecto (continúa Ejsenstein) se basa en la capacidad de nuestros ojos de continuar por inercia un movimiento. Es un proceso de retención de las imágenes visuales que es absolutamente similar a aquel con el que podemos construir el fenómeno del movimiento cinemático (el montaje)”.

Esto introduce una relación entre efectos espaciales, emocionales y experienciales de la arquitectura y del cine, sobre las que creo hablarán Giuliana Bruno y Alina Marazzi, y se inspira igualmente en el juego de palabras “el vientre de la arquitectura – el vientre de un arquitecto” (en relación al film de Peter Greenaway), que tendrá lugar al final del seminario en la conferencia magistral impartida por el gran director.

Un paradigma como el del espacio en la secuencia dinámica piranesiana puede ser descrito sucintamente en uno de los proyectos menos considerados de la producción de Carlo Scarpa, el Museo Revoltella en Trieste, del cual creo lo contrario porque, privado de acentos decorativos, de preciosismos y virtuosismos habituales, es uno de los más importantes por demostrar su capacidad para tratar las relaciones espaciales, tanto del interior mismo como las del interior hacia el exterior.

Un espacio, el del museo Revoltella, que revoluciona, respetando rigurosamente la caja muraria preexistente, las secuencias perceptivas del interior, en un desarrollo laberíntico ascensional de altísima tensión, llevado hasta la cumbre donde desarrolla una audaz superfetación parásita del edificio preexistente, donde se pondrá en escena un ejercicio constructivo y espacial capaz de capturar de forma inesperada una maravillosa relación visual y sensitiva con el paisaje y el mar.

Pablo Beitia, Museo Xul Solar

No muy diferente es la operación proyectual de la que hablará Pablo Beitia, desarrollada en el Museo Xul Solar en Buenos Aires soportada por una interpretación hecha abstracción y traducida a la arquitectura de una visión pictórica y poética de un artista excepcionalmente interesante como lo es Xul Solar.

Una vez más un vientre espacial superarticulado, “piranesiano”, que se desarrolla en múltiples secuencias ascensionales en forma espiral, contenido estrictamente dentro del bloque edilicio de una manzana de Buenos Aires: el resultado es una especie de caja mágica capaz de suscitar un itinerario emocional que acompaña la exposición de la obra del artista.

Las “Promenades” de Le Corbusier.

No es una coincidencia que mi encuentro con Pablo Beitia se haya llevado a cabo en el estar de la casa Curutchet en La Plata, una de las obras en las que se expresa mejor la “promenade arquitectónica” de Le Corbusier, sobre la cual Juhani Pallasmaa escribió: “Cuando visité la casa Curutchet encontré la espacialidad incorporada en esa casa llena de fuerza y movimiento. La casa está al mismo tiempo por debajo y por encima de ti, delante y detrás, a tu derecha y a tu izquierda. Abraza al visitante como una “cuna”, para usar una metáfora de Gaston Bachelard, que designa el abrazo protector de la arquitectura. Pero la casa también induce al visitante a la vista abierta del parque adyacente y en cierto modo a todo el mundo exterior. El interés de Le Corbusier por el espacio topológico y por la visión peripatética está bien documentada, hasta en sus primeros estudios”.



En *Vers une architecture*, la relectura de la Acrópolis de Atenas, basada en la reconstrucción hecha por Choisy, L.C. contrapone aquella a la domus pompeyana en una explícita función de polémica anti-académica, y destaca el desplazamiento y las relaciones topológicas que rigen aquellos espacios, definidos por Choisy como "pintorescos".

El concepto de paseo arquitectónico y su aplicación en la Villa La Roche, en la Villa Savoye o, más tarde, en los edificios de la India y, de hecho en la casa Curutchet en La Plata, se puede considerar como el resultado de su previa atención a la visión itinerante del espacio, y al cinematismo con que trata la composición de la arquitectura.

La "Promenade" arquitectónica es el mecanismo por el cual se desarrolla el movimiento secuencial y ascensional en el interior de los edificios, capaz de conectar de manera visual y perceptual los espacios de la casa y el interior con el exterior: se pone en juego la relación entre la planta y la sección, nos invita a leer las relaciones entre las diferentes alturas de los vanos, se rompe la rigidez espacial, tanto en planta como sobre todo en la elevación y luego en la sección; en una palabra, introduce al movimiento como una categoría de definición del espacio.

Asimismo, Le Corbusier, partiendo de sus estudios sobre la Acrópolis, revela su interés por la visión dinámica del espacio y por su composición, a través de la yuxtaposición y el montaje de cuerpos distintos dentro del paisaje urbano. Considérese por ejemplo el proyecto para el Palacio de los Soviets de Moscú y la famosa comparación que Le Corbusier propone con la Piazza dei Miracoli de Pisa: el espacio se resuelve en un sistema de tensiones internas entre los distintos cuerpos de arquitecturas individuales referidas a un horizonte que los une (la pared del cementerio de Pisa, el río en Moscú) y he aquí de nuevo un espacio topológico, no mensurable mediante categorías euclidianas.

Ciertamente, no es una coincidencia que la investigación arquitectónica de Le Corbusier esté declaradamente visible en los intereses de Eisenstein y relacionada con su investigación sobre el montaje cinematográfico. "Desde esta perspectiva, escribe Giuliana Bruno, es notable cómo el cine y la arquitectura están conectados por un acto narrativo... El visitante es el sujeto de tal práctica: un viaje a través de espacios de luz".

Se vuelve a la espacialidad "peripatética" de la cual Yve-Alain Bois habla a propósito del "pintoresquismo" en la obra de Richard Serra, vinculándolo explícitamente al pintoresquismo griego de Choisy, y a su análisis tanto de Le Corbusier, de Eisenstein, y por otro lado al espacio secuencial de Piranesi.

"Si sostengo la afiliación entre el pintoresquismo y el cine - escribe Giuliana Bruno - incluso más allá de la discusión del montaje, es porque estoy interesada en mostrar que el vínculo entre los dos consiste en un tránsito cultural...

El acto mismo de atribuir esta genealogía al cine es una forma de reconocerle tanto al cine como al pintoresquismo la naturaleza de prácticas del complejas cartográficas, que implican un diseño emotivo".

Sobre el tema del "diseño emotivo" de los espacios y de las experiencias espaciales que el cine en particular es sin duda capaz de producir, volveremos a verlo con Giuliana Bruno, luego con Alina Marazzi, y finalmente con Peter Greenaway.

Creo que este tema también puede introducirnos al uso de otras técnicas de montaje con fines "narrativos" y "emocionales", que hibriden las imágenes con otros materiales estrictamente cinematográfico, si se quiere de alta sofisticación tecnológica (en Prospero's Books, por ejemplo, subraya Bruno, Greenaway ha propuesto una nueva modalidad figurativa, incorporando tecnología reciente, como la "Graphic Paintbox" usando interpolaciones con la escritura gráfica y la pintura), si se quiere también de bricolaje de archivo (la sorprendente y muy eficaz técnica narrativo-emocional desarrollada por Alina Marazzi en su documental, montando exclusivamente material de archivo de materiales de montaje sean filmicos, fotográficos, escritos o de audio).

Por otra lado, la investigación relacionada con la representación arquitectónica y del paisaje desarrollada por Agostino De Rosa en relación con experiencias artísticas de la vanguardia en el ámbito de la percepción aptica, o la de Ruggero Pierantoni, aplicable incluso a la literatura, demuestran un interés por leer, inter-

pretar y proyectar los espacios y los paisajes, superando finalmente las técnicas tradicionales de la geometría euclidiana y afrontando decididamente el mundo de otras geometrías, yendo incluso a las “geometrías de los sentimientos”, de que habla Juhani Pallasmaa, o a las “geometrías de la pasión” que menciona en su libro Giuliana Bruno, citando al filósofo Remo Bodei.

El espacio de percepción multisensorial de Steven Holl.

Pero volvamos a la arquitectura.

En el panorama de la arquitectura contemporánea un autor central, por su atención de una arquitectura de relaciones, es el estadounidense Steven Holl. No es casualidad que su obra hace referencia constante a las teorías de la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty y el intento de referirla en su obra arquitectónica. La búsqueda de Holl, por lo tanto, está muy cerca del redescubrimiento de los principios del pintoresquismo que Yve-Alain Bois atribuye a la obra del escultor Richard Serra, y creo que no es del todo casual, que algunos de los espacios interiores diseñados por Holl refieren con fidelidad asombrosa a la distorsión perceptiva del espacio que pueden ser vividas dentro de las esculturas de acero de Serra. Tampoco es casual que tanto Holl como Serra se refieran expresamente al principio geométrico de paralaje para describir la esencia de su investigación arquitectónica.

La arquitectura de Holl se basa principalmente en la creación de espacios de percepción compleja y en un uso sofisticado y complejo de los materiales, de la luz, de las texturas, para lograr un sentido perceptivo múltiple, multisensorial.

Es totalmente lógico, por tanto, que toda la arquitectura de Holl sea constantemente cambiante en sus características formales ya sea en la percepción en movimiento del espacio externo o en el recorrido de sus espacios internos: pienso por ejemplo en la caleidoscopicidad de un edificio como la casa en Y.

El museo Kiasma, en Helsinki, diseñado por Juhani Pallasmaa, es probablemente el ejemplo más explícito de esta investigación: el concepto de quiasmo, en que se basa el proyecto implica el entrelazamiento de la masa del edificio con la geometría de la ciudad y del paisaje decidiendo la forma del edificio mismo, lo cual le confiere una torsión determinante en su constitución tanto en la forma externa del objeto como en la articulación espacial interna.

La relación del edificio con el paisaje es decisiva para Holl; no se trata de una simple consideración “contextualista”, se trata de un factor fundamental de la forma misma: el edificio introyecta y representa dentro de sí, casi en una operación sincrética, la complejidad del paisaje urbano y natural que lo circunda.

El Kiasma, representa un paso adelante en la obra misma de Holl, una atención a los procesos de arraigo al lugar que la diferencia de obras anteriores descritas en su primer tratado titulado el anclaje, el justo enraizamiento (Anchoring), hacia una atención a la lógica relacional que define la obra arquitectónica descrita en su segundo tratado, titulado entrelazamientos (Intertwining), cercano a la lógica de paralaje, tal cual se llama su tercer tratado (Parallax).

Ábalos y metamorfosis pintoresquista

El concepto de paralaje nos remite al tema del “pintoresquismo”, mencionado antes y esto lleva directamente al tema del paisaje. Una discusión reciente muy interesante al respecto se llama “metamorfosis pintoresquista”, y es enunciada por Iñaki Ábalos en su Atlas Pintoresco.

De nuevo la fenomenología de la percepción sugiere una lectura del espacio y el paisaje que va más allá del marco de una perspectiva estática e induce una relación mutua entre el espectador y el paisaje, en el que los objetos tienden a transformarse en sujetos y la mirada misma del observador se amplía desde una experiencia sensorial más totalizadora hasta la experiencia de morar en él.

En ésta misma línea de pensamiento se está desarrollando el razonamiento de Iñaki Ábalos, el más reciente y más comprometido revalorador del pintoresquismo en la contemporaneidad.

A la noción de paisaje-objeto, visto con indiferencia total y con un sentido constante de abstracción, Ábalos contrapone una relación más subjetiva y por lo tanto sensible que “escucha” el paisaje, más que mirarlo.

Un punto central de la reflexión de Ábalos, proyectada hacia una especie de simbiosis fértil entre un enfoque arquitectónico y un enfoque de paisajístico ambiental,



es la propuesta de concebir el paisaje (tanto en su sentido ecológico como estético) como un paisaje-sujeto, para escuchar y tanto más que para ver o analizar, como un paisaje-sujeto que reclama una vida propia, que se experimenta a través de él, viviéndolo.

Se propone así una arquitectura de relaciones que recupere, a través de una estrecha relación con la arquitectura del paisaje, la posibilidad de construir un significativo paisaje de la arquitectura.

Ábalos busca una respuesta yuxtaponiendo provocativamente dos imágenes como la del Central Park de Olmsted y la Ville Radieuse de Le Corbusier, dos visiones disciplinariamente e ideológicamente antitéticas de la relación arquitectura-paisaje, que sin embargo conducen a una imagen casi idéntica, en la cual figura y fondo, el paisaje y la arquitectura, invirtiendo la relación habitual de la pintura del siglo XVIII, apareciendo éstas en un estrecho diálogo, al punto de construir un “unicum” en el que la arquitectura aprende del paisaje nuevas normas para conocer y proyectar un mundo de formas vivas en el cual el paisaje aprende de la arquitectura las reglas la abstracción formal. Arquitectura del paisaje y paisaje de la arquitectura, se proponen como una simbiosis nueva y prometedora.

El espacio del paisaje

En el paisaje, sin embargo, la componente perceptiva-espacial, así como la dimensión temporal, siempre han sido factores clave en la composición proyectual en la experiencia histórica. Así ya en la renombrada experiencia de los jardines japoneses como en la experiencia británica del “jardín pintoresco” de los siglos XVIII y XIX, las características cinemáticas de la “vista” en movimiento y de la “experiencia directa” son una parte esencial de la arquitectura de los nuevos paisajes.

Incluso, la experiencia contemporánea de la arquitectura del paisaje presentó siempre un gran interés en los fenómenos percepción del movimiento en general, como en la procesionalidad del proyecto del paisaje, incluyendo decisivamente la incidencia del factor temporal y evolutivo, incluyendo la necesidad de previsión de las técnicas de mantenimiento o el deterioro mismo.

Es innegable también que en muchos proyectos de paisaje los elementos “objetuales” de la composición (incluyendo los árboles) no tienen ningún significado, salvo en la relación de unos con otros y con el paisaje circundante.

El espacio vuelve a ser determinante como materia conectiva del proyecto, atravesado por relaciones de experiencias físicas con el movimiento, o visualmente mediante la mirada.

Y esta red de construcciones virtuales del espacio constituye las principales líneas de fuerza del proyecto, definiendo el sistema primario de la percepción.

Pero se puede decir que hoy, es cada vez más y más el proceso (lo procesional, el devenir de las cosas) el verdadero protagonista del paisaje: “por esta misma razón, en lugar de hablar de jardines “terminados” preferimos exponer el proceso de creación que lleva a su realización”.

El proyecto del paisaje o de los jardines, por lo tanto consistirá en una infiltración en los intersticios del paisaje existente que intenta restablecer un rol del “arte como naturaleza” en la construcción del nuevo espacio contemporáneo.

“El jardín, recordando la expresión de Anselm Franke, es como el silencio en una obra de arte, tanto para el profesional como para el habitante.

Con esto volvemos al tema elegido para la Bienal de Canarias por Juan Manuel Palerm: el silencio, un silencio que es la escucha del mundo, del paisaje y de nosotros mismos, de nuestras sensaciones vitales interiores.

“El silencio, la ausencia de la expresión individual, no es para mí el vacío, sino un estado ontológico particular que crea las condiciones favorables para la comprensión de nuestra existencia en su individualidad y en su unicidad” (Juhani Pallasmaa, Architecture du Silence).●