

Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra obra puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta mas difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio.

El vacío se obtiene; es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal. En física el vacío se hace, no está...

Estéticamente ocurre igual, el vacío es un resultado, resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que ha traspasado su energía una desocupación formal.

Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío...

JORGE OTEIZA



contenido

- 01 Jorge Oteiza
- 02 Espacio artificial [Giovanni Muzzio]
- 03 Tecleando el espacio [Claudio Recabarren]
- 04 Sencillez, la regla de oro [F. Maximiliano Guadagna]
- 06 El espacio en la ciudad [Borja López]
- 08 HO [Jesús Rocandio]
- 10 Despacio al lugar [Luis Martínez Santa-María]
- 12 Límite fronteras pensantes [Martín Saez]
- 14 Ventanas acústicas [Aldo Consiglio]
- 16 Soterramiento en Logroño
- 18 5 preguntas [Jesús Marino Pascual]
- 20 Agenda cultural

En cuanto me planteo una reflexión sobre el espacio en seguida, como en un juego instintivo de asociación, después del sustantivo espacio llega el adjetivo urbano. Quizás sea haber crecido en una ciudad, quizás haber estudiado arquitectura, lo que me ha formado o deformado de esta manera. El espacio es entonces para mí siempre urbano, y este es siempre e inexcusablemente construido. No necesariamente es calle, o barrio, o plaza, sino más bien ciudad como sucesión de espacios cerrados o abiertos, pero desde luego siempre artificial, en cuanto se ha transformado para adaptarse a las necesidades humanas y, como tal contrapuesto a lo natural.

Deformación de urbanita y arquitecto tal vez, y seguramente también de europeo, porque en este subcontinente el espacio natural según parece ya no existe, excepto algunas pocas islas acotadas como reservas naturales dentro de algunos parques, que se intentan proteger manteniéndolas totalmente cerradas no solo a la construcción, sino a las excursiones e incluso a la mayoría de las visitas, salvo las de unos pocos especialistas.

Antes eran las ciudades las que se encerraban y acotaban para protegerse y controlar sus accesos, hoy es la naturaleza la que necesita ser acotada y protegida. Quizás una metáfora de nuestra relación con el medio ambiente y de su evolución histórica reciente, de como nuestro hábitat ha llegado a ser cada vez más artificial, y nuestra relación colectiva con lo natural cada vez más conflictiva.

Hoy hasta el aire y el agua sufren o necesitan intensos procesos de contaminación y depuración cuando entran a formar parte de nuestro hábitat. También los transformamos, porque los hacemos artificiales para que sean aptos para nuestro consumo, y residuales después de consumirlos.

Ambiente humanizado y espacio urbanizado son entonces categorías cada vez más mayoritarias y en cada vez más

ocasiones superpuestas. El ambiente no humanizado está reduciéndose drásticamente, y en el sentido estricto de los naturalistas prácticamente ha desaparecido. Y el espacio urbanizado se ha desbordado con una expansión que parece limitada solo por los medios disponibles, la orografía o el tiempo y la oportunidad.

Parece como si antes o después todo lo que está al alcance, todo lo que está a mano, lo que quiere decir humanizado, puede ser también urbanizado, salvo que su superficie sea tan difícil de transformar que, por lo menos de momento, lo dejamos a un lado. Con la excepción de unas pocas manchas que estén donde estén, respetamos y delimitamos como parques o reservas.

Esta es la mayor tensión, aunque no la única, que veo en el espacio. Es la inquietud que me provoca reflexionar sobre el tema.

Y desde luego en este momento me parece un componente tan importante para la construcción del espacio como la consideración de su percepción visual, que tengo la impresión que haya sido la aplastante dominadora en las revistas de arquitectura de los últimos tiempos, sucediendo a la interpretación simbólica, que a su vez sucedió a la componente social, que a su vez había suplantado la funcional, como foco de atención y centro de tensión del escribir y describir de arquitectura.

Funcional, social, simbólica y perceptiva, son todos componentes del espacio que en algún momento han sido consideradas como la referencia absoluta del proyecto del espacio, y lema de sus movimientos, referencia de sus discursos, y protagonistas de sus espectáculos.

Ahora parece fácil imaginarse cual va ser la siguiente. Tan fácil como equivocarse haciendo previsiones o dándole un nombre.

Como pianista, compositor y transeúnte del universo, una vez más me planteo porque acepto estos líos de tener que escribir, cuando me es mucho más fácil sentarme al piano e interpretar lo que siento...en fin, quizás escribir mis sentimientos con respecto al espacio hoy en el 2005 no sea tan peligroso y perseguido como en otra época en que los pianistas lo decían solo con notas.

Mi navegación como artista es en mis últimos 10 años y actualmente en La Rioja dedicada a los conciertos en contacto directo con la naturaleza y con lugares elegidos y olvidados que tuvieron una especial relevancia en el espacio tiempo.

Sí me veo en la obligación de transmitir mis vivencias con la naturaleza donde para mí los bosques son catedrales góticas rodeadas de imágenes pétreas que transmiten su lenguaje eólico, así como los ríos son templos del silencio, o un edificio arquitectónicamente diseñado por los códigos naturales como puede ser un cerro o una montaña. Cuando se siente estos espacios como un abrigo a la emoción, de alguna manera, el hombre crea espacios para reproducir estas emociones, el lugar donde habita, el lugar donde se reúnen los seres ha compartir las emociones en forma grupal o el lugar que al contemplarlo eleva el sentimiento a un espacio tiempo.

Que importante son los espacios ...no puedo dejar pasar mis últimas experiencias aquí en la Rioja y que son los conciertos que he podido realizar en las Ermitas tanto en su interior, como en los portales o cerca de ellas.

Yo no soy un ser tradicionalmente religioso y digo tradicional al referirme como occidental a las religiones que uno recibe en nuestra formación, porque siento que el verdadero ser religioso

es cuando ya has dejado el sermón. Por eso no voy a cuestionarme en el caso de las Ermitas si el conocimiento para elegir el lugar pertenecía a una entidad religiosa o a civilizaciones anteriores ancestralmente cósmicas, si no por el contrario me es fascinante penetrar en el mundo de los espacios que son en esencia mágicos.

Mi piano intenta seducir a un público que asiste a un espacio donde el sonido viaja misteriosamente para transportar al pasado sintiéndolo en el presente...pero imaginando el futuro.

El diseño arquitectónico de muchas Ermitas con la combinación piedra madera y entrada de luz, crea un ambiente mágico y que son espacios olvidados por muchas razones, hay que recordar que en su construcción participaron artistas, maestros constructores, albañiles, arquitectos y otros seres que no deben ser enfocados solamente desde un punto de vista religioso, Hoy en el 2005 debemos vivir intensamente el presente para sentir y contemplar el silencio de estos lugares y no sancionarlos solo por su historia tradicional, son espacios que nos transportan, bóvedas para expresiones artísticas y cómplices de su magia.

Como pianista quiero hacer un llamado a la importancia de los espacios, de los que ya están creados y los que se están por crear...los espacios permiten convivir, transportar sonido luz y sentir. El espacio tiempo que viaja al pasado para rescatar esa elección mágica del lugar, el presente para crear a partir de la historia y el modelaje misterioso del futuro.

Mis sentimientos manifestados en este escrito son libres y obedecen a mí ser... que respetan toda convicción humana y están dedicados a los maestros Albañiles, Arquitectos y Constructores a no olvidar lo olvidado.

sencillezla reglade oro

FAVIO MAXIMILIANO GUADAGNA
Arquitecto

El logro emblemático de la arquitectura china es conservar la armonía entre múltiples espacios. Se dice que la casa con patio cuadrado es el epitome de la arquitectura residencial urbana tradicional china. En la casa con patio el hombre y la naturaleza entablan un diálogo armonioso para proteger el vínculo más fuerte de esa sociedad: la familia.

En la actualidad, las casas con patio cuadrado ocupan un tercio de Beijing (capital china, también conocida como Pekín). Su origen se remonta a la dinastía Yuan (1211-1368) y su esplendor al 1420, cuando el emperador era Kublai Khan.

Estas casas con patio cuadrado brindan casi una forma ritual de vida en contacto con la naturaleza. Estas casas son la mediación con la tradición de la vida cultural china. Con sus diseños y materiales, son el reflejo de una antigua filosofía de armonía entre el cielo y el hombre, guiada por la literatura, filosofía y música. Todo esto es el arte. La vida y el arte son una sola cosa.

Las casas con patio son como células que se ramifican a través de un sistema planificado. Tienen formas elementales, cubiertas o descubiertas. Son unidades básicas que se repiten y a la vez van modificando el tamaño de cada una de ellas.

Sobre la geometría, Le Corbusier dijo “siendo el lenguaje del hombre hace que sus primeros recintos sean cuadrados o circulares. Vale decir una naturaleza geometrizada”.

La sumatoria de patios le otorga un rango diferente a cada familia, llegando a la casa más grande por supuesto, la casa de la familia real. Estos son algunos ejemplos:

Yi Jin Si He Yuan = casa con un patio

Er Jin Si He Yuan = casa con dos patios

San Jin Si He Yuan = casa con tres patios

Cada integrante de la familia (ancestros, abuelos, padres, hijos, hijas, huéspedes y sirvientes) tiene un lugar determinado en la casa según

su edad y su sexo, en vínculo directo con la orientación y el tamaño de cada uno de sus espacios.

El único acceso a las casas con patios son los callejones. Las casas con patio y los callejones son una dupla inseparable, ya que los callejones son las vías de paso entre las casas con patios. Los callejones en dirección norte-sur son angostos y los que corren en dirección este-oeste son anchos. Ambos se combinan a través de las puertas con los ejes interiores que cada casa tiene dirección norte-sur. Estos callejones fueron construidos como parte de un plan maestro de planificación de Beijing en los siglos XIII al XIX durante la dinastía Yuan, Ming y Qing.

Se podría decir que Beijing es como una gran casa con patio, donde la Plaza de Tiananmen representa un patio de 40 hectáreas libres abiertas para casi un millón de personas (también llamada “la plaza del pueblo”). Otros recordarán las palabras de Alberti: “Casa: ciudad chica. Ciudad: casa grande”. Tanto los patios en las casas como las plazas en Beijing son centros gravitatorios estructurantes del espacio y de la vida en sociedad.

Sobre los espacios públicos, Louis Kahn dijo “es el estar de la ciudad, donde los techos es el cielo y las paredes son las fachadas de los donantes”.

El ancho de los callejones va de 32 metros de ancho hasta 60 centímetros de ancho. Y el largo va de 3 kilómetros a 20 metros de largo. Estos callejones y patios están unidos o separados por “puertas”. La puerta es un elemento único en la composición de la casa china. Simple. Fuerte. Segura. Representativa. Señaladora entre el espacio interior y exterior. Marca de una transición. Divisoria de espacios públicos y privados.

La puerta determina dos tipos de sensaciones: de ascenso y de descenso a través del chitou, que es una especie de escalón. Al cruzar la puerta, se siente la diferencia en dos grandes categorías de espacio, uno dinámico (los callejones) y otro estático (el patio).

La puerta es sin duda, la cara de la familia, simbolizando el estrato social de la población de acuerdo a su tamaño y ornamentación. Los tipos y rangos de puertas de las casas son: la primera es la puerta brillante; la segunda es la puerta wangfu, la tercera es la puerta de columnas doradas; y la cuarta es la puerta fuyi.

Las casas con patios cuadrados nos remontan a una época cuando la tierra se creía cuadrada y el cielo redondo. El Templo del Cielo, el templo más grande de China construido en el 1420, es un claro ejemplo de esas creencias. Un complejo de 270 hectáreas, con techos de forma redonda. Su nombre deviene del color azul de sus tejas, el único templo con tejas color del cielo. La base es cuadrada, es donde el templo se asienta en la tierra, reposa en 28 columnas, las cuatro más fuertes representan las cuatro estaciones y en el centro están las otras doce dispuestas en círculos concéntricos, encamando los meses del año y las horas del día.

El patio es uno de los espacios más antiguos en la historia de la arquitectura, que ha evolucionado desde los orígenes de la humanidad. En las casas chinas, el patio es el lugar que guarda y cuida la acción más importante: es donde el hombre vive la relación con el cielo. El patio es la unión de la tierra y el cielo. Es donde el hombre comparte un único techo, el techo de todos, o sea el cielo.

El patio viene a ser la unión entre la tierra y los astros, un lugar de intimidad y soledad, un microcosmos en armonía con el mundo. Esta

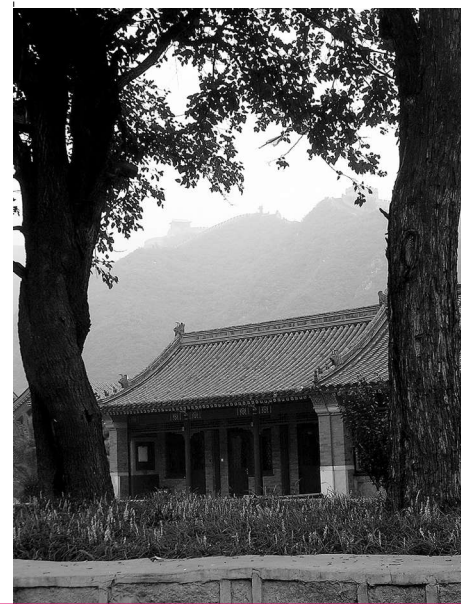
es la noción básica de la arquitectura china, un techo = cielo sostenido por columnas. La arquitectura china representa con sus elementos la naturaleza en armonía.

Sobre el patio, Mies Van Der Rohe dijo “naturalezas acotadas, espacio fluctuante entre naturaleza y arquitectura, entre lo íntimo y absoluto”.

En el siguiente relato, el erudito y pintor chino Li-Li-Wen no nos describe sólo una casa, sino un conjunto de elementos naturales en diálogo directo con elementos arquitectónicos formando un todo, y ese todo reúne las condiciones fundamentales para “VIVIR”.

Dentro de un portal hay una senda y la senda tiene que serpentear, donde la senda dobla, encontramos una pared divisoria y la pared tiene que ser pequeña. Detrás de la pared existe una terraza y la terraza tiene que ser plana. Sobre los canchales de la terraza hay flores, y las flores tienen que ser frescas. Detrás de las flores hay una pared y la pared tiene que ser baja. Arrimada a la pared hay un abeto y el árbol tiene que ser viejo. Al pie del árbol hay rocas y las rocas deben tener formas extrañas. Sobre las rocas hay un pabellón y el pabellón tiene que ser sencillo. Detrás del pabellón hay cañaverales y los tallos tienen que ser delgados y desparramados. Al final del cañaveral está la casa y la casa tiene que estar ubicada apartada.

Sobre la naturaleza, Frank Lloyd Wright dijo “la naturaleza tiene su propio idioma y es el de las piedras y los árboles”.



el espacio en la ciudad

BORJA LÓPEZ
Arquitecto

Si el espacio es importante para la arquitectura, lo es aún más para el urbanismo. El espacio (público!) es la esencia misma de la ciudad: es el elemento determinante de la forma percibida; constituye su estructura funcional de movilidad; es el soporte de la comunicación y la interacción social; es la memoria de la ciudad; es, en definitiva, el sustrato fundamental que hace posible la vida urbana. Sin embargo, todo esto es verdad sólo si es utilizado por los ciudadanos, porque, como acertadamente ha dicho Jordi Borja, "la ciudad es la gente en la calle"; de ahí la necesidad de que el espacio urbano sea público, accesible, continuo, generosamente diseñado y adaptable a diversos usos a lo largo del tiempo.

En la ciudad tradicional, el espacio público ha recogido en buena medida todas estas cualidades, generando una secuencia identificable de calles y plazas capaces de soportar los cambios sobre el "relleno" edificado sin que se resienta el conjunto. Pero a lo largo del siglo XX, el concepto de espacio urbano ha evolucionado por la acción nuevos modos de construir (o destruir) la ciudad. Algunas de las nuevas maneras surgen del propio pensamiento arquitectónico, sobre todo de dos corrientes contrapuestas: del Movimiento Moderno y de los defensores de la Ciudad Jardín, con éxito desigual según lugares y épocas. Así, la Ciudad Jardín puede considerarse el origen teórico de las urbanizaciones residenciales de baja densidad que se extienden en los suburbios de las ciudades, principalmente en los países anglosajones; aunque no son sino caricaturas del ideal manifestado por Ebenezer Howard hacia 1.898, comparten con él la negación del espacio público, sustituido por la seguridad del jardín privado.

Por otra parte, las propuestas del Movimiento Moderno, tras su aplicación práctica en las periferias de las grandes ciudades, derivaron en algo más parecido a un cuento de terror que al ideal de "nueva sociedad" que pretendían alcanzar. La analogía de la ciudad con la máquina llevó a la segregación funcional de sus partes, incluido el espacio público, el cual, sobredimensionado y separado del resto de funciones, se convirtió en un espacio inhóspito; antítesis del espacio público concebido como lugar de relación. Así, los rígidos

esquemas corbuserianos, que prescinden del espacio público como estructurador, difícilmente pueden variar la disposición de objetos construidos, agotando cualquier posibilidad de evolución. Compárese con el ensanche de Barcelona, modelo basado en una poderosa trama de espacios públicos capaz de soportarlo casi todo en el interior de la manzana sin por ello perder su identidad.

Afortunadamente, nuestro modelo de ciudad se ha visto poco afectado por dichas corrientes arquitectónicas, ya sea por un menor desarrollo económico o, tal vez, por una identidad cultural propia. Pero lo que sí se ha revelado con un poder de transformación innegable ha sido el desarrollo de los transportes: del ferrocarril primero y, posteriormente —con mayor fuerza si cabe—, del automóvil, que ha condicionado definitivamente la ciudad que hoy habitamos. El dominio del espacio urbano por parte del coche ha producido, en primer lugar, la segregación funcional del viario, reservando un porcentaje importante de la superficie disponible para el tráfico rodado, a veces de forma exclusiva, como es el caso de la circunvalación de Logroño, auténtica "barrera de comunicación". Y en segundo lugar, por el acortamiento de las distancias que ha permitido la aparición del fenómeno de la periurbanización, es decir, la fragmentación de la ciudad (física, social y funcionalmente), conformando un territorio difuso de trozos discontinuos y monofuncionales donde el espacio público pierde la capacidad de articular una estructura identificable. Las consecuencias de este modelo de urbanización derivan en un aumento del despilfarro de recursos, de la segregación social, de la desintegración cultural, de la inseguridad y de la ingobernabilidad. Se niega, en conclusión, los valores que hicieron de la ciudad la cuna de la libertad y la democracia.

Por ello es tan importante proteger un espacio público de calidad que sea la estructura de nuestro modelo de ciudad; y ello es tarea, en buena medida, de urbanistas y arquitectos. Existen dos factores cuantificables que aseguran la buena salud del espacio urbano: la densidad y la variedad del entorno construido, los cuales, actuando conjuntamente, aportan la necesaria vitalidad al espacio público, dotándolo de ciudadanos.

No obstante, corresponde en mayor medida al arquitecto la misión de dotar al espacio urbano de un nivel de calidad digno de su función estructuradora. Desde el diseño del propio espacio pero, antes que nada, desde la arquitectura que establece sus límites. Debemos huir de las, tan de moda, "arquitecturas autistas", escondidas tras "pieles" y enamoradas de sí mismas, justificadas por sus creadores como respuesta al hostil espacio urbano contemporáneo. Pero, ¿es la solución dar la espalda al problema? No es lo más sensato: la poética del "no lugar" que se extiende por las revistas de arquitectura, como excusa para despreocuparse del papel del edificio en el entorno, puede derivar en el fin del espacio urbano. El "no lugar" no tiene cabida en la ciudad si no queremos acabar con el modelo de convivencia a que dio lugar.

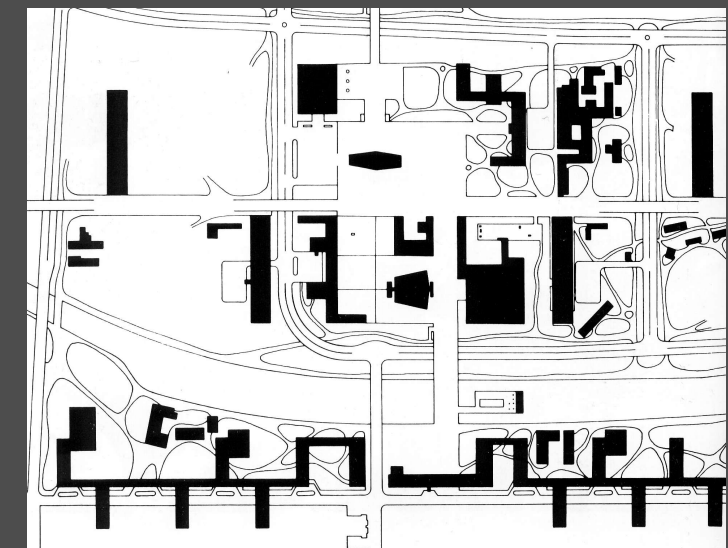
Valga como ejemplo de la preocupación por el papel de la arquitectura en esta cuestión el edificio del Ayuntamiento de Logroño; la maestría con la que Rafael Moneo fue capaz de configurar un espacio público con un solo edificio. Es, en mi opinión, el mayor valor de esta obra, demostrando gran interés por la cualificación del espacio urbano a través de la planta y las fachadas, que reinterpretan la mejor tradición

de las plazas mayores. Y no es tan fácil; véase el "Baluarte" planteado por Patxi Mangado en Pamplona, el cual, a pesar de recurrir a una disposición formal en planta que también crea un espacio de plaza pública, no ha intentado, sin embargo, cualificarla con unas fachadas abiertas y de carácter urbano, cayendo en la "hostilidad" hacia el entorno tan en boga últimamente en la alta arquitectura (lo cual no desmerece otros enormes valores con que cuenta el edificio). En último lugar, aprovecharé para valorar positivamente el modelo del espacio urbano de Logroño pues —es justo decirlo— constituye un buen ejemplo de cuidado y atención a los espacios públicos de los nuevos barrios, articulados, en general (también hay sombras), en una estructura unitaria de la ciudad, cuyo éxito se demuestra en la vitalidad de sus calles. Es una dinámica de desarrollo que, como hemos señalado, corre peligros derivados de lógicas inmobiliarias mercantilistas y soluciones sectoriales, por lo que todos, arquitectos, políticos, ciudadanos, debemos defender un sistema de espacios públicos, continuos, diversos y de calidad.

El éxito del espacio público urbano depende de su calidad, no de su cantidad.



Centro histórico de Parma, plano de figura y fondo



Proyecto para el centro de la ciudad de Saint-Dié, Le Corbusier, plano de figura y fondo

* Imágenes tomadas de ROWE, C. y KOETTER, F. "Ciudad Collage". GG Reprints, Barcelona, 1998.

La arquitectura adquiere sentido en el uso para el que los edificios son proyectados, la fotografía solo en la ilusión que emanan las imágenes. La arquitectura es tridimensional, pero la fotografía esta sujeta al límite de lo plano. Los ojos crean perspectiva, aportan a nuestro conocimiento la consciencia del tamaño y la distancia de los objetos, nos ayudan a comprender su volumen. La fotografía engaña, porque copia los códigos de la realidad, los elementos fácilmente reconocibles; pero altera la perspectiva, confunde nuestros sentidos, fabrica pocos dobles y muchas aproximaciones.

El elemento que la fotografía falsea, apropiándose de el, es la representación de la luz. Lo que el ojo ve y lo que la fotografía percibe son diferencias siempre en tensión, y siempre el antiguo problema tautológico de la representación: el abismo entre original y modelo, entre realidad y ficción. Con luz y líneas de fuga las fotos crean planos perspectivos ilusorios, un estado de confusión que discurre de lo

virtual a lo creíble. Es aquí donde el fotógrafo trata de descubrir el significado verdadero, el secreto oculto del espacio y de toda arquitectura, de ese espacio que como en un espejo se proyecta hacia la fotografía inundándola, ocupándola agresivamente para hacerla suya, hasta hacer de su imagen un significado contrapuesto, escondido en los pliegues de unas sombras que ya no son sino borrones en un papel.

Hacer fotografías es aprehender los espacios, crear espacios es habitar fotografías. La relación entre espacio, luz y fotografía - dibujos de luz- es un juego entre el natural y lo fabricado, siendo la fotografía el doble, obligado a convertirse en una escena más real que el original, porque la fotografía vive de detalles tan precisos que jamás los apreciaríamos sin fotografiarlos... Las fotos añaden un extra de realismo a la realidad real. Nuestro espacio se extiende entre luz y sombra, entre noche y día, nubes, lluvia, nieblas, entre verano e

invierno, alba y el ocaso, valles, playas, cordilleras, los polos, los trópicos o el ecuador. Entre luces que mutan y transforman los volúmenes, las texturas y todo lo que nos rodea. Ahí los arquitectos levantan gigantes, fachadas salpicadas de estucos y materiales que establecen ritmos de acuerdo a la luz. Lo que no conciben es la atmósfera, la duración del día ni la angulación de los rayos solares; mucho menos el pélagos de variables que supondrán la mezcla de todas las circunstancias sujetas al cíclico devenir de las estaciones. El Arquitecto solo puede dominar una luz, la luz artificial, la que ilumina el edificio cuando la naturaleza se ha largado.

Cuando fotografío un edificio, me pregunto bajo que supuesto de luz se habrá proyectado. Entonces maldigo a la nube, al invierno y a la orientación de la fachada a contraluz. Me subo al podio del arquitecto y enseguida lo abandono para hacer el edificio mío, entonces tal vez lo vea respirar y lo sienta libre. Paseo ajustado

a mi papel de manipulador, me abandono a la habilidad que la experiencia da al que observa, y miro. Pero siempre llega el momento en el que disiento de la arquitectura, cuando cae la noche y las luces se encienden. Entonces el edificio tiembla y se transforma, su volumen se alza en el cielo por la gracia de los focos sumirales -tan de moda- y se contrae por la pesada proyección de las sombras sobre el suelo. A la ausencia de cielo azul con delicadas nubecitas, se contraponen la poderosa presencia del negro que todo lo envuelve y abraza, lo tutea de tal modo que lo hace pequeño, y por obra de los faros del edificio se convierte en un antónimo de su significado, en una maqueta. **Siempre que se hace de noche creo estar fotografiando maquetas, viviendo en maquetas**, algo falla, pero el mundo iluminado desde dentro se hace más pequeño, más interior, más familiar. Entonces creo que estoy colocando el edificio en una escala entrañablemente humana, en escala HO, 1/87 o algo así.



despacioallugar

LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA
Arquitecto



¿Cuál es la diferencia entre espacio y lugar? Si atiendo por un momento a este montaje fotográfico realizado a partir de un fragmento de un rostro pintado por Fra Angelico, e intento mirar y encuadrar ante mi este rostro con cuatro ojos, resulta que no puedo. No sólo no consigo detenerme dentro de su cara, sino que siento, al ojearlo en búsqueda de algún lugar que me sirva de aposento, un continuo extravío. Se parece al espacio. Es justo lo contrario de lo que ocurre si me sitúo ante dos ojos, incluso ante dos ojos indiferentes a mí: ellos son como los extremos de un arco, tienden entre sí una acotación que me invita a detenerme en un punto inexplicable, no sé dónde, no sé si exactamente en la mitad del entrecejo, pero en un punto, en un área oscilante de hospitalidad a la que se podría llamar el centro, su centro, mi lugar en esa cara.

El lugar aquí es una creación que se sostiene entre los ojos, que resulta imposible de marcar con un aspa porque no radica en una posición concreta, pero que representa, sin embargo, a toda

una persona. El lugar, efectivamente, es esto que no sé nombrar, que está aquí, frente a mí, pero que tiene detrás, dentro, algo de gran valor que tampoco sé identificar con exactitud. Por eso digo que el lugar, radicado en un área concreta, representa algo indefinible y valioso. El lugar que sale a mi paso desde esa cara representa en sí lo que a mí se me escapa: un carácter, un cuerpo oculto, un alma.

Habría que decir que la arquitectura hace posible, como lo hacen los dos ojos en el ejemplo anterior, un lugar. Por el contrario, el espacio y la arquitectura, que tantas veces el lenguaje pone en tan cercana y falsa proximidad, están destinados a desconocerse. Y es que el espacio es, precisamente, lo que se fuga, lo que sale ahuyentado cuando entra la arquitectura. Los cuatro ojos, todos los ojos al acecho, como los que podrían haber en un bosque nocturno, todo ese desbordante espacio, desaparece a cambio del claro abierto en el bosque, de ese espaciamento o lugar entresacado por la arquitectura.



Así, frente al extrañamiento que se sentía en la selva del espacio, la existencia de los primeros lugares debió detectarse por que pedían silencio sin imponerlo y, tal vez, porque invitaban a una quietud que nunca antes se habría justificado. El altar, la piedra enhiesta, el dibujo en una roca de la montaña. En vez del miedo, el sueño. En vez del fondo, el horizonte. En vez del vértigo, una medida. En aquellos enclaves, el hombre, fijo por fin, enmudecía. El lugar, sin dirigirle la vista, entraba en tratos con él y le miraba profundamente a lo pequeño.

Cuando yo era más joven constantemente oí hablar de lo importante que era para el estudiante de arquitectura, para el futuro arquitecto, tener visión espacial. ¿Visión espacial? Lo que es importante para quien desea estudiar arquitectura es sentir que un lugar, cualquier lugar, es algo extraordinario. Casi sagrado. Y lo es porque cualquier lugar expresa una relación única e incalculable con el universo (BONET, Yago. Citado por Carlos Martí en Las variaciones de la identidad. Ediciones del Serbal). Expresa una relación que no se puede escribir. Para la que no hay palabras. Por eso, si se trata de

ponderar las habilidades del futuro arquitecto habría que sustituir el valor concedido a la visión espacial por el valor que merece el sentido del lugar. Porque un arquitecto es, antes que nada, el que siente el lugar. El primero que lo recibe. El gran receptor destinado a devolverlo.

En este mismo sentido, en el habla coloquial existe también otra oración cuya imprecisión sería deseable rectificar, la que dice: ustedes –se refiere a los arquitectos– sacan espacio de donde no lo hay. Sería más adecuado, se ajustaría más a lo palpable, decir: ustedes sacan el lugar que estaba escondido, el que parecía imposible que estuviese ahí, aquel que nadie daba un céntimo por él y ahora, sin embargo, parece tan nuestro. Es como ese fragmento del rostro ofrecido por Caravaggio: está recién sacado de la tiniebla, no sabe aún nada de su condición visible y no osa aún dirigirse directamente a la mirada. Y sin embargo es tan plena su condición tangible. Como una habitación. Es inevitable que sea nuestro. Es imposible esquivar la reunificación a la que incita. Y conlleva algo raro y sobrecogedor –y es su señal–: su lealtad a lo pequeño.

límite-fronteras pensantes

MARTÍN SAEZ
Arquitecto

“Lo imaginario no es lo irreal, sino la indiscernibilidad de lo real y lo irreal...” Gilles Deleuze.

Límite: Línea real o imaginaria que marca el final de una cosa y el principio de otra. A veces es difícil marcar el límite entre lo bueno y lo malo.

Esta definición tan cerrada sobre si misma corresponde al diccionario, pero en épocas donde las diferentes fronteras políticas, sociales y culturales comienzan a fusionarse entre si, el concepto de **LÍMITE** sufre varias transformaciones provocando una mutación conceptual sobre si mismo para pasar a tener otros significados; en fin, otras lecturas...

Chillida presentaba una teoría donde exponía la presencia de un espacio único y total, al que si se le aplicaba algún límite, este, producía una delimitación espacial obteniéndose como resultado la conformación de distintos tipos de espacios que se podían reconocer según su ubicación respecto al límite.

Era así como al espacio que quedaba dentro se le atribuía el nombre de espacio negativo; el que quedaba fuera, espacio general; y al propio límite(constituido por la "materia"), espacio positivo.

Una primer lectura de esta nueva conformación haría ver que el espacio negativo y el general (interior-exterior) se encuentran incomunicados; pero en realidad, están en relación a través de la materia (límite), ya que dentro del enunciado de dicha teoría, la materia se presentaba como una especie de espacio de otra velocidad, con otro tiempo (según palabras del escultor).

Estas afirmaciones, que no son para nada novedosas, nos sitúan en posición desde donde poder analizar, comparar y reflexionar al límite desde otras perspectivas en las cuales su identidad clásica como lugar estático de división o separación comienza a variar.

Y es esta variación conceptual, este devenir, lo que nos hace pensar

al límite, **NO** como un elemento de separación (medianera), sino como una entidad de relación, como un intersticio espacial y conceptual donde comienza a habitar un flujo de conceptos en común.

Además, este elemento/límite, nace para vivir en el **ENTRE** habitando entre fronteras, es decir, que no pertenece ni a un lado, ni al otro; pero que a la vez posee la cualidad de pertenecer a los dos en la acción de relacionarlos.

Es interesante entonces, entender a este elemento como un generador de imágenes (diversidad y multiplicidad), que se desarrolla entre dos latitudes, pero a la vez constituyendo un universo sobre si mismo.

También podríamos dotarlo con características de **cerebro**, es decir, que además de definir de forma física y espacial de los contornos, posea la propiedad de poder generar nuevos conceptos a partir de las relaciones espaciales entre interior y exterior (por ejemplo en arquitectura);en otras palabras, que sea capaz de generar conceptos desde el pensamiento, que haga trabajar las ideas en relación a las percepciones y que finalmente sea nuestro cerebro el que produzca los resultados.

Y es en este punto donde sería interesante establecer cierto paralelo con el cine de Sergei Eisenstein, director ruso que afirmaba que todos los elementos se encuentran en relación a través de la dialéctica.

El verdadero interés por su cine radica en la relación que establecía entre plano y montaje, estructura utilizada para realizar un cine cuasi-mental de relaciones conceptuales.

Eisenstein trabajaba con ideas que iban desde la imagen al pensamiento.

Es decir, para una determinada imagen, era seleccionada otra imagen que tuviera características opuestas para que a partir de la confrontación entre ambas surgiera un nuevo concepto, que de alguna manera, sintetizaba la relación entre dichas imágenes.

...pero sin conclusión

Entre la toma A y la toma B no existía relación lineal, pero al colocarlas dentro de la estructura general del film una detrás de la otra, producían un choque conceptual en nuestra mente que no hacia mas que generar un nuevo concepto, una nueva idea (nueva imagen mental) producto de dicha confrontación, que como hemos dicho, no habitaba en el film de manera visual sino que se producía y actualizaba en la mente del espectador.

Era nuestro cerebro el que descubría el verdadero significado de los diferentes pares de imágenes.

Podríamos decir entonces, que el espacio mental donde se genera este nuevo concepto actúa como un límite de relación, el cual existe y se produce por la presencia de las fronteras. En definitiva el cine de este autor hacía ver lo imperceptible, es decir, **NO** las imágenes en si, sino el entre imágenes, el límite entre ellas que en definitiva era donde se descubría el verdadero significado del film.

El **Pabellón de Barcelona** es un edificio al cual se le puede atribuir poseer en su interior, no solo la existencia de sus límites como materia de relación, sino como un elemento de choque donde se producen ciertas confrontaciones entre diferente tipo de imágenes tanto arquitectónicas como perceptuales.

Los límites además de no estar tan claramente definidos de manera lógico-racional (el patio del estanque es un interior o un exterior?) actúan como generadores de imágenes que producen una fusión temporal.

Podemos vernos reflejados entre el espacio interior y el espacio exterior al mismo tiempo, es decir, que de alguna manera el tiempo pasado(recorrido exterior) y el tiempo presente(recorrido interior) logran convivir mezclándose dando como resultado una nueva imagen (concepto) que se inscribe en el orden de una imagen-tiempo donde se produce una coexistencia temporal de dos momentos antagónicos.

Podemos entender que estos planos reflejantes son los que actúan como límites que no solo relacionan al interior con el exterior sino también, y a partir de esta relación/confrontación, provocan y producen la generación de nuevos conceptos que se actualizan en la mente del que recorre sus espacios.

Estas imágenes generadas por los límites del edificio actúan en nosotros, produciendo que nuestro cerebro conjugue percepciones opuestas que finalmente darán nuevas ideas acerca del espacio recorrido.

En síntesis, el Pabellón es una especie de dispositivo generador de nuevos conceptos, que a partir de la cristalización de imágenes contrarias (interiores fusionadas con exteriores) hace crear en nuestro cerebro conceptos producto de su relación.

Imagen y concepto son dos variables que permanecen manteniéndose presentes en disciplinas como el cine y la arquitectura. Muchas veces nos olvidamos de la complejidad de esta relación, pero creo que lo interesante de conjugadas es poder llegar a descubrir las numerosas puertas que se nos abren para encauzarnos hacia nuevos experimentos e investigaciones.

Lo bueno es aceptar el desafío...



Fotogramas de OCTUBRE, S. Eisenstein.



Fotogramas de EL ACORAZADO POTESKIN, S. Eisenstein.



El límite como elemento que relaciona interior y exterior.

ventanasacústicas

acerca del espacio como instrumento en la música

ALDO CONSIGLIO
Diseñador mediático

“Yo estoy sentado en un cuarto distinto del que Usted está ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz hablada una y otra vez hasta que las frecuencias de resonancia del cuarto se refuercen a si mismas hasta que se destruya toda similitud con mi discurso, quizás con excepción del ritmo. Lo que van a oír entonces son las frecuencias naturales del cuarto articuladas por el habla. Yo no contemplo esta actividad tanto como una demostración de un hecho físico, sino como una forma de suavizar las irregularidades que mi discurso pueda tener.”

Sobre este texto se construye, una de las obras fundantes del uso del espacio como construcción musical. En 1969, el compositor avantgarde norteamericano, Alvin Lucier, compone "I am sitting in a room", una obra que parte de una serie de instrucciones, lejos de la notación musical tradicional, pero estrechamente ligada a la performance, donde el interprete debe grabar su voz leyendo un texto en un espacio cerrado, para luego ser grabado en el mismo espacio, repitiendo el proceso ininidad de veces hasta que solo queden las resonancias de ese espacio generadas por los sonidos de la lectura del texto.

Un procedimiento, que en primera instancia, describe un espacio posible a través del sonido, pero no a la manera de un espacio real, sino el modo en el que lo experimentamos.

En un principio se nos presenta una experiencia familiar, como en nuestra percepción cotidiana, espacio y acción construyen una misma realidad “Yo estoy sentado en un cuarto distinto del que Usted está ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz hablada una y otra vez”, Lucier nos dice lo que hace y simultáneamente los procesos físicos lo demuestran. Con el transcurso de la obra

y las sucesivas regrabaciones, la acción pasa a ocupar otro lugar, se desdobra la experiencia, donde el espacio funciona como soporte del discurso musical, ya no escuchamos a Lucier describir un proceso, sino los resultados de ese proceso. Ya no escuchamos una descripción de sus acciones grabadas, sino ritmos alturas y resonancias en el espacio. El sonido se independiza de su fuente, adquiere sus propias características.

Una mutación que confunde nuestra ubicación temporal en un nuevo espacio, donde ya no cuenta el devenir de las acciones, sino un flujo ininterrumpido de sonido, que ya no son escuchados como producto del espacios que los genero, sino a partir de sus características propias.

Un corrimiento gradual de la experiencia cotidiana, donde el propio entorno genera las reglas que redefinen lo que escuchamos. Si Alvin Lucier trabaja sobre la percepción del espacio fijo, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, pionero de la música electrónica, lo hace desde el espacio móvil, desde la dramaturgia del movimiento. En su obra Kontakte (Contactos) compuesta entre 1958-1960, para sonidos electrónicos, piano y percusión, donde una serie de parlantes están distribuidos entre la audiencia, y los músicos están ubicados en lugares opuestos del escenario tocando algunos instrumentos a mitad de camino entre ellos.

En esta obra Stockhausen incorpora un nuevo parámetro, hasta ese momento no explorado, el uso de la dimensión espacial, no solo como recurso dramático, sino como elemento estructural de la obra. Utiliza formas nuevas, como la rotación del sonido a varias velocidades y distintas direcciones, saltos espaciales, donde el sonido pasa de un parlante a otro, creando la sensación de que los sonidos se desplazan a través de la sala.

Pero el interés se centra en el “contacto” de formas y velocidades en diferentes planos del espacio, el “contacto” entre sonidos “humanos” instrumentales y electrónicos.

Donde los sonidos cambian en el transcurso de su duración. Se fraccionan en el espacio, construyendo un nuevo sonido. Se multiplican en situaciones que conviven paralelamente. El piano que se yuxtapone a la electrónica compuesta por sonidos sintéticos, con ciertas características familiares que nos hacen reconocerlos y ubicarlos en el espacio. La percusión ruidosa, la continúa, se comporta analógica, se detiene, y se advierte un segundo plano espacial existente, un sonido electrónico distante, en otro lado del espacio, que no era advertido por la superposición de otro plano sonoro.

Transformación, comportamiento y vida del sonido se convierten en el tema, no hay descripción de las relaciones humanas ni de los fenómenos del mundo como en la tradición musical anterior, no hay una situación descriptiva, como el mismo Stockhausen lo sugiere:

“El sonido se divide en seis, y si queremos seguir a los seis, nos tenemos que convertir en seres de múltiples estratos, polifónicos.”, y esto en ese momento de la historia de la música del siglo xx es nuevo.

Stockhausen, dinamiza el espacio que permaneció fijo durante siglos en la música occidental:

“Pero en el momento en el que tenemos los medios para mover el sonido a cierta velocidad en un auditorio determinado, o incluso al aire libre, ya no hay más razón para una perspectiva espacial fija en la música.”

Crea situaciones acústicas inexistente, y mueve las fuentes sonoras en formas imposibles, como las rotaciones combinadas con aumento de velocidad.

Otro punto importante es que paralelamente a una situación principal, se producen recortes a otros espacios, “ventanas” (como él las llama), en las que el oyente reconoce otras situaciones, parciales, pero no puede ir mas allá de ese recorte.

Stockhausen, exige el nivel físico de la experiencia, donde el oyente trata de localizar la fuente sonora a través del espacio (en especial en los pasajes electrónicos) en termino de lejos o cerca, adelante o atrás, pero no encuentra una referencia visual posible, como cuando se ve tocar un instrumento, una consecuencia de la primacía de lo visual en la experiencia perceptiva, que en Kontakte se trata de romper.

Estos espacios son posibles, si bien hay antecedentes en la disposición espacial de los instrumentos, a través del uso de la tecnología, dándole un lugar significativo al espacio en la estructura musical, llevándolo al nivel de importancia que puede tener las características rítmicas, las líneas melódicas, o los cambios en altura. Tecnología que posibilito la existencia de nuevos espacios dentro de los espacios reales, y paisajes sonoros nuevos, que no son posibles en el mundo real. Se podría mencionar también estos espacios como espacios existentes solo en un entorno tecnológico que se materializan a través de su estructura. Espacios que ofrecen una experiencia musical totalmente nueva, resituando al oyente, en un mundo no referencial que se construye a medida que se escucha.

soterramiento en logroño

Comenzamos en este número una serie de artículos que resumen la charla que Federico Soriano y Manuel Gaus pronunciaron bajo el título “Reflexiones sobre el Concurso de la Integración del Ferrocarril en Logroño” en la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja el 31 de Marzo de 2005.

Se trata de un resumen extraído de la transcripción de la charla facilitada por la sociedad LOGROÑO INTEGRACIÓN DEL FERROCARRIL, y que se puede consultar íntegramente en www.lif2002.com

Nos gustaría intentar reproducir las reflexiones que fueron surgiendo a lo largo de los días durante los que el jurado estuvo debatiendo. Las reflexiones que se establecen en los concursos y en las deliberaciones, son un momento bastante interesante e intenso como momento arquitectónico. Fue interesante como se iba y reflexionando sobre cada uno de los aspectos que aparecían en las propuestas y como se iban generando pensamientos sobre la ciudad y el urbanismo en la situación contemporánea.

Ha habido una gran ilusión y convicción en impulsar una operación capaz de conseguir para Logroño, no sólo una nueva conquista urbana, sino sobretodo una actuación paradigmática que pudiera ser un “foco” irradiador de nuevos criterios de actuación más que quizás un “modelo”, en el sentido de que un modelo tendería a ser una “fórmula” a aplicar genéricamente. Por el contrario, un referente sería un catalizador de impulsos y energías, locales y globales a un tiempo. Nos gustaría citar las palabras del sociólogo José Manuel Iribas, que habla de recuperar (sobretodo en los grandes proyectos territoriales) lo que él denomina “autoestima territorial”: “Si lográramos sentirnos orgullosos de nuestra ciudad, no sólo por lo que ésta hubiera conservado del pasado, sino por lo que sería capaz de intentar en el futuro, seríamos capaces de impulsar colectivamente, desde la confianza en una cultura avanzada del entorno, proyectos generadores de desarrollo, cultura y hábitat.”

En gran parte este era el reto de la consulta, no tanto los temas técnicos, que ahí están y los veremos, sino la oportunidad de concretar creativa y cualitativamente un potencial, y la manera de resolver esa oportunidad única, ese potencial, para traducirlo en un proyecto ambicioso e ilusionante, eficaz e imaginativo.

Qué hubiera hecho la ciudad tradicional en un momento determinado cuando tiene un vacío: simplemente hacer una trama. Rellenar el territorio con una trama pequeña aunque el tamaño de actuación fuese muy grande, como en el ensanche de Cerdá, donde la escala de intervención era pequeña; los mecanismos de autorregulación del propio territorio sean los que de una manera privada podían gestionar la construcción de la ciudad. Lo importante, pues, del ensanche como herramienta urbana no es sólo la trama, sino el control del tiempo de construcción.

La ciudad con el tiempo, que es el mecanismo que mejor la ha diseñado, es la que ha permitido autorregularse.

Esta idea de continuidad, de trazado, definiría en gran parte la gramática de la ciudad tradicional.

En los últimos años se ha producido una explosión de la ciudad en el territorio favorecida por el incremento de la movilidad y también del intercambio a distancia.

Si la ciudad fue, durante siglos, ese recinto circunscrito por la necesidad de favorecer una movilidad y un transporte limitados a factores de cercanía y proximidad, hoy ese organismo aparentemente fijo y controlado, con una geometría reconocible y una especie de forma-o incluso de figuración- aparentemente estable, se ha transformado casi de repente en un sistema mucho más complejo y dinámico en su propio proceso expansivo.

La ciudad ya no puede ser pensada tan sólo desde la confianza tradicional en el trazado: la calle, la plaza, el edificio. Tampoco puede ser pensada de una manera tan abstracta como podría serlo en la planimetría moderna, es decir, como si fuese una especie de maquinaria de colonización del territorio hecha de objetos y artefactos tipológicos. Por el contrario la ciudad apela hoy a ese encuentro con el territorio, resuelto en geometrías y perfiles más abiertos y denchados. Los de una nueva escala “geo-urbana” que, de alguna manera, parecería referirse a un “hacia fuera” pero que, en cambio, también reclamara un “hacia adentro” ilustrando un claro proceso de expansión y sugiriendo un posible movimiento de implosión.

Este es el reto de este fin-inicio de siglo: el de cómo la ciudad, de alguna manera, “sabe” que su desarrollo es extensivo y al mismo tiempo es capaz de combinar dicho desarrollo con un movimiento “re-intensivo”: el de re-construirse (re-inventarse) hacia dentro. Esta es la gran paradoja, cómo conseguir que la ciudad sea al mismo tiempo territorio, que la arquitectura sea paisaje, que la urbanidad sea también, naturaleza...

Hay que entender que la ciudad puede ser más que una ciudad, puede ser muchas ciudades dentro de la ciudad; un lugar de lugares a descubrir, a pronosticar y a reactivar.

Las ciudades más ricas en acontecimientos son las que poseen ese alto grado de identidad diversa, individual, singular y entrelazada, creando una colectividad individual o singularmente “mallada” desde parámetros de articulación común.

Interesa el encuentro con la geografía. El de un nuevo escenario que no se refiere ya a trazados o volumetrías, sino a algo nuevo que tiene que ver con la alternancia de escalas, de horizontes, de topografías; con un nuevo trabajo con el paisaje.

Por último interesa esa otra escala que aporta la dimensión infraestructural. Toda esta fuerza infraestructural, que lleva aparejada el propio movimiento de la ciudad está provocada por un nuevo encuentro entre ciudad y sistema, infraestructura y paisaje que resulta particularmente interesante. Ni la ciudad es ciudad del todo, ni el paisaje es el paisaje verde exterior, ni las infraestructuras son, tan sólo, aparejos de cuerda ajenos a lo urbano, sino que dichas condiciones definen hoy categorías combinables. Y el que nos ocupa es un caso paradigmático de “lugar” en el que se infiere una increíble

oportunidad para transformar las condiciones de un suelo estructural, hasta ahora tan sólo “monofuncional”, y convertirlo en una ocasión de generar suelo urbano “multifuncional”, a escala global y local a un tiempo. Un escenario donde la ciudad se da al horizonte, al vacío, al territorio, algo que no siempre ocurre, pero que aquí, en el centro de Logroño, se produce de un modo excepcional.

De repente la ciudad se abre: la idea de verticalidad se transforma en horizontalidad. El territorio entra en la ciudad, el paisaje entendido como geografía, se convierte en co-protagonista y se conjuga con la propia idea de hacer ciudad.

A partir de aquí se puede empezar a hablar de un nuevo tipo de urbanismo de cruce, es decir, de un nuevo tipo de intercambio programático y de un nuevo tipo de intercambio tipológico y morfológico entre categorías que hasta hace bien poco parecían imposibles de ser combinadas (natural y artificial; público y privado; particular y general; único y sistemático; etc...).

Nos han interesado más las propuestas que han trabajado el tema de la hibridación de tipos, de referencias, de programas... las que han trabajado más con una condición de escala frente a una condición de trama. Las que trabajan con una visión de tiempo de gestión y construcción.

Para sintetizar, el mecanismo clásico de “hacer ciudad” era el trazado y el moderno “la planimetría”; hoy el dispositivo contemporáneo se basa, de alguna manera, en “la estrategia”.

Los cinco equipos invitados a participar en la consulta final representaban trayectorias profesionales que han venido desarrollando reflexiones urbanas susceptibles de entender la ciudad desde esa nueva dimensión estratégica global llamada a negociar presiones y solicitudes, asegurando la cohesión e inmanencia por encima de avatares y derivas múltiples.

El problema sobre el que los arquitectos debían reflexionar es el ferrocarril que corta prácticamente el cincuenta por ciento de la ciudad mediante un tajo muy fino. La decisión de apoyar el soterramiento hoy se toma porque es posible resolver los problemas técnicos. Ahora sí, hace cincuenta años, no. Somos capaces de acometerlos con seguridad en la solución técnica precisa.

Por ello, el verdadero problema de este concurso no es tanto como se produce el soterramiento, sino que ciudad se genera en el nuevo vacío. Es un vacío que tenemos de pronto en el centro de la ciudad, la cual se va desplazando hacia el sur, y el único lugar vacío que vamos a tener en su interior es este.

Vamos a ver las propuestas...



5 preguntas

JESÚS MARINO PASCUAL
Arquitecto

¿Considera al espacio como un vacío?

Desde una visión arquitectónica, que es la que aquí nos reúne, podríamos decir que sí. El espacio, como sujeto, no es sino la "inmateria", la ausencia de materia, cuya existencia y percepción solo se da cuando hay materia reconocible que lo defina. Ahí está nuestro quehacer. Jorge Oteiza no se cansaba de hablar apasionadamente de ello.

¿Cómo considera el espacio arquitectónico contemporáneo en relación con el espacio del movimiento moderno?

Aunque nos cueste entenderlo, como una evolución natural de la Sociedad. La aportación de la abstracción al espacio arquitectónico, por parte del Movimiento Moderno, no era ajena a las demandas de una sociedad convulsa, que estaba dando un salto en su reestructuración socio-política y económica brutal. Hoy, en este mundo de privilegio en el que vivimos una parte de la Humanidad, los medios son otros y las demandas también. El desarrollo tecnológico y los medios informáticos han abierto otros horizontes, ofreciendo sólidos soportes para un nuevo "expresionismo abstracto arquitectónico" y en consecuencia un nuevo expresionismo espacial. En él los espacios dinámicos ganan terreno, la expresión más tectónica da paso a la de las transparencias y la rigidez a la fluidez. La propia capacidad creativa de Le Corbusier, cuando se liberaba de las "obligaciones de su rol", ya nos fue mostrando caminos.

Otro recurso utilizado ha sido el de la "vidriera", generalmente abstractas, para diferenciar cualitativamente distintas zonas de un gran espacio, al bañarlas con variados, tonos de luz, de acuerdo con sus propias características.

¿Posee algún espacio que habite en su memoria al cual sea recurrente regresar durante los procesos de diseño?

Creo que no. Aunque uno no domina bien su propio subconsciente. Sí recuerdo grandes emociones o impresiones arquitectónicas, como cuando pisé por primera vez la Plaza del Obradoiro un atardecer de verano, u obras tan dispares como Ronchamp y el estadio Olímpico de Munich a unos días de inaugurarse, en 1972. Pero, si hay algo presente, son espacios vividos con intensidad en la niñez: el complejo espacio de la Puerta de la Cruz en Liédena, el pueblecito navarro en el que yo nací. O el húmedo camino del Pontón; un sinuoso camino, suavemente descendente hacia el río (Iratí), y bordeado por altas tapias cubiertas de hiedras. Verde, cerrado casi como un túnel que repentinamente se abría a la inmensa horizontal del río. Para mí, espacios mágicos, desde luego iluminados por la profundidad y energía de aquellas vivenciasreglas, valorando espacios y volúmenes de diferente modo a como lo hace la natural. La misión de la iluminación eléctrica no es la de convertir la noche en día, sino algo más humilde y difícil, que es matizar con efectos especiales de la oscuridad .

¿El espacio basa su existencia a partir de la presencia de la luz?

Sin duda, sin ella no hay definición de la materia y por tanto dimensión ni percepción de su negativo. Según establezcamos la penetración de la luz, no solo ese espacio lo percibiremos como tal, sino que quedará cualificado de una manera u otra; sereno o dramático, aislado o comunicado, relajado o estimulante...

¿De que manera considera que se modifica la percepción de un espacio al inclinar el plano por donde se camina?

Es evidente que la percepción cambia. El reposo o la quietud desaparece dando paso al dinamismo y al movimiento. El plano inclinado entre horizontales no solo establece vínculos entre ellos, sino que también entre la vivencia que dejamos con el anuncio de la siguiente. Percepciones más complejas y ricas y también diferentes por el secuencial cambio de alturas de la visual.

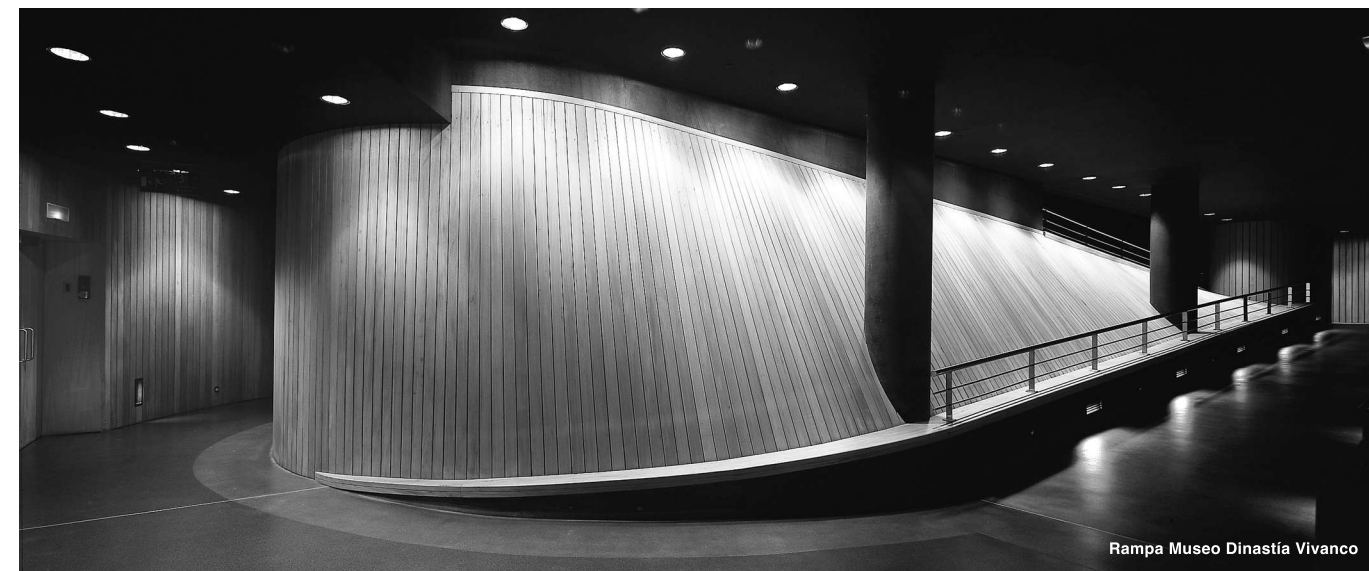
En el caso que me planteas son respuestas directas a través de la semiótica implícita en el diseño del espacio.

En esta línea, podríamos hablar mucho de la semiótica del espacio que es muy amplia. Pero eso, quizás, para otro día.



Nave Crianza Dinastía Vivanco

Los elementos arquitectónicos son la luz y la sombra, el muro y el espacio...
Le Corbusier

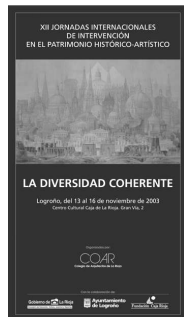
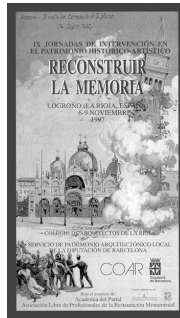
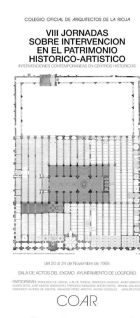


Rampa Museo Dinastía Vivanco

25 ANIVERSARIO

de las jornadas de Patrimonio Histórico-Artístico

<< agenda cultural



La temática del próximo número será "La vivienda colectiva".
Esperamos sus colaboraciones en elhall@coar.es



próximamente
>> **exposiciones**
COAR

DICIEMBRE/ENERO:
"Arquitecturas en La Rioja"

