

Palermo Business Review

Edición Especial: Turismo

Aspectos sobre arte y arquitectura

Juan Manuel Martínez Perea

Facultad de Ciencias Económicas

Aspectos sobre arte y arquitectura

Juan Manuel Martínez Perea^{1*}

Resumen

En la conformación del escenario donde se desarrolla la existencia de la humanidad, han intervenido de manera fundamental tanto la arquitectura como el arte, inmersas en su adaptación al entorno y formas de habitarlo. Si estas condiciones fueran otras, como propone Constant en su *Nueva Babilonia*, el escenario de nuestra existencia sería diferente. Cuando homo sapiens se convierte en homo ludens, la escenografía en la que se desarrollan las diferentes funciones del arte, adoptaría formas diferentes. La mano del artista, con estas nuevas condiciones, conformará su nueva apariencia, construida por nuevas ideas.

Palabras claves: Arquitectura, arte, ciudad, función, permanencia, clasificación, tipología.

Abstract

In shaping the scene where the existence of humanity is developed, has intervened, fundamentally, the architecture as well as art, immersed in their adaptation to the environment and the ways to inhabit it. If these conditions had been different, as Constant proposed in his *New Babylon*, the panorama of our lives would be different. When homo sapiens becomes homo ludens, the scenery in which the different functions of art develop, adopt different forms. The hand of the artist, with these new conditions will shape his new look, built by new ideas.

Key Words: Architecture, art, city, function, retention, classification, typology.

1 Doctorando Programa Doctorado Arte y Patrimonio; Máster Universitario en Arte: Idea y Producción; Licenciado Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

* Universidad de Sevilla – Facultad de Bellas Artes – Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas.
jmmperea@hotmail.com

Introducción

Según Salvador Tarragó Cid², existen dos modos específicos en la manera en que los hechos urbanos son apropiados y creados: el artístico-arquitectónico y el histórico-económico-social.

Para nosotros, el primero de ellos es fundamental ya que alberga y localiza nuestro tema de investigación.

Nuestro tema se ubica, por tanto, en la naturaleza misma del primero de estos modos de apropiación del hecho urbano. Es aquí donde vamos a desarrollar nuestra investigación, analizando las relaciones procesuales de trasvase osmótico entre arte y arquitectura, entre arquitectura y arte.

El enfoque preciso hace que se concrete el campo de actuación de nuestro trabajo. En la relación que estamos estudiando entre arte y arquitectura, pesa más la individualidad objetiva de los elementos arquitectónicos aislados que las relaciones, mucho más intrincadas, del hecho urbano en sí o la urbanística como la disciplina científica que lo estudia. Para nosotros, el término Arquitectura, engloba dos ramas generales que le dan cuerpo teórico-práctico; la edificación y el urbanismo.

Si desde el arte enfocamos y estudiamos, como si de un Entomólogo se tratara, lo que de común tiene éste con la arquitectura, nos estaremos centrando, al menos nosotros y de momento, en los procesos metodológicos de la producción artística en relación con la edificatoria y no con la urbanística. Se trataría de un intento claro de acotar un tema de trabajo que de otra forma sería demasiado extenso por su naturaleza. Para nosotros, la morfología de la ciudad se compone de individuos arquitectónicos que componen un ente superior, cuyas formas de relación y las leyes que las controlan son partes de la ciencia urbanística. Son estas individualidades arquitectónicas, (edificatorias), las que vamos a estudiar en relación con el arte.

Se convierte en una plausible posibilidad de ampliación del presente trabajo, ya que después de trabajar con la edificación arquitectónica desde el arte, es indudable que entrar en el mundo de las relaciones de éste con la urbanística abre el abanico de posibilidades para un artista que decida adentrarse en este campo. La individualidad objetiva que alberga la génesis de nuestro trabajo pasaría a ser multitudinaria y mucho más subjetiva o al menos no tan concreta como lo es ahora. Pasaríamos de unidades simples a relaciones complejas en lo que se refiere a la producción física de las propuestas que darían peso al cuerpo de las aportaciones prácticas de este hipotético y futuro trabajo.

Es obvio citar aquí que lo que hoy consideramos arte, o más específicamente, una obra de arte, no es lo mismo que lo que se ha venido considerando en cada época de la historia del arte, en el mismo momento de su producción. Así, lo que hoy pudiera erigirse

2 En la redacción del prólogo de la obra de Rossi, (Rossi, 1992: 26).

en una obra de arte, en otros tiempos no dejaría de ser un artefacto tecnológico apartado del mundo artístico sino fuese por un pequeño detalle. A menudo, en épocas pretéritas, la persona que los concibe es la misma que se dedica a producir el arte de su tiempo, o a teorizar sobre él, al tiempo que otros muchos aspectos.

Ejemplos de esto que decimos se pueden buscar a lo largo de la historia del arte, pero podemos ilustrar dos. El mecanismo de Anticitera, descubierto en esta localidad griega a principios de 1900, datado sobre el siglo I a.C., y que según algunos autores es posible su atribución a la escuela de Arquímedes. Aunque no es un producto artístico, el fino límite que separa en esta época el mundo del arte con el del pensamiento en general, nos sirve para relacionarlo íntimamente con nuestro trabajo. Sobre todo, si tenemos en cuenta en el entorno donde apareció, en el pecio romano que naufragó frente a las costas griegas, junto con los famosos broncees conocidos con el mismo nombre de esta ciudad. El otro ejemplo, más cercano en el tiempo, es Leonardo da Vinci. Célebres son sus numerosos artilugios relacionados con la ingeniería que comparten la misma naturaleza que el mecanismo de Anticitera. En esta ocasión, nadie podrá poner en duda que Leonardo, además de inventor e ingeniero, es una de las cumbres del arte en general y del Renacimiento en particular.

Pero no debe entenderse aquí que estamos interesados en el análisis de la máquina como obra de arte, no es el caso. Se pretende otra cosa, que está más vinculada con las relaciones genéticas que el mundo del arte contemporáneo pudiera tener con el de la construcción de estos artefactos, también contemporáneos, procedentes de la ingeniería y la arquitectura. Ambas disciplinas están mucho más desvinculadas en la actualidad con el arte.

La intención es buscar en los orígenes de ambas áreas y encontrar lo que de común tiene la concepción de formas artísticas y constructivas, en relación con nuestras aportaciones personales y con la obra de muchos artistas contemporáneos que han trabajado en este campo.

Nos proponemos, pues, la construcción mental de una suerte de máquina osmótica que nos permita observar los procesos que se dan en la génesis de las obras en ambos lados de la membrana. La intención es aprovechar los recursos y contribuciones que desde la arquitectura se pudieran utilizar para el arte y desde el arte para la arquitectura.

Así, durante el siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, existen múltiples ejemplos de artistas, (en ocasiones se da la circunstancia de que además de creadores artísticos lo son también en el ámbito de la arquitectura o la ingeniería), cuyo trabajo ilustra a la perfección el discurso que pretendemos establecer para nuestro estudio.

Desde las primeras vanguardias rusas de principios de siglo XX con los constructivistas; pasando por la obra de numerosos arquitectos del mismo siglo vinculados al arte, como Félix Candela, Santiago Calatrava, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas o Steven Holl y su Museo de Nanji de Arte y Arquitectura en China; siguiendo con artistas que se adentran en la arquitectura como Soledad Sevilla, Miquel Navarro o el Británico de origen indio, Anish Kapoor; hasta la obra de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o alguna obra de carácter escultórico de Louise Bourgeois que aun no siendo una de sus obras más representativas en general, para nosotros resumen a la perfección la conjunción, en una pieza, de esas

relaciones a las que nos referíamos antes. Éstas se pueden dar en un artista que investigue en torno a la arquitectura y el arte y/o viceversa.

El motivo fundamental de esta elección, no es otro que el de aunar las capacidades adquiridas durante toda nuestra formación académica anterior, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla y en la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad.

Es un intento de adentrarnos en un área ya transitada por nosotros con anterioridad. Usar estas capacidades precedentes para completar nuestra particular caja de herramientas con las que trabajar en arte. Propiciar un giro o cambio de rumbo distinto al establecido desde la enseñanza académica de las bellas artes en esta nuestra facultad, constituye otro de los objetivos fundamentales de esta investigación.

No ha de entenderse aquí una crítica, ya que para nosotros ha sido un período plenamente satisfactorio de nuestra formación artística. Una vez concluida, sí hemos pretendido acoplar las capacidades adquiridas con anterioridad en arquitectura, para enriquecer nuestro lenguaje y propuestas artísticas. Es un intento por descubrir procesos que nos sirvan para pasar de un lado a otro de la membrana a la que antes aludíamos en aquella suerte de aparato osmótico mental que tratamos de construir y verificar con esta investigación. En este proceso, nuestro objetivo también consiste en adquirir nuevas capacidades durante la elaboración de nuestra investigación. Serán el complemento ideal para mejorar las que ya teníamos, y un instrumento envidiable para afrontar nuevas etapas formativas en nuestro camino por los senderos de la investigación artística. Queremos intentar la ruptura de esa especie de aglomerante que unifica para el hombre, las dos necesidades marcusianas; la real y la ficticia, que producen la alienación del hombre industrial³. Lo hacemos con la intención de indagar en nuestras propias necesidades reales como artista y como arquitecto.

Entrar en una relación que bien podríamos describir en el sentido de la humanización de la arquitectura y la arquitecturización del hombre⁴. Esta humanización de la que hablamos, es responsable, en gran medida, de la permanencia a través del tiempo de la obra arquitectónica, no como un ejemplar fosilizado, sino como un ente vivo. Este ser crece evolutivamente tras su nacimiento y puede llegar a desaparecer físicamente. Aunque en la mayoría de los casos esto nunca es cierto al completo ya que todas las arquitecturas están impregnadas de elementos anteriores en el tiempo, ya sea por una decisión consciente, por una necesidad procesual o por la incapacidad tecnológica propia de la época en el que se produce la construcción del elemento. Es en esta relación donde, creemos, adquiere relevancia la intervención de los procesos artísticos⁵.

3 Tal y como refleja Herbert Marcuse en su obra *El hombre unidimensional*, 1964.

4 Salvador Tarragó Cid en el prólogo de la versión castellana de la obra de Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 1992.

5 No debe entenderse esta relación en términos alienatorios, sino como una parte del proceso de la humanización del hombre, donde tanto el mundo como el hombre puestos en relación por la arquitectura, lo son en sus aspectos esenciales y liberados.

De un mismo caldo de cultivo, con los mismos ingredientes, que no son otros que las diferentes dimensiones con las deseamos interactuar, saldrán dos “guisos” completamente diferentes en lo relativo a su aspecto formal. No obstante, serán poseedores de un mismo código genético. Las diferencias morfológicas determinarán una clasificación dentro del campo de las artes o la arquitectura, nuestro “guiso” será una escultura o un edificio, un dibujo o un monumento arquitectónico, pero ambos resultados comparten los procesos que determinaron su génesis.

Es en la naturaleza de esos procesos donde queremos hacer hincapié en el desarrollo de la investigación realizada para este trabajo. Esto lo resume de manera magistral Viollet le Duc, cuando referido a la arquitectura, dice que “[...] en su esfuerzo por entender la arquitectura como una serie de operaciones lógicas fundamentadas en pocos principios racionales[...]”.

Bien pudiera aplicarse a los procesos metodológicos productivos del arte en general, si bien, en el artista no se da el condicionante más común en el arquitecto, la racionalidad, definitoria de la actuación del arquitecto y no tanto, salvo excepciones, de la del artista.

Indagar en lo que de común presentan estos dos campos es, en cierta medida, analizar esta forma de proceder racionalista, más propia de la arquitectura, en los procesos productivos del arte. El camino inverso es arduo y casi siempre peligroso, ya que cuando el arquitecto se desliga de sus ataduras racionales en sus procesos productivos, es fácil que los resultados no sean del todo satisfactorios para la sociedad a la que se suponen van dirigidos. Las expectativas que ésta tiene del producto arquitectónico lo serán. Dicho de otro modo, en el arte vale casi cualquier cosa que cumpla con las funciones del arte. En la arquitectura, al igual, hay que cumplir con las funciones de la arquitectura. En ocasiones, cuando la arquitectura solo pretende ser arte, no se cumple esta premisa.

La metodología que hemos seguido para esta investigación se puede dividir en dos grandes grupos de trabajo.

Por una parte, ha existido un trabajo de campo, de toma de datos que viene a coincidir en el tiempo con el otro grupo de los trabajos realizados; el del análisis de estos datos en el laboratorio. No se puede decir que haya sido un proceso lineal en el tiempo, ya que si bien se comenzó por la toma de datos, rápidamente fuimos trabajando con ellos en el laboratorio, confeccionando las primeras propuestas prácticas que se derivaban de aquellas ideas que iban adquiriendo cuerpo con las investigaciones bibliográficas.

Debido a la extensión de las dos áreas de conocimiento en la que nos hemos imbuido, bien podría decirse que la delimitación del tema elegido ha sido casi artesanal en lo relativo a la acotación del material bibliográfico con el que hemos trabajado.

Así, tres han sido las fuentes principales, de las que han surgido algunas otras puntuales. *La arquitectura de la ciudad*, obra del arquitecto italiano Aldo Rossi, (Rossi, 1992), por su análisis pormenorizado de la ciencia urbana y de los hechos que la conforman y configuran, se ha constituido en una de estas tres obras fundamentales. En ella su autor disecciona los hechos urbanos cual entomólogo intentando comprender la naturaleza intrínseca de cada uno de ellos.

La segunda obra es *La nueva Babilonia*, de Constant, (Constant, 2009), arquitecto y artista holandés que trabajó durante la segunda mitad del siglo XX sobre un modelo utópico de construcción de la ciudad atendiendo a las nuevas condiciones que imperarían en una nueva sociedad. El protagonista de la obra de Constant es el *homo ludens*. Este término nos lleva hasta la tercera de las obras principales, cuyo título coincide con la clasificación anterior. *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, (Huizinga, 2012), es una obra ciertamente antigua, pero que se conforma como un vivero de ideas y notas con las que un artista puede trabajar para la consecución de sus objetivos. Lo hizo Constant y lo hemos hecho nosotros en la investigación desarrollada para este artículo.

El resto de las referencias bibliográficas han sido secundarias, de consulta puntual. Nos han servido para apuntalar, en unas ocasiones, y para enriquecer nuestras notas, en otras. Al tiempo que se trabajaba con estas referencias bibliográficas, se hacía lo mismo con la obra de algunos de los autores antes referenciados. Se analizaron sus propuestas tanto en su morfología como en las argumentaciones teóricas que las conformaron.

Un análisis actual de la ciudad como objeto del arte. Algunos antecedentes.

Comenzaremos nuestro estudio acometiendo un somero análisis de la estructura de la ciudad tal y como la entendemos en la actualidad y algunos aspectos de su desarrollo histórico. Rossi (1992:63) nos dice que: “[...] Principios y modificaciones de lo real, constituyen la estructura de la creación humana”.

Cabría preguntarse, antes de cualquier desarrollo, a qué nos referimos cuando hablamos de la arquitectura de la ciudad. Sería una tarea infructuosa explicar aquí lo que otros más dotados hicieron con anterioridad. Ya el célebre arquitecto italiano Aldo Rossi dejó clara esta idea con el título de su obra *La arquitectura de la ciudad* (Rossi, 1992:73), en lo que se refiere a la relación que existe entre la arquitectura que conforma el hecho urbano y la idea de considerar a éste como una posible obra de arte. Como bien indica Rossi, la ciudad es un elemento construido, y como tal, está compuesto de unidades de rango inferior hasta llegar a los elementos fundamentales de tal arquitectura. Estos elementos fundamentales no son otros que los muros, los forjados, las estructuras e instalaciones que conforman las viviendas, los palacios o los edificios administrativos.

Rossi viene a decirnos que la ciudad es un todo complejo compuesto de partes más sencillas, en un análisis preciso y minucioso tanto de la misma como de los hechos urbanos que acaecen en ella. Así se apoya en una cita de Durand⁶ para hacernos ver que igual que los edificios se componen de partes más simples como los muros o las columnas, las ciudades se componen de edificios. En concreto, Rossi (1992:77) dice que: “La ciudad,

6 (Rossi, 1992: 77) JEAN-NICOLAS-LOUIS DURAN, *Prcis des lecons d`architecture donnees Icole Royale Polytechnique*, París, 1802-1805. Durant es un teórico de la arquitectura de la Ilustración que impartía lecciones en la Real Escuela Politécnica de París en la primera década del siglo XIX. La cita en la que se apoya Rossi dice: “De même que les murs, les colonnes, etc., sont les éléments dont se composent les édifices, de même les édifices sont les éléments dont se composent les villes.”

como cosa humana por excelencia, está construida por su arquitectura y por todas aquellas obras que constituyen el modo real de transformación de la naturaleza.”

Del modo en que se conformen espacialmente estos elementos dependerá la arquitectura final de una calle, una zona urbana, y la ciudad misma en última instancia. Del modo en que se conformen espacialmente otros elementos manipulados por el artista plástico, podrán surgir obras que bien pudieran formar parte del corpus artístico del tema que nos ocupa. Podríamos hacer aquí una reflexión, adelantándonos a los contenidos de este documento, y decir que podríamos localizar un ente superior a la ciudad, cuando ésta se expanda según las condiciones que plantea Constant (Constant, 2009) en su manifiesto. Este ente superior sería el propio planeta, ocupado en su totalidad y convertido en la escenografía donde juega, o desarrolla su existencia, el *Homo Ludens*⁷.

Si la combinación de los elementos constructivos, antes mencionados, conforma la arquitectura de la ciudad, ésta es fruto de un trabajo acumulativo efectuado por multitud de agentes. En un sistema reglado como el actual, serían los arquitectos junto con demás oficios de la arquitectura. Es lícito plantear que si un escultor trabaja con elementos fundamentales de un lenguaje propio, la conjunción paulatina en el tiempo de su producción artística en torno a este proyecto, conformarán una suerte de arquitectura. Aparece pues un escenario, utópico si se quiere, que indaga sobre diferentes aspectos conceptuales que se tratan en este artículo.

Con relación a todo lo anterior, podríamos decir que las obras de carácter artístico planteadas desde estas premisas serían parte de estos elementos fundamentales. Una suerte de edificios en proyecto o ejecutados, que se adentran en ideas y conceptos que iremos desarrollando. Bien pudieran proponerse como maquetas de posibles edificios cuya función tenga algo que ver con la transformación de productos, personas, ideas, o cualquier otro aspecto de una sociedad futura que aún no existe y que quizás nunca lo haga. Si decidiéramos entregar nuestro tiempo a realizar un corpus creativo siguiendo estas directrices, seguramente iríamos construyendo un conjunto de este tipo de maquetas. Estas obras, que en su relación formal y espacial, irían tejiendo una trama urbana cuya morfología bien pudiera constituirse en una nueva arquitectura de la ciudad, serían el resultado de este experimento. Se conformaría una ciudad, escenario de otra sociedad completamente diferente a la actual, basada en ideas distintas a las de ahora y más relacionadas con algunas de las utopías descritas a lo largo del siglo XX.

En la obra *Leviathan* de Anish Kapoor, que pudimos contemplar en Monumenta 2011, en el Grand Palais de París, se puede observar la relación directa entre una propuesta de carácter artístico y la conformación espacial que produce, cercana a los procesos que se dan en la ciudad actual, aquí con otra morfología. Tanto en la metodología de los procesos productivos de la arquitectura como en la del arte en general, (entendida la arquitectura

7 (Huizinga, 2012). Es la primera vez que aparece el término “homo ludens”, relacionándolo con el de “homo faber”, en un intento de matización del establecido y admitido por la comunidad científica hasta la publicación de esta obra en 1938, “homo sapiens”. Se podría traducir como, el hombre que juega.

como construcción de edificios), empleamos la proyección⁸ como herramienta de concepción en todos los casos y de ejecución en la mayoría de ellos.

Para nosotros, la forma de proceder en arte en torno a esta línea de trabajo es, sino igual, muy parecida a como se acometen los trabajos de proyección de una edificación, al menos en lo relativo a la fase inicial del proyecto básico. En el mundo de la arquitectura, el proyecto de ejecución es siempre mucho más elaborado, pues depende de otros la producción física del elemento construido. Este punto nos resulta especialmente interesante aplicado al momento actual de las producciones contemporáneas en arte. Sería recomendable, por parte de aquellos artistas plásticos contemporáneos que delegan la producción práctica de sus obras a terceros, la aplicación del método de la arquitectura. Si son otros los que tienen que hacerlo, qué menos que los autores sepan lo que éstos tienen que hacer, e incluso, cómo tienen que hacerlo.

Cuando estos trabajos tuvieran como finalidad la de ser comercializados de cualquier forma aparece un condicionante diferente, el de la presentación a terceros para su aceptación. El proyecto es ahora muy semejante al proyecto arquitectónico completamente desarrollado, incluso en la definición de presupuestos, condiciones técnicas y de mantenimiento.

En cuanto a la utilización de la proyección, ésta puede ser de carácter inicial mediante bocetos elaborados a mano alzada, rápidos e intuitivos. Son dibujos que ya contienen implícitos muchos de los conceptos que se desarrollarán pormenorizadamente con otra proyección controlada cartesianamente, ya sea de forma manual o digital, utilizando sus respectivas herramientas.

Al tiempo que proyectamos líneas, manchas y formas sobre el papel, el metacrilato, el metal o la piedra, lo hacemos sobre esquemas mentales y con procedimientos aprendidos. Se trata del grueso de las capacidades adquiridas durante la formación del arquitecto. Buscamos, con nuestra investigación, dar a luz aquellas formas mediante la definición morfológica de las tipologías con las que elaboramos los datos en el laboratorio. Dice Aldo Rossi (1992:50) en la introducción a la versión portuguesa de su obra: “[...] En La arquitectura de la ciudad la importancia que se da a la tipología, aunque no sea preeminente, es importante. Posteriormente, en mi trabajo en la escuela he dado una posición preeminente a la tipología, considerándola como base esencial de la proyección. [...]”

En arquitectura, la tipología pertenece a un corpus epigónico y reglado mientras que en arte, el corpus no existe y el concepto de tipología es completamente particular. Carece del citado aspecto epigónico de la arquitectura⁹, al menos entendido como lo hacemos en nuestra obra artística, donde se estudia el concepto de tipología como instrumento decisivo en el desarrollo de alguna de las propuestas.

8 Sobre los aspectos de la importancia de la proyección en la producción de arquitectura habla de manera magistral Aldo Rossi en su Introducción a Boullée, Para una arquitectura de tendencia, Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1977.

9 Aldo Rossi, en la introducción a la versión portuguesa (Rossi, 1992:52), dice: “[...] por ello, cuando un arquitecto capta la belleza del corte largo y estrecho de los apartamento de Le Corbusier, se refiere a una experiencia precisa que ha aprendido por medio de la arquitectura. [...]”. Sobre todo y muy especialmente en el aprendizaje de la misma.

Las tipologías no se inventan, no emergen en un tiempo concreto sino más bien todo lo contrario, son fruto de diversos desarrollos en el tiempo. Son desarrollos afectados por numerosos condicionantes de diversa índole.

En arquitectura disponemos de una colección perfectamente identificable y clasificable de estas formas tipológicas. En arte, no se da este desarrollo, al menos no de una manera tan reglada como en arquitectura. En arte, cada autor indaga e investiga en estos procesos sin llegar a consolidar tipos que puedan ser recuperados y reconstruidos sin la consiguiente acusación de plagio a cargo de buena parte de la comunidad a la que pertenece. Aquí habría que señalar que el concepto tipológico en arte está enmascarado en el concepto mismo de la obra producida, pero no en la morfología física de la misma.

En arquitectura, las formas tipológicas son fácilmente identificables por cualquier iniciado, mientras que en arte, la identificación va encaminada hacia el concepto o idea que subyace en la forma propuesta. Obligado es en este punto, indagar en la etimología de tipo y modelo. Según el Diccionario de la Real Academia Española, Arquetipo se define como:

(Del lat. archetȳpus, y este del gr. ἀρχέτυπος).

1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.
2. m. Ecd. Punto de partida de una tradición textual.
3. m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad.
4. m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo.
5. m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humana.

Por esclarecedor que nos resulte el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, para nosotros existe un texto bastante más interesante, que no contradice el anterior pero que lo carga de matices de tal excelencia, que nos permitimos transcribirlo al completo¹⁰. Nos dice Rossi (1992:78-79), que:

“[...] La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa que copiar o que imitar perfectamente cuanto la idea de un elemento que debe servir de regla al modelo [...]. El modelo entendido según la ejecución práctica del arte es un objeto que tiene que repetirse tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto según el cual nadie puede

¹⁰ Rossi, 1992: 78-79) QUATREMÉRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique de l'Architecture, Paris, 1832. Consultado en GIULO CARLO ARGAN, Proyecto y destino, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.*

concebir obras que no se asemejen en absoluto entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo. Así, vemos que la imitación de los tipos nada tiene que el sentimiento o el espíritu no pueda reconocer.

[...] En todas partes el arte de fabricar regularmente ha nacido de un germen preexistente. En todo es necesario un antecedente; nada en ningún género viene de la nada; y esto no puede dejar de aplicarse a todas las invenciones de los hombres. Así, vemos que todas, a despecho de los cambios posteriores, han conservado siempre claro, siempre manifiesto al sentimiento y a la razón su principio elemental. Es como una especie de núcleo en torno al cual se han aglomerado y coordinado a continuación los desarrollos y las variaciones de forma, de los que era susceptible el objeto. Por ello nos han llegado mil cosas de todos los géneros, y una de las principales ocupaciones de la ciencia y la filosofía para captar su razón de ser es investigar su origen y su causa primitiva. Eso es a lo que hay que llamar tipo en arquitectura, como en cualquier otra rama de las invenciones y de las instituciones humanas.

Nos hemos dejado llevar a esta discusión para dar a comprender el valor de la palabra tipo tomado metafóricamente en una cantidad de obras y el error de aquellos que, o lo desconocen porque no es modelo, o lo desnaturalizan imponiéndole el rigor de un modelo que implicaría las condiciones de copia idéntica.

Podríamos extrapolar y decir que el tipo es el alma, y por consiguiente, la forma es el cuerpo. Todos los hombres son formas diferentes e individuales de un tipo común, que es la idea del hombre que no posee cuerpo formal alguno que lo identifique. O en palabras de Aldo Rossi (1992:79): “[...] Ningún tipo se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remitibles a tipos. [...]”.

Al otro lado de la membrana osmótica de nuestra imaginaria herramienta en el laboratorio de observación, está el ámbito del arte, donde no es tan sencillo aseverar como lo hace Rossi. Tampoco decimos aquí, que no sea posible desde el arte hacerlo, nada más alejado de nuestra intención.

Sólo queremos hacer constar que las leyes que regulan ambos lados de la membrana, no son idénticas, por parecidos que sean los habitantes de las dos regiones de nuestra imaginaria máquina científica. Otro aspecto relevante de nuestro análisis en torno a la ciudad es el enfoque de la misma como obra de arte, erigiéndose en nexo de unión entre arte y arquitectura. Lewis Mumford (1957), nos dice que:

[...] La ciudad es un hecho natural, como una gruta, un nido, un hormiguero. Pero es también una consciente obra de arte, y encierra en su estructura colectiva muchas formas de arte más simples y más individuales.

El pensamiento toma forma en la ciudad; y a su vez las formas urbanas condicionan

el pensamiento. Porque el espacio, no menos que el tiempo, está organizado ingeniosamente en la ciudad; en las líneas y contornos de las murallas, en el establecimiento de planos horizontales y cimas verticales, en la utilización y contraste de la conformación natural [...]. La ciudad es contemporáneamente un instrumento material de vida colectiva y un símbolo de aquella comunidad de objetivos y consentimientos que nace en circunstancias tan favorables. Con el lenguaje, quizás es la mayor obra de arte del hombre.[...]

La ciudad entendida como una obra de arte, evoluciona no sólo en el tiempo sino también en su espacio, el lugar que ocupa. Sin embargo existen una especie de nodos anclados en el tiempo, representaciones de un pasado que aún experimentamos.

Estos nodos forman parte estratégica de la ciudad. Se distribuyen más o menos uniformemente dependiendo del individuo¹¹ con el que estemos trabajando. Tienen un nombre familiar para todos nosotros, versados o no en cualquiera de las dos áreas de conocimiento con la que estamos trabajando en el curso de este trabajo de investigación.

Se trata de los monumentos, que aisladamente y extraídos quirúrgicamente del entramado de la ciudad, enlazan directamente con el arte, proporcionando a la ciudad cualidades artísticas a la vez que las arquitectónicas, ya consabidas. Aunque nosotros no vamos a investigar sobre las obras de arte de carácter monumental, es necesario hacer una serie de puntualizaciones al respecto, ya que es indudable que este elemento relaciona los dos campos de nuestra investigación. Los monumentos propician un impulso vital en la evolución de la ciudad. El tiempo le proporciona forma a la misma. En la obra de arte, tal y como la concebimos en el ámbito de esta investigación, no se presenta esta evolución temporal ya que aquella se caracteriza por su unicidad y concreción en el tiempo. Podrá evolucionar un corpus más extenso del cual una obra de arte concreta forme parte, pero la obra en sí está concluida y anclada en el tiempo cuan monumento en la ciudad. Quizás podamos comparar aquí, de una manera estricta, el monumento de la ciudad con la obra de arte ya que ambos comparten naturaleza genética, hasta tal punto que a veces se confunden los términos en uno solo.

Un monumento de la ciudad puede ser una obra de arte y viceversa, pero esta relación no es fija para todos los casos. Un monumento puede no ser una obra de arte y una obra de arte no tiene porqué ser un monumento.

Sobre los monumentos, recoge Rossi (1992:92-93) una cita de Milizia¹², que nos parece por interesante, merecedora de transcribirla textualmente. Dice así:

[...] que sean [...] dirigidos al bien público, colocados oportunamente, constituidos

11 Entiéndase aquí el término individuo como ejemplar individual de estudio en arquitectura en lo que se refiere a una ciudad en concreto. Es decir, individuo como ciudad analizada.

12 (Rossi, 1992: 92-93).FRANCESCO MILIZIA, 1832. *Principi di architettura civile*, Edición crítica a cargo de Giovanni Antolini, Milán. Página 420 (extraído de la arquitectura de la ciudad pág 92- 93).

según las leyes de la conveniencia. Respecto a la conveniencia de la construcción de los monumentos, no podemos decir otra cosa aquí, en general, sino que sean significantes y expresivos, de estructura simple, con inscripciones claras y breves, a fin de que a la más ligera mirada surtan el efecto para el que se construyen.

Dice Rossi (1992:99), analizando el concepto de permanencia de los monumentos: “[...] la diferencia entre pasado y futuro [...] consiste precisamente en el hecho de que el pasado es en parte experimentado ahora y que [...] puede ser éste el significado que hay que dar a las permanencias; éstas son un pasado que aún experimentamos.”

Desde nuestro particular punto de vista, las obras de arte no experimentan el locus que sí afecta a la arquitectura. O mejor dicho, el locus que pudieran experimentar las obras de arte no se rigen por las mismas leyes que el locus arquitectónico. Más bien, podríamos decir que lo suprimen implantando un locus actual e inmediato que contextualiza la obra en la época concreta de su producción y exposición, por más que algunos autores lo pretendan negar. Es muy difícil, desde el arte, descontextualizar una obra ejecutada en un tiempo concreto. Sería un ejercicio altamente interesante intentar tal cosa, puesto que pensamos que las obras de arte son consustanciales al momento histórico en el que ven la luz. ¿Podría algún artista desposeer a su propia obra del contexto en el que la hizo?, ¿no implicaría ese proceso, la desnaturalización de su propia identidad, del ser intrínseco del autor de la obra?

Nos preguntamos, cuál sería la respuesta de Milizia a estas preguntas, atendiendo a su definición de las características que debería tener un monumento. Suponemos éste, un tema interesante para otra investigación que no es la que nos ocupa en estos momentos, la nuestra. Pero la señalamos aquí, para demostrar cuán permeables son los temas de investigación en el ámbito de las bellas artes. Si entramos en el análisis de la función y su relación con las formas arquitectónicas y artísticas, hay que observar una cuestión definitiva. Más allá de las funciones tradicionales del arte, podríamos decir que éste, el arte, presenta un grado de libertad que no tienen las formas arquitectónicas en general.

La función principal de un edificio es la de ser útil a quien lo habita, es decir, la arquitectura está condicionada en su génesis por esta cuestión. Todo edificio se proyecta y construye atendiendo a multitud de condicionantes de diversas naturalezas, tecnológica, económica, social, política, etc., pero todos ellos están supeditado a uno que, para nosotros, es principal. La arquitectura genera formas en el espacio que van a ser usadas por las personas, éstas lo penetran y habitan. Es por esto que podemos decir que las formas arquitectónicas están íntimamente vinculadas a esta característica¹³. Por otro lado, las

13 Podríamos extendernos aquí en un tema plenamente actual. Se trata de la lucha entre ingenieros y arquitectos por las competencias en materia edificatoria de carácter civil. En nuestra opinión, es totalmente loable tal aspiración por parte de las ingenierías en cuanto comiencen por soportar, como parte fundamental de su formación, el peso que las humanidades poseen en la de los arquitectos. En cuanto al arte en esta discusión, observamos que una plataforma petrolífera, obra de un ingeniero, puede ser infinitamente más bella que muchas de las viviendas o edificios civiles que pueden verse en nuestras ciudades. El hecho de que tal estructura marítima sea idónea para

formas artísticas, y más concretamente las escultóricas, (por ser esta especialidad la de nuestra formación académica), no presentan este condicionante. Si bien es cierto que algunas instalaciones artísticas pudieran ser penetradas e incluso habitadas por un período de tiempo determinado, no nos podemos excusar en esta circunstancia para equiparar a éstas con una edificación de carácter escultórico.

Sobre esto, dice Rossi (1992:73), que: “[...] admitimos que en la naturaleza de los hechos urbanos hay algo que los hace muy semejantes, y no sólo metafóricamente, con la obra de arte; éstos son una construcción en la materia, y a pesar de la materia; son algo diferente: son condicionados pero también condicionantes”. Sigue más adelante con otra reflexión, vinculada a esto que comentamos y su relación con la principal característica del arte y la arquitectura en relación a otras disciplinas cercanas, cuando dice: “[...] A veces me pregunto cómo puede ser que nunca se haya analizado la arquitectura por ese su valor más profundo; de cosa humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética. [...]”

Es por ello que el grado de libertad del creador de estas formas artísticas es ciertamente superior. Esta idea está en el origen de nuestro trabajo de investigación. La mayor libertad creativa proporciona al artista la posibilidad de plantear formas liberadas de este condicionante principal para la arquitectura, convirtiéndose al momento en un caldo de cultivo del cual pueden germinar ideas que bien pudieran servir a los arquitectos para dar forma a sus proyectos, una vez aplicada sobre ellas el oficio de éstos.

De igual manera, podríamos decir que el camino descrito pudiera ser reversible y observar, desde el arte, que existen multitud de formas arquitectónicas que, liberadas de estos condicionantes, se transformarán de la mano del artista en formas de gran valor.

Así, un espacio determinado por criterios de índole arquitectónica, bien pudiera ser aprehendido desde el arte para proponer una obra de singular valía. En la mano de un artista, la escalera de un arquitecto se puede transformar en un bello grabado que a su vez inspire a otro para la producción de una escultura que ya no es una escalera, porque no estará afectada por normas devenidas desde el campo técnico de unas ordenanzas municipales, por ilustrar un caso concreto. En el análisis de estos aspectos, juega un papel fundamental la escala. La definitiva funcionalidad de la arquitectura comporta, en la mayoría de los casos, una escala superior en las propuestas. Sin embargo, y a riesgo de ser reiterativos, volvemos a indicar que este camino de las escalas, es de ida y vuelta. Si bien esto es así, no es menos cierto que desde la arquitectura pueden devenir inspiraciones hacia el arte, donde por regla general y salvando excepciones, la escala es inferior. Consideramos a este respecto, que cualquier aportación artística centrada en el tema que nos ocupa, podrían convertirse en arquitecturas físicas y reales, una vez aplicado sobre ellas el cuerpo de las competencias del arquitecto.

Otro aspecto interesante a tener en cuenta es el tiempo, entendido éste como el momento en el que se producen estas formas. Si las arquitecturas están condicionadas, como hemos

la cohabitación de las personas ya es otra historia diferente. Es en este punto donde entra en juego el papel de las humanidades en la formación.

dicho, por su principal característica de ser habitadas por la humanidad, el nivel de exigencia que ésta se auto-impone a través de la historia es muy variable. El conjunto de normas y ordenanzas que regulan cuáles son las características que deben cumplir estas arquitecturas para que puedan ser debidamente usadas no es el mismo desde el origen de los tiempos. Más bien, son el producto del momento histórico de cada sociedad y es ésta la que se las auto-impone. No es igual en su forma, una vivienda del neolítico que una residencia republicana romana, como tampoco presentan las mismas formas las grandes insulae de la plebe romana que un edificio de bloque de viviendas en altura de la actualidad.

Igual ocurre en el ámbito del arte. Nada tiene que ver, en cuanto a la forma volvemos a insistir, una figurilla ritual neolítica, con una escultura clásica o cualquiera de éstas con una propuesta de arte contemporáneo. Como ya se ha comentado, el nuevo escenario que propone el Holandés Constant en su manifiesto, *La nueva Babilonia*, (Constant, 2009), no tiene límites físicos equiparables a los que la ciudad actual muestra. No los tiene porque la ciudad de Constant se desarrolla en virtud de condicionantes diferentes a los actuales. La nueva forma de vivir, la que pretende propiciar Constant con su obra, supone que la humanidad, liberada de la obligación del trabajo, viaja por el planeta a través de un tejido urbano expandido. Aun teniendo esta característica, calificable de terrorífica, no se expande ocupando el territorio más que en aquellos puntos de contacto necesarios con el planeta.

Pese a lo que pudiera parecer en un principio, no se trata de un planteamiento utópico en las formas que propone. Son por nosotros plenamente reconocibles y por ello posibles, cuando no tópicos, desde la fecha en las que las observamos. Por tanto, la ciudad no se extiende de forma indefinida por el territorio, ocupándolo masivamente. Todo lo contrario, el tejido urbano se expande sin límites porque la concepción de la estructura compositiva de la nueva arquitectura que conforma esta nueva e ilimitada ciudad es completamente diferente al que hasta ahora conocemos. No es de otra manera que se genera la composición de las ciudades, atendiendo al análisis de sus sistemas principales. Todas las ciudades, pasadas, presentes y futuras, (incluso las de carácter utópico como Nueva Babilonia), participan de esta característica.

Nos dice Camilo Sitte (1980):

[...] Tenemos hoy tres sistemas principales de construir ciudad: el sistema ortogonal, el sistema radial, y el circular. Las variantes resultan generalmente de la fusión de los tres métodos. Todos estos sistemas tienen un valor artístico nulo; su único objetivo es el de la reglamentación de la red viaria; es, pues, un objetivo puramente técnico. Una red viaria sirve únicamente para la circulación, no es una obra de arte, porque no es captada por los sentidos y no puede ser abarcada de una sola vez sino sobre el plano. Por ello es por lo que en las páginas precedentes no habíamos nunca sacado a relucir la red viaria; ni hablado de Atenas ni de la antigua Roma, ni de Venecia o de Núremberg. Desde el lado artístico nos es, ni más ni menos, indiferente. Sólo es artísticamente importante lo que es abarcado con la vista, lo que puede ser visto; así pues, la calle concreta, la plaza concreta. [...]"

Transcribimos literalmente la cita de Camillo Sitte, para consolidar la idea que estábamos desarrollando. Si a este respecto, observamos el plano que Constant elaboró con la intención de comparar Nueva Babilonia y La Haya en 1.964, nos daremos cuenta de que se trata de una variante del sistema ortogonal que describe Sitte. Esta nueva forma de construir ciudad, la de Nueva Babilonia, entendiendo por ciudad otra cosa totalmente diferente a la idea que se nos forma en la mente automáticamente en la actualidad, conforma un escenario donde el nuevo hombre de esta sociedad nueva, juega, porque no tiene otra obligación. Quizás, lo haga porque precisamente es esa su máxima obligación. En este proceso de traslado permanente, de nuevo nomadismo, surgen novedosas formas de habitar completamente distintas a las actuales, aunque no tanto para algunos grupos étnicos contemporáneos¹⁴. Éstas son las que, desde nuestras obras artísticas, intentamos investigar presentando posibles formalizaciones de estas ideas tras el análisis detenido y la correspondiente valoración de los postulados de Constant.

Constant, como parte de su propuesta utópica, desarrolla un trabajo productivo en el que reconocemos habernos inspirado en la metodología seguida por nuestra investigación en el laboratorio de pruebas. Él proyecta multitud de bocetos que luego pasan a ser proyectos arquitectónicos. Los levanta en forma de maquetas, algunas de ellas a una escala considerable, pero nunca más allá del ámbito del laboratorio. Destacamos sus fotomontajes, herramienta que utiliza en un intento, creemos, de que sus propuestas presenten un atisbo de realidad. Nos parece que se relacionan directamente con la obra de algunos autores contemporáneos que utilizan estos mismos procedimientos en el ámbito ambiguo que separa arquitectura y arte. De lo expresado anteriormente, surge un parámetro característico en la obra de Constant, el viaje. Como si de un vector se tratara, incide sobre las formas propuestas, de una manera isótropa. Las tensiones de este vector viaje, en todas las direcciones superficiales del planeta, influyen sobre las formas elementales que determinan la arquitectura de esta nueva ciudad total.

Pero Nueva Babilonia surge de muchos otros conceptos como el que aquí analizamos. A este respecto, Johan Huizinga (2012), en su obra *Homo Ludens*, dice: “[...] Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución. Con un determinado esfuerzo, algo tiene que salir bien. [...]”.

No dejan de ser curiosas estas palabras para nosotros, que si hacemos algo no es otra cosa que jugar en nuestra labor de investigar y producir obras en el ámbito de las bellas artes. En la idea del juego descrita por Johan Huizinga, se dan una serie de circunstancias íntimamente ligadas a la concepción del mundo que pudiera tener un artista plástico, (un escultor en última instancia y en este caso en particular), frente al mundo para el que trabaja.

14 Relata Constant en el inicio de su obra, (Constant, 2012: 6), cómo es la observación de un campamento gitano a orillas del Tamaro, en la ciudad piemontesa de Alba en 1956, la que le da la idea para desarrollarla. De hecho, abre su obra con el extracto de una entrevista publicada en *Algemeen Handelsblad*, Ámsterdam 1963, de Vaida Voivod III, presidente de la Comunidad Mundial de los Gitanos.

Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, de un mundo de libertad, sin armas, en el que todo el mundo puede viajar sin limitaciones desde las estepas de Asia Central hasta las costas atlánticas, desde las altas mesetas de Sudáfrica hasta los bosques finlandeses.

No puede discutirse algunos de estos conceptos, ya que es más que evidente que en la producción artística de cualquier escultor, (no perdemos de vista el conjunto de las bellas artes), se dan las características propias del juego de Huizinga en primer lugar, y del propio homo ludens en definitiva. El trabajo siempre es privado y secreto, como el juego aquel que mientras sucede hace que quien está inmerso en el trabajo, se sienta completamente paralizado temporalmente, de la vida que sucede tras los muros del estudio-laboratorio o de la biblioteca. No es éste el único elemento coincidente, pues existen multitud de ellos, como por ejemplo, el de la egolatría, elemento fundamental para Huizinga del juego humano y que se convierte en armazón estructural por excelencia del artista plástico en general. Es nuestra opinión. ¿Quién, dedicándose a crear, no pretende ser mejor en su trabajo en comparación con el otro? Son características del juego y de la actividad artística, además de otras muchas.

Huizinga (2012:237), nos dice: “[...] el sentimiento de hallarse juntos en una situación de excepción, de separarse de los demás y sustraerse a las normas generales, mantiene su encanto más allá de la duración de cada juego. [...]”

Describimos aquí estos conceptos, porque para nosotros, las condiciones que se dan en el laboratorio-estudio, a la hora de trabajar, condicionan la producción artística en gran medida. Sobre la idea o la relación entre juego y arte, Huizinga (2012:242) cita un párrafo de *Las Leyes* de Platón, en su análisis comparativo entre la música y el juego: “[...] Algo que no posee provecho ni verdad ni valor simbólico, ni tampoco contiene algo dañoso, puede ser juzgado de la mejor manera según el criterio de la gracia, [...], que alberga y según el goce que ofrece. Semejante goce, que no lleva consigo ningún daño o provecho que valga la pena, es juego, [...]”

En la misma página y en la anterior, nos dice que para los antiguos griegos la palabra *música*, no posee la misma extensión semántica que para nosotros. Para los antiguos griegos, las artes plásticas estaban dentro de las artes *músicas*, en contraposición a la *música* en sí.

Nos resistimos a ver en estas líneas de la obra de Platón, una descripción de buena parte de las propuestas actuales en el mundo de las artes plásticas. Nuestro trabajo dentro del ámbito de las bellas artes pudiera ser buena prueba de esto que decimos, ya que considerar cualquier obra como obra de arte, en nuestro caso, bien pudiera entenderse como un juicio “[...] de la mejor manera según el criterio de la gracia que lo alberga y según el goce que ofrece. [...]”

Particularmente, preferimos la tesis de Aristóteles¹⁵. Para él, la música produce un recreo espiritual y nos proporciona conocimiento. Esta afirmación en forma de pregunta que plantea Huizinga, (2012: 243), está, desde nuestro punto de vista, más íntimamente relacionada con nuestra obra personal.

En cierta forma, y como explica muy bien Johan Huizinga referido a la música y el juego,

15 (Huizinga, 2012: 243) Política VIII, 1399 a.

el arte en la actualidad, también podría considerarse como el más noble de los pasatiempos, en el peor sentido del término noble y en el mejor sentido del término pasatiempos.

La Nueva Babilonia de Constant Nieuwenhuys, (Constant, 2009), es un manifiesto para una nueva cultura, más que una nueva ciudad, propuesta de la mano de Aldo Van Eyck.

Constant plantea en este trabajo cómo cambiaría la arquitectura de la ciudad, si los dogmas actuales cambiaran. Si la sociedad se rigiese por nuevas ideas establecidas por el advenimiento de nuevas condiciones sociales, tales como la liberación de la obligación de trabajar de la humanidad, ésta sería diferente a la que conocemos.

Si las mujeres y los hombres no estuvieran obligados a trabajar, éstas y éstos se dedicarían a viajar, a desplazarse por un nuevo tejido urbano. La nueva piel del planeta, que se extendería sin límites, haría desaparecer cualquier vestigio antiguo de frontera. Las mujeres y los hombres, volverían a ser nómadas, pero no por los mismos motivos de antes, sino por las nuevas condiciones. Esta propuesta de Constant, no es nueva en el panorama cultural del siglo XX. Durante el siglo pasado aparecieron en el contexto cultural, una suerte de diferentes propuestas de carácter utópicas, referente a nuevos modos de construir ciudad, dentro del ámbito de la arquitectura. Le Corbusier fue, sin duda, un faro a seguir durante las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. No sólo propuso, sino que en cierta manera pudo llevar a cabo muchas de sus ideas, en principio utópicas, en contra de lo que ocurrió con otras tantas propuestas, entre ellas, la que nos ocupa en el presente estudio.

Una de estas aportaciones fundamentales del siglo pasado, de la mano de Le Corbusier, fueron sus planteamientos en materia urbanística, donde el suelo se liberaba de la ocupación en superficie dejando paso a amplias zonas verdes para el disfrute de la ciudadanía. Si tenemos en cuenta que esta propuesta de Le Corbusier, contribuyó a la aparición de nuevas tipologías arquitectónicas como el bloque de viviendas en altura no se trataría pues de una vana contribución a nuestro campo de estudio. Por otra parte, ¿quién nos dice que al cambiar esta tipología, no se obligó a las personas que las habitaron a cambiar determinados comportamientos muy cercanos a los que el mismo Constant postula en su tratado? Al crear amplias zonas verdes por la concentración en altura de la edificabilidad, en cierta forma, propició un cambio en el comportamiento de las gentes que lo habitaban.

Teniendo en cuenta que estos espacios no fueron en principio destinados a otro uso que el esparcimiento y el descanso, se vincula directamente con las definiciones de Constant. Es lógico pensar que la figura de Le Corbusier influyese decisivamente en la obra de Constant, por su cercanía en el tiempo y el espacio. Pero se trata de una mera hipótesis que lanzamos al albor de los datos. Los edificios, como hemos dicho, localizaban la edificabilidad en altura, convirtiéndose en elementos más o menos independientes dentro de la trama urbana. Lamentablemente, lo que en un principio fue esperanzador, ha devenido, como tantas otras cosas, en una distopía. En su momento fue una innovación en el campo del urbanismo y la arquitectura, después se confabuló a finales del siglo XX, en pura y dura especulación inmobiliaria. Este aspecto, junto con otros de índole económica, nos han

llevado a la actual situación de crisis mundial, donde todos ya, empezamos a plantearnos si estamos o no ante un cambio de época. Pudiera ser posible, que todo empiece de nuevo en estos días, de otra manera muy diferente y no se repita aquello que nos decía Lampedusa en *El Gatopardo*, de que a veces parezca que todo cambie sin que nada cambie. Sobre el término, sociedad utilitarista, nos dice Constant (2009:7):

[...]Pone en evidencia una realidad fundamental, que es la misma para todas las formas de vida colectiva, pasadas y presentes: la explotación de la fuerza de trabajo del ser humano. La “utilidad” es el principal criterio que se aplica en la apreciación del hombre y su actividad. El creador, el homo ludens, sólo puede hacer valer sus derechos de forma excepcional. [...]

Esta reflexión, realizada por Constant, no puede estar más de actualidad en las circunstancias en las que nos hallamos inmersos hoy en día. Multitud de mujeres y hombres se encuentran con los brazos cruzados sin tener nada que hacer aun teniendo las capacidades adquiridas para aportar su personal contribución a la sociedad que se las facilitó.

Su utilidad está siendo puesta en duda por quienes apuestan por otras formas de producción que no los necesitan. De entre todas estas mujeres y hombres, no hay ni que decir, que los que menos utilidad tienen son aquellos que se dedican a satisfacer las necesidades menos primarias, para ellos. Los homo ludens, solo pueden hacer valer sus derechos de forma excepcional.

En otro punto de la lectura, Constant (2009:11), vuelve sobre el tema, citando a Huizinga:

[...] al separar la fuerza de trabajo y la producción, la automatización ha abierto la vía para un incremento masivo del número de homo ludens. Como mínimo, Huizinga tiene el mérito de señalar el homo ludens en potencia que se esconde en cada uno de nosotros. La liberación del potencial lúdico del hombre está directamente relacionada con su liberación en tanto que ser social.

No deja de parecernos curiosa la cita anterior, pues lo que en principio pudiera parecer como el escenario ideal para la aparición y consolidación del homo ludens que él procura, más bien ha devenido en una nueva suerte de hombre inactivo e improductivo, que no se atreve a jugar porque es esclavo de sus necesidades presentes y futuras. En la génesis de los trabajos artísticos personales acometidos bajo los resultados de esta investigación, subyace el concepto antes citado al hablar de Le Corbusier, de plantear esculturas que bien pudieran ser esos edificios en altura que él proyectó y que en muchas ocasiones, incluso edificó como, por ejemplo la mítica ya, Unidad de Habitación de Marsella, en el Sur de Francia. No obstante, si existe alguna ventaja del artista sobre el arquitecto, es que éste

se ve condicionado por una máxima ineludible de la que ya hemos hablado. El arquitecto debe proyectar sus “esculturas” sabiendo de antemano que la van a habitar personas. El artista, escultor en este caso, puede divagar en extremo, teorizar y proponer ideas que no tienen este condicionante, pero que pueden dar multitud de soluciones que podrán recoger los arquitectos e ingenieros para proponer sus obras. Que esto sea así, sería señal inequívoca de que desde el arte, se innova científicamente hablando. Es la sociedad quien se postula como el último y mayor beneficiario de los frutos de ese trabajo.

El término humanidad es consustancial tanto a la arquitectura como al arte. El hombre es el objeto específico en los dos casos. En arquitectura no existe una representación del hombre como tal, más allá de algunas disecciones de carácter teórico en torno a las relaciones de las partes con el todo. Es el caso de las diferentes representaciones del canon. El *modulor* de Le Corbusier o el *hombre vitruviano* de Leonardo da Vinci, son excelentes ejemplos de esto que comentamos. Existen otros, de no menos valía, como los clásicos de la Antigüedad griega, que eran utilizados tanto para el arte como la arquitectura, quizás porque en ese tiempo no existía la línea divisoria que existe en nuestros días y que empezó a definirse con el Renacimiento.

No obstante, no existe una representación antropométrica en los ejemplos de la arquitectura. Todo lo más, es la adecuación de ésta al canon con el que se trabaja en cada período histórico del devenir arquitectónico. Esto enlaza con el condicionante último al que hemos hecho referencia anteriormente a lo largo de este estudio. La condición de que la arquitectura, aunque está proyectada y construida por y para el hombre y sus medidas, no tiene forma de hombre. Por el contrario, en arte sí existe la representación del hombre tal cual. Lo que queremos decir es que aunque esa representación del hombre no sea el objeto del arte, siempre es el objeto específico del mismo. Tanto en arte como en arquitectura, las formas representadas no humanas aparecen siempre en relación con el hombre y para el hombre, absorbiendo en el proceso los componentes que le dan su condición de humanidad.

Quizás la arquitectura comparte rasgos comunes tanto con el arte como con la ciencia. Se convierte en nexo de unión de ambas por estar compuesta por las dos. Si pensamos en la formación de los arquitectos en la actualidad, pesa en ella a partes iguales el componente científico y el de las humanidades. Los recientes cambios y modificaciones de los planes de estudio a este respecto, tienden a ir cargando las tintas sobre la parte científica en detrimento de la humana, equiparando progresivamente a los arquitectos con los ingenieros y separándolos del arte de una forma extrema como nunca se ha visto a lo largo de la historia de la humanidad.

Es por esto que en arquitectura se da un conocimiento de la realidad en parte objetiva por sus características científicas, en parte subjetivas por su esencia artística.

Sobre todos estos aspectos habla Adolfo Sánchez Vázquez en su obra, *Las ideas estéticas de Marx*, (Sánchez, 1976:34-35). Nos permitimos la transcripción literal.

[...] El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de

la representación artística. Los objetos no humanos representados artísticamente no son pura y simplemente objetos representados, sino que aparecen en cierta relación con el hombre; es decir, mostrándonos no lo que son en sí, sino lo que son para el hombre, o sea, humanizados. El objeto representando es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así, pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real —no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia— sino en su relación con la esencia humana. Hay ciencias que se ocupan de los árboles, que los clasifican, que estudian su morfología y sus funciones; pero ¿dónde está la ciencia que se ocupa de los árboles humanizados? Ahora bien, estos son los objetos que interesan realmente al arte. [...]

Quizás, el arte y la arquitectura no sean otra cosa que los “medios”, de los que hablaba Karel Kosic, en su obra *Dialéctica de lo concreto*, (Kosic, 1967: 145), que dispone el hombre junto con la filosofía, para el conocimiento de la realidad humana en su conjunto. Kosic habla sólo de arte y filosofía, nosotros nos hemos permitido incorporar la arquitectura, en este caso, como parte de las bellas artes. Esto ya fue así en otros tiempos donde la humanidad primaba por encima de otras circunstancias, a menudo de origen celestial. Hoy nuestros dioses son otros más mundanos.

Reproducimos el texto de Karel Kosic (1967:145) al que antes hacíamos referencia para no desvirtuar su sentido con nuestras apreciaciones particulares.

[...] El hombre quiere comprender la realidad, pero con frecuencia sólo tiene «en la mano» la superficie de ella, o una falsa apariencia de esa realidad. ¿Cómo se muestra entonces esta última en su autenticidad? ¿Cómo se manifiesta al hombre la verdadera realidad humana? El hombre llega al conocimiento de sectores parciales de la realidad humano social, y a la comprobación de su verdad por medio de las ciencias especiales. Para conocer la realidad humana en su conjunto y describir la verdad de la realidad en su autenticidad, el hombre dispone de dos «medios»: la filosofía y el arte. Por esta razón, la filosofía y el arte tienen para el hombre un significado específico y cumple una misión especial. Por sus funciones, el arte y la filosofía son para el hombre vitalmente importantes, inapreciables o insustituibles. Rousseau habría dicho que son inalienables.

En el gran arte la realidad se revela al hombre. El arte, en el verdadero sentido de la palabra, es al mismo tiempo desmitificador y revolucionario, ya que conduce al hombre a las representaciones y los prejuicios sobre la realidad a la realidad misma y a su verdad.[...]

Conclusiones.

La conclusión fundamental es la confirmación de que aquella membrana osmótica de la que hablamos tanto en la introducción como en las diferentes partes de este trabajo, que estructuraba la herramienta mental con la que íbamos a analizar nuestros resultados, funciona. Es evidente que la arquitectura no parte del campo de actuación de los artistas plásticos, ni viceversa, aunque desde ambos lados existen multitud de intentos de traspasar la línea divisoria, con más o menos éxito. En nuestra opinión, cuando un artista plástico entra a indagar en el campo de la arquitectura, no hace arquitectura, estrictamente hablando, a menos que ostente la doble condición de arquitecto y artista. En el caso contrario pasa algo parecido. Pero es este trasiego el que permite relacionar los dos campos de trabajo y hacer que interactúen de una manera más eficiente, permitiendo plantear preguntas desde ambos lados de la membrana y dar soluciones viables al lado opuesto. La producción de obras artísticas surgidas bajo la luz de esta investigación, supone un cambio en los planteamientos creativos personales. El hecho de reflexionar sobre la necesidad de evidenciar cuáles son las ideas que sustentan la creación plástica y su relación con la arquitectura, ha enriquecido la metodología de trabajo empleada hasta el momento. Hasta ahora, las obras producidas, (de carácter figurativo), se explicaban a posteriori cuando se explicaban. El ejercicio mental y físico de hacerlo al contrario, o al mismo tiempo, enriquece la forma de plantear las propuestas, las alimenta. Nos proporciona nuevas herramientas para poder mostrar nuestro trabajo a terceros tal y como una parte del sistema artístico actual requiere. Al tiempo, y quizás esto sea lo más importante para nosotros, contribuye al enriquecimiento tanto conceptual como formal de la obra producida. Trabajar con propuestas de carácter no figurativo nos permite abstraernos de los procedimientos productivos para poner éstos en clara relación a las ideas e investigaciones relacionadas con la propuesta de este trabajo.

Este proceso también ha sido nuevo para nosotros al menos en lo relativo al ámbito artístico, que al fin y al cabo es desde el que se ha emprendido esta investigación. En cuanto a la arquitectura, sus procesos y procedimientos son más cerrados y normalizados que en el arte, y su metodología de trabajo más afianzada entre aquellos que se dedican a la noble tarea de construir los edificios para la sociedad en la que habitan.

Fuentes Documentales

- Calvino, I. (1995), *Las ciudades invisibles*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Chueca Goitia, F. (1991), *Breve historia del urbanismo*, Barcelona: Alianza Editorial.
- Constant. (2009), *La nueva Babilonia*, Barcelona: GG mínima.
- Frampton, K. (1993), *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Graham, D. (2009), *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*, Barcelona, España: GG mínima.
- Gregotti, V. (1993), *Desde el interior de la arquitectura*, Barcelona: Ediciones Península.
- Hejduk, J. (2009), *Construcciones de diario*, Barcelona: GG mínima.
- Huizinga, J. (2012), *Homo Ludens*, Madrid: Alianza/Emecé.
- Ito, T. (2009), *La arquitectura de límites difusos*, Barcelona: GG mínima.
- Kaufmann, E. (1985), *De Ledoux a Le Corbusier, origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2009), *La ciudad genérica*, Barcelona: GG mínima.
- Koolhaas, R. (2009), *El espacio basura*, Barcelona: GG mínima.
- Kopp, A. (1974), *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Kosic, K. (1967), *Dialéctica de lo concreto*. Barcelona-Mexico: Editorial Grijalbo, S.A.
- Le Corbusier. (1989), *Principios de urbanismo*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Mumford, L. (1957). *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Sánchez Vázquez, A. (1976), *Las ideas estéticas de Marx*, México: Editorial Era.
- Sitte, C. (1980), *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Smithson, R. (2009), *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Barcelona: GG mínima.
- Rossi, A. (1992), *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Venturi, R. (1992), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.