

Universidad der Costa Rica

01060307-Escuela de Arquitectura

Investigación básica Pry01-1391-2018

B8A43_El desdibuje –contemporáneo- de los límites entre el arte y la arquitectura. Estudio de casos: proyectos que borran el límite

Ricardo Chaves Hernández

INFORME FINAL

Anotaciones de los antecedentes

En los antecedentes se recogen principalmente una serie de ensayos que contextualizan el tema de investigación, entregan posiciones críticas y presentan ejemplos. Algunos ensayos son específicos a cada caso y otros transversales a los mismos.

Las principales referencias que fueron citadas para análisis del tema en general son la del crítico de arte e historiador estadounidense Hal Foster quien sostiene en *El Complejo Arte-Arquitectura* (2013) que la fusión entre arte y arquitectura es una característica definitoria de la cultura contemporánea; esto basado en una observación de una tendencia (de imagen) en que la arquitectura cada día parece más arte y el arte cada día parece más arquitectura. Para subrayar la importancia de esta característica Foster menciona que: "hasta hace poco, la teorización era casi un requisito de la arquitectura de vanguardia; últimamente, la familiaridad con el arte ha llegado a serlo" (p. 10).

Son antecedentes la investigación titulada *Arte y arquitectura nuevas afinidades* (2000) por la arquitecta Julia Schulz-Dornburg, que analiza concomitancia entre el arte y la arquitectura encontrada en "el espacio y la índole de su uso" mostrando paralelismos conceptuales entre obras arquitectónicas y artísticas contemporáneas; y el ensayo sobre percepción del espacio titulado *Invisibility ay the Heart of Appearance: On Perception, Art and Desire* por Renaud Barbaras encontrado en *Paradoxes of Appearing*.

Essays on Art, Architecture and Philosophy editado por M. Asgaard y H. Oxivig.

Por ser tema emergente los antecedentes más recientes de investigación se presentan normalmente en simposios y congresos, como el Simposio *Perception in Architecture Here and How* (2015) por Aedes Network Campus (ANCB) y la Universidad de Sydney (USYD) recopilado en la publicación con el mismo nombre y editada por C. Perren y M. Mlecek, en donde académicos, artistas, arquitectos, diseñadores, activistas urbanos y curadores reflexionaron sobre nuevos conceptos espaciales para acceder a "nuevos espacios" de definiciones y perspectivas, estrategias y procesos de percepción en arquitectura. Contribuciones como *Perceiving atmospheres A phenomenological Exploration* por Malte Wagenfeld y *Fields of Sensation Human Action and Interaction in Sensory Spatial Design* por Gabriele Fowler, dan un seguimiento del tema en relación a la de creación de *atmosferas*. Y el Congreso Internacional de Arquitectura, Diseño y Arte de la Revista Arquine en los que se discursa sobre el rico territorio de "cruces y contaminaciones" entre el arte y la arquitectura.

Otros antecedentes son publicaciones propias de artistas en las que cabe desacarar la del artista conceptual *Ai Weiwei. Spatial Matters. Art Architecture and Activism* (2014) por Ai Weiwei y Anthony Pins, y del artista Olafur Eliasson *Estudio Olafur Eliasson. Unspoken Spaces* (2016).

Anotaciones de la justificación

Ante avances fascinantes en la naturaleza de la colaboración e inversión flexible de títulos entre artistas y arquitectos; y por los enfoques adoptados por ellos en la realización de proyectos en los que cabe la pregunta ¿son arquitectura o arte?, surgió de la necesidad de investigar la concomitancia contemporánea entre las disciplinas identificada a nivel internacional.

En la experiencia práctica, arquitectos y artistas se han visto desdibujando los propios límites disciplinares para llevar sus ideas a síntesis conceptuales y creando relaciones nuevas y fundamentales. Hal Foster en *El Complejo arte-arquitectura* (2013) menciona que la reciente relación de "encuentro" y "conexión" entre el arte y la arquitectura es una característica definitoria de la cultura contemporánea. Menciona que "Hasta hace poco, la teorización era casi un requisito de la arquitectura de vanguardia, últimamente, la familiaridad con el arte ha llegado a serlo" (p.10) y ha observado entre otros asuntos que, donde convergen el arte y la arquitectura, se generan debates

en torno a nuevos materiales, medios y tecnologías. Por estar el tema de investigación relacionado a una práctica proyectual contemporánea, es que se consideró fundamental su abordaje en la academia.

Arte o Arquitectura? Proyectos que borran el límite es un tema pertinente, complejo y amplio que explora la proliferación de la reciente obra pionera de artistas como James Turrell, Olafur Eliasson, Wolfgang Buttress y Ai Weiwei; y de arquitectos como Sou Fujimoto, Herzog & de Meuron y Bjarke Ingels; que buscan difuminar las fronteras tradicionales entre los dos campos.

En resumen, esta investigación obedeció a la necesidad de llenar un vacío de estudios académicos en nuestra Universidad sobre el tema, esto desde una perspectiva de análisis de casos de estudio emergentes internacionales. La investigación pretende servir a su vez para problematizar sobre los enfoques en los que comúnmente se piensan estas dos disciplinas, contribuyendo a la creación de un espacio de exploración crítica interdisciplinar capaz de abrir nuevos horizontes académicos.

Anotaciones de metodología

El estudio se ha hecho analizando casos, proyectos ubicados "entre" el arte y la arquitectura, en la zona en la que el límite entre ambas se difumina. Se seleccionaron obras que amplían el vocabulario sobre el que (tradicionalmente) se desenvuelven la arquitectura y el arte conceptual. Por la naturaleza de esta investigación que buscó explorar el trabajo proyectual en términos más de experiencia estética que de objeto arquitectónico.

La metodología para estudiar los proyectos articuló una estrategia de análisis que Nuria Ruiz implementó en su tesis *En los límites de la arquitectura. Espacio sistema y disciplina* (2013) y una teoría general de la percepción (Estética de Atmosferas por Gernot Böhme) que posibilitó un acercamiento fenomenológico de los casos.

En la tesis referida, Ruiz (2013) cuestiona el límite espacial, sistémico y disciplinar de la arquitectura. Torna estas temáticas en enfoques metodológicos de investigación de proyectos-casos de estudio. Desde allí se ha podido explorar la envolvente como interface comunicativa-creadora de ámbitos espaciales, los procesos y relaciones que conforman la arquitectura, y el trabajo entre las diferentes disciplinas para la consecución de un proyecto.

A través de “lo **espacial**” Ruiz problematiza sobre las envolventes arquitectónicas su indeterminación física (y también virtual). Lo espacial es interpretado a través de la piel, la membrana, el contorno, el margen, el umbral o el caparazón de la arquitectura [2013, p. 273]). El enfoque lo explica así.

“Desde lo espacial se acredita la superación de binomios físicos establecidos como interior-exterior, arriba-abajo, suelo-cubierta, fondo figura, local global y el límite es un elemento indeterminado que afronta diferentes soluciones: define el lugar, condiciona el movimiento y especifica el vínculo con el entorno”. (2013, p. 273)

Se trata de cómo el espacio se manifiesta en términos de por ejemplo transparencia, articulación y aislamiento. En el abordaje de esta investigación, es a través de lo espacial que comprendemos la resolución arquitectónica física de una idea.

Con respecto a lo **sistémico**, se refiere a las estrategias y procesos de diseño que hacen de la arquitectura un complejo ordenado trabajando en un plan de relaciones: (sistemas) funcionales, espaciales, constructivos, formales y/o simbólicos. Se trata de la composición de sistemas diferentes (estructural, de cerramiento, circulación) que definen y dan coherencia a la arquitectura. Estos y otros sistemas crean dominios para el análisis de casos; determinan vínculos espaciales. Es lo que nos permitió analizar por ejemplo una arquitectura como un *continuum* espacial, donde la estructura es a la vez espacio y fachada, como lo es el caso investigado del Pabellón Serpentine por Sou Fujimoto y el pabellón del Reino Unido para la Expo de Milán del 2015 diseñado por Wolfgang Buttress.

Lo **disciplinar** evidencia el trabajo entre las diferentes disciplinas para la consecución de un objetivo común. Ruiz explica que desde lo disciplinar “se especifican sistemas y se concreta la naturaleza de la envolvente, por tanto liga los dos enfoque anteriores. La conversión con técnicas y tecnologías extra-arquitectónicas proveen “nuevos lenguajes, modos de expresión o formatos, además de una práctica nómada” (Ruiz, 2013, p. 274). Agreda que ésta conversión consolida experiencias indeterminadas entre la arquitectura y el arte.

Este enfoque nos permitió por ejemplo en el caso estudiado del pabellón del Reino Unido para la Expo de Milán del 2015 diseñado por Wolfgang Buttress, comprender el papel de las técnicas de investigación en la resonancia de las abejas realizadas por el físico Dr. Martin Bencsik de la *Nottingham Trent*

University en la narrativa propuesta por Wolfgang Buttress en su Pabellón. Y entender la naturaleza del proyecto Roden Cráter por James Turrell, un conjunto de instalaciones que recogen la luz de distintos fenómenos cosmológicos organizados en estancias interrelacionadas dentro del cráter de un volcán extinto.

La metodología de análisis de casos por Ruiz abordado desde lo espacial, sistémico y disciplinar sirvió como referencia para esta investigación. El enfoque metodológico en tres aspectos permitió abordar los casos desde su naturaleza objetual principalmente, percibiéndose la necesidad de ampliar este enfoque hacia lo **fenomenológico** para analizar los proyectos-casos de estudio desde su experiencia estética (específicamente desde una nueva estética de *atmosferas*).

Para abordar los casos desde un enfoque fenomenológico fue necesario estudiar las teorías de la Nueva Fenomenología de Hermann Schmitz y la Nueva Estética de Atmosferas por Gernot Böhme que se recapitula en el apartado de la **atmosfera como concepto estético**.

Con un abordaje desde lo fenomenológico se completa el estudio de casos en un enfoque que observa la afectación al hombre de la resolución de la evolvente como parte del estudio de cómo ésta se manifiesta.

La estrategia de abordaje de cada una de estas vertientes no fue analizarlas por separado creando enunciados como un sumario de las mismas; considero que éstas son transversales unas a las otras. Se articulan para descifrar a partir de ellas los conceptos en cada caso. La estructura de análisis estuvo marcada por el seguimiento de lo particular en cada caso y a partir de ahí se definieron los apartados del análisis (diseño, concepto, lectura fenomenológica, estructura, materiales, etc.). No se siguió una estructura lineal, pero sí el énfasis estuvo sobre el descifrar la idea o el concepto de la obras ya que es allí donde reside el aporte de cada una. El énfasis de la investigación esta en encontrar los conceptos de cada obra y en cómo estos se desarrollan en una zona que difumina el límite entre las disciplinas.

Finalmente, analizar como casos de estudio este tipo de proyectos (pabellones, memoriales, arte del espacio, oficinas, fachadas) requirió considerar la escasez de trabajos impresos publicados. Mucho del material sobre el diseño, construcción y receptividad de algunas de las obras se obtuvo principalmente de fuentes de internet, clasificando la misma entre artículos académicos y comentarios periodísticos. Este desafío sin embargo sitúa esta investigación en tiempos contemporáneos marcada por fuentes de

información en línea, en red, a través de imágenes y representaciones por medios digitales.

Referencia Bibliográfica

Ruiz, N. (2013). *En los límites de la arquitectura. Espacio sistema y disciplina* (Tesis de doctorado). Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona.

Anotaciones de población

La población hacia quien va dirigida esta investigación es principalmente arquitectos y artistas y estudiantes de ambas áreas. Ellos cuentan ahora con un trabajo de indagación de una práctica (proyectual) contemporánea en el que artistas y arquitectos a través de sus diferentes búsquedas desdibujaron los límites entre la arquitectura y el arte conceptual. Esto procurando nuevos paradigmas y experiencias estéticas verdaderas.

El trabajo realizado pretende servir para futuras investigaciones, trabajos finales de graduación como la tesis que está proponiendo Juan Manuel Brenes Murillo estudiante de nuestra Escuela de Arquitectura sobre la concomitancia entre el arte y la arquitectura, y para la generación o producción de proyectos artístico - arquitectónicos en el ámbito nacional e internacional. Cada vez es más notable el interés de estudiantes de explorar esa zona de difumino entre las disciplinas.

Anotaciones del objetivo general

Teniendo como objetivo general de investigación: analizar casos de referencia (proyectos emergentes internacionales en los que cabe la pregunta: ¿son arquitectura o arte?) para abordar, desde una perspectiva conceptual y fenomenológica, el desdibuje de los límites entre el arte y la arquitectura en la contemporaneidad, esta investigación se enfocó en conocer los procesos de creación y las prácticas de diseño en los casos de estudio que sintetizan y ejemplifican una práctica proyectual contemporánea que es transversal a la arquitectura y el arte.

Se considera que las perspectivas de análisis para el objetivo general relacionadas a lo conceptual y lo fenomenológico fueron las acertadas, ya que como fue concluido en esta investigación, son el concepto y la experiencia estética (de carácter fenomenológico) de cada proyecto los mecanismos que, conjugados, posibilitaron el desdibuje de los límites entre

el arte y la arquitectura en los casos analizados; así se evidencia en los resultados de la investigación a partir de las fuentes consultadas.

Las obras analizadas reflejan para cada caso la búsqueda de una experiencia estética resultado del desarrollo de la síntesis de una idea. Conceptos que surgen del interés por redefinir las cosas en una práctica que es esencial tanto para artistas como para arquitectos. En la redefinición de las ideas se amplían las experiencias y entre las disciplinas se difuminan los límites.

Para el alcance del objetivo se hicieron cuestionamientos generales a fin de conocer qué investigaciones llevaron a la necesidad de yuxtaponer y/o combinar el arte y la arquitectura, o dicho de otra manera: ¿qué prácticas (proyectuales) llevan al arte a entrar (en lo que tiempo atrás era considerado) el espacio de la arquitectura, y a la arquitectura a entrar (en lo que era considerado) el lugar del arte?. Preguntas como las siguientes fueron tratadas: ¿qué ideas son transversales o convergentes a los casos estudiados?, ¿cuales son los paralelismos conceptuales?, ¿si el material es el concepto cómo se crea una experiencia estética a partir de él?, ¿que experiencias se presentan y qué las liga?

Respondiendo a las preguntas anteriores se escribió para esta investigación el artículo titulado *El bosque y la colmena abstractos. Convergencias conceptuales entre el Serpentine Gallery pavilion por Sou Fujimoto y el UK pavilion por Wolfgang Buttress*. A través del análisis de los pabellones partiendo de sus conceptos extraídos de lo natural; se encontraron correlaciones conceptuales que nos permitió develar una práctica proyectual originada en la concomitancia entre la arquitectura y el arte. Del análisis se concluyó que a través de dicha práctica en los casos específicos se desdibujaron los límites entre la arquitectura y el arte conceptual. Una vez que lo descubierto allí es transversal a los casos y ejemplifica una respuesta al problema de investigación, se decidió realizar el artículo haciendo converger las ideas de arquitecto británico y artista japonés. El artículo fue recibido por la revista *Arte y Ciudad. Revistas de Investigación* del Grupo de Investigación Arte y Ciudad de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. La revista como dicta se especializa en historia y teoría del arte, la arquitectura, el urbanismo y la comunicación, con especial atención al arte contemporáneo en todas sus manifestaciones y desde cualquier enfoque metodológico.

Actividades realizadas y resultados de los objetivos específicos

Objetivo específico 1. Develar los conceptos que conciben o forman las obras-casos de estudio, para comprender las ideas tras su proceso de creación artístico-arquitectónica.

Meta 1: Elaboración de una reseña de obras mostrando los conceptos de las mismas.

Esta investigación se enfocó en los proyectos casos de estudio, con una perspectiva de análisis que busca comprender una práctica proyectual contemporánea que ofrece perspectivas diferenciadas sobre la manera en la que se ha pensado y discutido la relación entre arquitectura y arte en la contemporaneidad. La práctica en estudio tiende a reunir hipótesis proyectuales y realidad para una generación de experiencias renovadas. Para el objetivo específico 1 se hizo el análisis de los siguientes proyectos-casos de estudio:

1. Estadio Nacional de China (2005-2008) por Herzog & de Meuron y Ai Weiwei.
2. Fachadas para Auditorio y Centro de Conferencias Harpa en Reykjavik, Islandia (2005-2011) por el Estudio Olafur Eliasson en colaboración con Henning Larsen Architects.
3. Fjordenhus (2009-2018) por Olafur Eliasson y Sebastian Behmann con el Studio Olafur Eliasson.
4. Memorial Steilneset (2011) por Peter Zumthor y Louise Bourgeois.
5. Pabellón para la Serpentine Galleries (2016) por Bjarke Ingels Group (BIG).
6. Pabellón para la Serpentine Galleries (2017) por Francis Kéré, Kéré Architecture.
7. Pabellón para la Serpentine Gallery (2013) por Sou Fujimoto.
8. Roden Crater (1977- actualidad) y los skyspace por James Turrell.
9. The Hive / La Colmena (2015) por Wolfgang Buttress.
10. Your Rainbow Panorama (2011) por Estudio Olafur Eliasson.

Para cada caso estudiado se realizó un artículo de reseña de proyecto estructurado de manera a abordar lo fundamental en cada uno: concepto de diseño, espacio y materialidad, estructura, lectura fenomenológica. A continuación se hace un comentario resumiendo lo investigado y encontrado en cada caso y que se encuentra desarrollado en cada manuscrito por caso correspondiente.

1. Estadio Nacional de China, 2005-2008

Herzog & de Meuron y Ai Weiwei

El Estadio Nacional de China (2005-2008) surge en una coloración entre los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron con el artista conceptual Ai Weiwei.

Para los arquitectos tener a un artista colaborando con ellos agrega simplemente otra dimensión al proceso de diseño. Un tema que es transversal en su arquitectura y que abordan de manera radical es el *ornamento*, las superficies. Justifican la necesidad profunda y voluntad frecuente de incorporar artistas al proceso creativo de sus proyectos porque sienten y entienden que "el artista está aún más acostumbrado a abordar el tema de las superficies que el arquitecto" (Hürzeler & Herzog, 1997). Esto lo relacionan a artistas como Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Rosemarie Trockel, Michael Craig-Martin y Ai Weiwei quienes les han colaborado en diferentes proyectos.

Herzog valora el hecho de que artistas como los mencionados analizan el medio y lo cuestionan constantemente, lo cual es un aspecto que les interesa. Para los arquitectos "las cosas más simples deben ser cada vez redefinidas" (Hürzeler & Herzog, 1997). Comentan que en todos proyectos se parte siempre de cierto escepticismo (Hürzeler & Herzog, 1997) para cuestionar lo que se conoce lo que se nos es dado, lo que se supone cierto de las cosas y también cuestionar la observación directa y la descripción de los datos reales; por ello Herzog lanza las preguntas: "¿qué es un piso, qué es una pared, qué es un techo?" para afirmar que las respuestas ya no son evidentes. Reflexiona diciendo que "el análisis de las cosas se ha convertido en una parte esencial de nuestra cultura, tanto de artistas como de arquitectos" (Hürzeler & Herzog, 1997). Eso, segundo Hürzeler, explica probablemente la tendencia de Herzog & de Meuron a gravitar hacia los artistas que adoptan este enfoque (Hürzeler & Herzog, 1997). Herzog está convencido de que el potencial creativo de los artistas crece en profundidad o en una dirección dada, de una manera que no está abierta a la arquitectura; aquí se explica la necesidad profunda y voluntad frecuente por parte de Herzog & de Meuron de incluir artistas en el proceso de diseño de sus proyectos; creyendo necesario también que los artistas abandonen sus estudios y trabajen con arquitectos o urbanistas (Hürzeler & Herzog, 1997).

Cuando le preguntaron a Herzog sobre el proceso de diseño en relación a la distinción entre un arquitecto de un artista, él respondió que como artista (poniéndose en el lugar de) se está menos implicado en la entrega y que en ese sentido, el trabajo de un artista es más introspectivo y pone mayor énfasis en la búsqueda y en la investigación independiente. Para Herzog ese es el aspecto realmente importante de los artistas de hoy que es también

importante para los arquitectos, pero –en el caso de los arquitectos- se esta siempre relacionado con el aspecto de la comunicación, porque de lo contrario no se podría cubrir una gama tan amplia de actividades (como reflexiona en Hürzeler & Herzog, 1997). En este contexto de trabajo entre artistas y arquitectos Herzog explica que la relación arquitecto / artista varía considerablemente de un proyecto a otro; que puede ir de una breve consulta hasta una participación activa, en donde hay una especie de coautoría entre el artista y el arquitecto (Hürzeler & Herzog, 1997). En el Estadio Nacional de China se presenta ese ultimo caso.

De la colaboración con Ai Weiwei surgió la idea de crear “un lugar que invitase a las personas a entrar y salir, donde se pudiesen divertirse, bailar, cantar, hacer *Tai Chi Chuan*, en fin... aprovechar el espacio (Weiwei, 2014, p.238). Ai Weiwei enfrentó algunas críticas de su participación y apoyo al equipo de arquitectos por asuntos políticos, sin embargo él ve el estadio sencillamente como un proyecto arquitectónico al que se quedó de principio a fin para seguir su compromiso y voluntad de fomentar relaciones entre la ciudad y su arquitectura.

Para el Estadio Nacional de China se generaliza un concepto de “líneas extensas organizadas en torno de un objeto circular” que tiene como fuentes de inspiración una combinación de referencias de arte chino: la cerámica de “estilo *crazed pottery* y las “rocas de eruditos”. Estas líneas de barrido están dispuestas alrededor de una especie de vasija circular grande. Para el concepto se relaciona metafóricamente la técnica del estilo en cerámica *crazed pottery* (en el que las grietas de la superficie de la cerámica se generan aleatoriamente según el resultado de la técnica del esmaltado). La propuesta de los arquitectos fue originalmente trabajar una superficie envolvente compuesta de paneles en apariencia resquebrajados pero el artista conceptual Ai Weiwei vio en aquello más bien infinitas líneas estructurales, el cual fue la imagen conceptual que se materializo finalmente. A partir de ahí y por el parecido con el nidal de una ave se le apodó “nido de pájaro” (Burrows & Simpson, 2009).

El cambio de una superficie de paneles a una de líneas significó valorar el espacio negativo como su capacidad de convertirse en lo opuesto y generar con él un espacio público que significó el gran aporte de Ai Weiwei al diseño del estadio. El trabajo el líneas provocando superficies abiertas significó convertir el espacio en “una estructura de libertad que la gente puede abordar desde todas las direcciones, y cuando se esta dentro, no hay un sentido de dirección mejor que otro” (Weiwei, 2014, p.263). Ya los arquitectos habían observado en China una predilección por el espacio

público y las formas como lo utilizan. Tal observación hizo que, para la competición, tuviesen claro su idea de una arquitectura que fuese realmente para el pueblo, accesible para todas las personas y "más democrática..."(Weiwei, 2014, p.263).

Resultados:

Ai Weiwei condujo el diseño del estadio a "una estructura de libertad que la gente puede abordar desde todas las direcciones, y cuando se está dentro, no hay un sentido de dirección mejor que otro" (Weiwei, 2014, p.263). La intervención plástica tenía como propósito un significado simbólico. El arte conceptual actuando en terreno político para fomentar la participación y el intercambio. Ante esto el artista enfrentó duras críticas.

Ai Weiwei reconoce en nido de pájaro la responsabilidad social que recae en el edificio como dador de significado. El artista advierte que sin edificios culturales como éste, que se resuelven en forma de expresión altamente artística, y por el que se puede proyectar un significado, la plástica cultural se estanca y el progreso declina. Agrega que edificios como este, bien que evocan respuestas emocionales conflictivas y provocan reflexiones profundas, refrescan discursos culturales y políticos que incitan al diálogo tornándose lo que para él es una forma de activismo arquitectónico (Weiwei, 2014, p.265).

2. Fachadas para Auditorio y Centro de Conferencias *Harpa* en Reykjavik, Islandia, 2005-2011

Estudio Olafur Eliasson en colaboración con Henning Larsen Architects

Olafur Eliasson es un artista danés-islandés que, como James Turrell o Anish Kapoor, hacen intervenciones de orden arquitectónico en el espacio físico convirtiendo a éste en el protagonista de sus instalaciones artísticas (p. ej. *The Weather Project*, 2003). Como destaca E. Prieto en *Arquitectura Viva* 141 (2011) Eliasson enriquece desde el arte el debate sobre la arquitectura, recuperando en su obra motivos como la cristalografía expresionista y el ilusionismo barroco, e investigando sobre atmósferas. Prieto agrega que "la arquitectura dejó su impronta en la formación del artista, marcada tanto por la fenomenología y el posmodernismo como por el universo formal de la Gläserne Kette y las geometrías complejas de Buckminster Fuller y Frei Otto" (p. 76).

El trabajo de Eliasson es uno multidisciplinario sobre los conceptos y herramientas que las prácticas artísticas y arquitectónicas comparten entre sí. Prieto (2011) destaca que esta disposición por parte del artista llevada a

estrategias de trabajo para la resolución creciente de complejos “aspirantes inevitables a la condición de arquitecturas” (p. 77), convierte en arquitectónico el arte de Eliasson. El propio taller berlinés del artista, es “un espacio por el que transitan especialistas de toda índole, y que inevitablemente se parece menos al estudio de un pintor o un escultor tradicional que a la oficina de un arquitecto o incluso a la *bottega* de un artista del Renacimiento” (p. 77).

El proyecto analizado de las fachadas para Auditorio y Centro de Conferencias *Harpa* en *Reykjavik*, Islandia (2011) proyectada junto al arquitecto Henning Larsen recupera para el arte contemporáneo el motivo romántico-expresionista de los minerales cristalinos. Esta formada por “módulos cristalinos cuyos reflejos de la luz del Ártico se prolongan en un techo caleidoscópico” (Prieto, 2011, p. 77).

La fachada es una obra de arte integrada (estética y funcionalmente) al edificio, cuyo enfoque fue diseñar una superposición estructural de lo que Eliasson llama *quasi brick* (casi ladrillo): prismas de acero y vidrio acoplados en una compleja red geométrica diseñada para “desmaterializar el edificio como entidad estática y dotarlo de vida, para responder al colorido cambiante propio de la latitud del país nórdico” (como se cita en Sala de Conciertos y Centro de Convenciones Harpa. Geometría Cristalina, 2012, p.71). El casi-ladrillo no solo es reminiscencia de las formaciones basálticas naturales que predominan en Islandia, sino que representa para el Estudio de Eliasson quince años de investigación en el desarrollo de las potencialidades de la geometría tridimensional del espacio de simetría quíntuple (pentagonal), originalmente desarrollado por el geómetra, matemático y arquitecto Einar Thorsteinn en la década de 1980 (Eliasson, 2016, p.368).

En 2002, Eliasson y Thorsteinn comenzaron a investigar el potencial para usar el cuasi-ladrillo en la arquitectura contemporánea, específicamente en paredes y elementos estructurales (experimentados en un amplio rango de proyectos siendo el más notable el que nos concierne aquí). Encontraron que la combinación de regularidad e irregularidad en los módulos aplicado a muros otorga una calidad caótica e impredecible que no se puede lograr a través del apilado de cubos (Eliasson, 2016, p.368). El proyecto del Estudio de Olafur Eliasson con Henning Larsen Architects para diseñar las fachadas acristaladas del Auditorio y Centro de Conferencias *Harpa* en *Reykjavik* (desarrollada entre el 2005 y 2011) ejemplifican la función arquitectónica del casi ladrillo de teselación de simetría quíntupla.

El Auditorio y Centro de Conferencias *Harpa* recibió en el 2013 el premio

europeo más importante de arquitectura *Mies van Der Rohe*. La importante colaboración entre los Estudios de Estudio Olafur Eliasson y de Henning Larsen Architects convierte al Harpa en un producto simbólico para la arquitectura internacional ya que ha abierto un espacio de reflexión sobre la relación entre el arte y arquitectura y el papel de ambos, como fundamentos de la creación contemporánea. En la siguiente cita Eliasson aboga por una reconsideración general de cómo se llevan a cabo los proyectos arquitectónicos en la actualidad:

“Como artista, creo firmemente que los desarrolladores y empresas de arquitectura deben ampliar su caja de herramientas creativas. Artistas, artesanos, científicos sociales, sociólogos, antropólogos, historiadores, bailarines, visionarios, poetas, activistas ambientales, cosmólogos y filósofos deben integrarse en proyectos de arquitectura desde sus etapas iniciales con el fin de revitalizar la tibieza de mucha de la arquitectura contemporánea. No me puedo imaginar cómo se puede construir cualquier cosa hoy en día sin la participación de la población de productores de realidad creativa, especialistas espaciales capaces de cerrar —en virtud de sus competencias— el vínculo que a menudo falta en la arquitectura”. (Eliasson, 2015)

Resultados:

El trabajo de Eliasson es uno multidisciplinario sobre los conceptos y herramientas que las prácticas artísticas y arquitectónicas comparten entre sí. Prieto (2011) destaca que esta disposición por parte del artista llevada a estrategias de trabajo para la resolución creciente de complejos “aspirantes inevitables a la condición de arquitecturas” (p. 77), convierte en arquitectónico el arte de Eliasson.

La importante colaboración entre los Estudios de Estudio Olafur Eliasson y de Henning Larsen *Architects* convierte al Harpa en un producto simbólico para la arquitectura internacional ya que ha abierto un espacio de reflexión sobre la relación entre el arte y arquitectura y el papel de ambos, como fundamentos de la creación contemporánea.

La inspiración para este proyecto está en la naturaleza, la formación en casi-ladrillo es reminiscencia de las formaciones basálticas naturales que predominan en Islandia. La fachada es una exploración de las potencialidades de la geometría tridimensional del espacio de simetría quíntuple (pentagonal), originalmente desarrollado por el geómetra, matemático y arquitecto Einar Thorsteinn en la década de 1980 (Eliasson, 2016, p.368). El proyecto ejemplifica la función arquitectónica del casi ladrillo de teselación de simetría quíntupla y cómo una intervención de orden arquitectónico convierte

al espacio en el protagonista.

3. Fjordenhus. Casa fiordo, 2009-2018

Olafur Eliasson + Sebastian Behmann con el Studio Olafur Eliasson

La obra del artista Olafur Eliasson y el arquitecto Sebastian Behmann forma parte de un proyecto de revitalización urbana para el puerto de Vejle en Dinamarca. Es un edificio que alberga una compañía de inversiones privada (*Kirk Kapital*) pero diseñado bajo un concepto de hibridación de espacio público y privado creando una conexión activa entre el centro de Vejle y el puerto. La Casa fiordo (*Fjordenhus*) como se denomina el proyecto problematiza sobre el derecho de pertenencia al espacio público proponiendo una dialéctica entre lo público y lo privado, entre inversión inmobiliaria y espacio urbano.

En términos geométricos, a *Fjordenhus* le da forma una serie de operaciones booleanas (Stephens, 2018); cuatro cilindros que se cruzan, a partir de los cuales se han extraído volúmenes para crear unas aperturas parabólicas tridimensionales y majestuosas que no solo ofrecen atisbos de los sinuosos espacios centrales, sino que moldean una serie de espacios dinámicos y fluidos que crean una transición suave y generosa hacia el edificio.

La obra se ideó como "una obra de arte total y una estructura arquitectónica completamente funcional" (Eliasson en *ARQA*, 2018). En ella se difumina la línea entre instalación artística, diseño y arquitectura en un ámbito en donde la geometría, la materialidad y el contexto son claramente interdependientes. En *Fjordenhus* la obra arquitectónica crea el entorno para las obras artísticas *site-specific* que están incorporadas en diferentes partes del edificio y que también Eliasson creó. Estas obras, como el edificio, reaccionan ante las cualidades efímeras y brillantes del agua y la luz del puerto. *Fjordenhus* es resultado de investigaciones realizadas en el Estudio de Eliasson sobre percepción, movimiento físico, luz, naturaleza y experiencia del espacio. La obra es de inspiración naturalista y orgánica: alude metafóricamente a "la erosión de las rocas causada por las ondas, al desgaste milenario y constante de los arrecifes, a la eterna relación de frontera entre la tierra y el agua" (Corradi, 2018).

Fjordenhus articula intenciones simbólicas. En la investigación se descubrió que la planta cruciforme de *Fjordenhus* basada en el cruce de círculos en pares evoca la Cruz *Tau* que enfatiza la conexión tierra-cielo y que en la mitológica nórdica representa el Gran Pilar *Irmisul*, una especie de árbol-

puente que simbólicamente "sustenta todo el Universo". *Fjordenhus* crea puentes entre dominios opuestos: público y privado, solido y vacío y entre la ciudad y el puerto.

Tanto *Fjordenhus* como la fachada de la sala de conciertos Harpa en Rejkjavik (con Henning Larsen Architects en 2011) consolidan el trabajo del artista Olafur Eliasson en el terreno arquitectónico y el del arquitecto Sebastian Behmann en el campo artístico. Artista y arquitecto fundaron (en el 2014) el *Studio Other Spaces (SOE)*, que es un estudio dedicado a proyectos como este, que persiguen un enfoque basado en la investigación para la producción de espacios en los que se busca expandir el vocabulario arquitectónico establecido. Desde el *Studio Other Spaces* se idealizan y realizan arquitecturas experimentales e interdisciplinarias a gran escala, proyectos de un alcance similar al aquí analizado, además de obra pública. El arquitecto Behmann manifiesta que antes de colaborar con Eliasson, "se sentía limitado dentro de la profesión de arquitectura para hacer lo que quería hacer. El diálogo entre arte y arquitectura permite un mayor vocabulario" (como mencionó en Elderton, 2018). De hecho, para Eliasson, el arte y la arquitectura se superponen y pueden amplificarse mutuamente, en última instancia, "existe la oportunidad de otorgar al usuario la potestad para coproducir la narrativa de lo que experimenta" (Eliasson en Elderton, 2018).

Resultados:

El concepto de hibridación de espacio público y privado creando una conexión activa entre puntos estratégicos de Vejle (el centro y el puerto) constituye un aporte dinamarqués a la tipología arquitectónica de (lo que tradicionalmente es un) edificio privado de oficinas.

La obra se ideó como "una obra de arte total y una estructura arquitectónica completamente funcional". En ella se difumina la línea entre instalación artística, diseño y arquitectura en un ámbito en donde la geometría, la materialidad y el contexto son claramente interdependientes.

En la investigación se descubrió que la planta cruciforme de *Fjordenhus* basada en el cruce de círculos en pares evoca la Cruz *Tau* que enfatiza la conexión tierra-cielo y que en la mitológica nórdica representa el Gran Pilar *Irmisul*, una especie de árbol-puente que simbólicamente "sustenta todo el Universo". Relaciones simbólicas con el sitio se desprenden de aquí.

Fjordenhus es un proyecto basado en la investigación sobre percepción, movimiento físico, luz, naturaleza y experiencia del espacio que crea espacios en los que se busca expandir el vocabulario arquitectónico establecido. El

Studio Other Spaces se fundó para ello. Para Eliasson, el arte y la arquitectura se superponen y pueden amplificarse mutuamente.

4. Memorial *Steilneset*, 2011

Peter Zumthor y Louise Bourgeois

El Memorial *Steilneset* surgido de la colaboración entre el arquitecto suizo Peter Zumthor y la fallecida artista francesa Louise Bourgeois rememora un episodio histórico chocante, a saber las muchas quemaduras de brujas acontecidas entre el 1600 y 1692 en Vardø, localidad del condado de Finnmark en el extremo noreste de Noruega (sobre el Círculo Polar Ártico).

En este memorial Zumthor de-construye la naturaleza de idea de monumento y lo hace a través de la materialidad y el espacio. Desafía el concepto de monumento proponiendo pabellones que normalmente tienen vidas tasadas y madera de pino y tela de vela, ambos (tipología arquitectónica adoptada y materiales) no están asociados a (nuestras expectativas de) la permanencia de los monumentos. Zumthor lleva el concepto hacia un límite de connotaciones artísticas que el arquitecto australiano Adolf Loos había ya reflexionado en los primeros años del siglo XX.

“Zumthor ha creado un monumento que combina lo sensual y lo conceptual, en el cual permanencia es direccionada por medio de ideas fuertes y materiales delicados, perecederos. No es solo historia, es el tiempo en sí mismo que encuentra un reflejo en estos pabellones” (Lending, 2016, p.33).

Conceptualmente el proyecto se plantea como un recorrido de procesión ritual, que rememora la sentencia, el juicio y la ejecución histórica de los acusados de brujería en Vardø, Noruega, en el siglo XVII.

La narrativa se desarrolla en dos pabellones, el primero crea un espacio estrecho y largo, análogo como un corredor claustrofóbico que recuerda la instalación de la artista conceptual Ilya Kadakov *Labyrinth: Album of my mother* (1990), el cual provoca un sentido de desconcierto y una sensación de inadecuación. El él son expuestos los registros de las sentencias condenatorias de cada uno de los acusados. Este pasillo penumbroso conduce al segundo pabellón, que contiene la instalación de Louise Bourgeois. La obra de la artista franco-estadounidense rememora el juicio y ejecución de los penados.

El juicio y la ejecución histórica de los acusados quedan representados en los símbolos orquestados por Bourgeois: una silla de aluminio con llamas de gas que salen del asiento. Las llamas arden perpetuamente evocando (de manera más evidente) la forma de ejecución histórica. La una silla llameante se refleja a su vez en siete grandes espejos ovalados colocados en columnas de metal formando un anillo alrededor de la misma, estas representan "el auto-escrutinio de reflexión (filosófica)" (Jortveit, 2016, p. 68) y asemejan jueces que rodean a los condenados. La agitación visual y mental de las llamas y sus reflejos dentro del espacio y de nosotros mismos, evidencian la fragilidad del "límite vulnerable entre la vida y la destrucción" (Jortveit, 2016, p. 68).

Resultados:

Peter Zumthor trabaja como un artista conceptual, crea una atmósfera que provoca en quien usufructúa el espacio un sentido de desconcierto y una sensación de inadecuación, un impacto emocional que es buscado por él. Esta realización recuerda la instalación de la artista rusa Ilya Kadakov *Labyrinth: Album of my mother* (1990) para la la Galería Nacional de arte británico (Tate).

El enfoque artístico y fenomenológico ha permitido a Zumthor desafiar el concepto de monumento a través de la materialidad y el espacio como medios; acogiendo para la realización del mismo una tipología arquitectónica y materialidad que no están asociados a (nuestras expectativas de) la permanencia de los monumentos. Zumthor lleva así el concepto de monumento hacia un límite de connotaciones artísticas.

5. Pabellón para la Serpentine Gallery, 2016

Bjarke Ingels Group (BIG)

El Programa de Arquitectura de las Serpentine Galleries puede entenderse como una exhibición de arquitectura contemporánea construida en vivo, a escala 1:1. Donde se busca llevar la arquitectura a sus límites y mostrar con ello el poder de la arquitectura para comunicar ideas y servir a la obra de promoción del arte contemporáneo. El programa, como indica Buchaman en *Arquitectura Viva 141* (2011), ofrece a los proyectistas "la oportunidad de experimentar, aunque lo hagan sin muchas de las restricciones habituales que, por otro lado, sirven para alimentar la creatividad del arquitecto" (p. 29). El pabellón anual es diseñado por un notable arquitecto o equipo de diseño internacional invitado que aún no haya construido una estructura en el Reino Unido.

El Pabellón para la Serpentine Gallery, 2016, surge de una exploración (formal) del muro o pared entendido éste como entidad básica generadora de espacio en arquitectura. Básicamente lo que hace el grupo BIG es separar de si misma la pared para formar un espacio. A este desdoblamiento el grupo BIG le llama "unzipping the wall".

BIG fundamenta su trabajo en la búsqueda de una estructura que confronta opuestos, Bjarke Ingels menciona que "Para el Serpentine Pavilion 2016, hemos intentado diseñar una estructura que incorpora múltiples aspectos que a menudo se perciben como opuestos: una estructura libre pero rigurosa, modular pero escultural, tanto transparente como opaca; tanto caja sólida como burbuja" Fuente de Bjarke Ingels Group.

La obra es un continuum de estructura, envolvente y espacio. El Pabellón *Serpentine* 2016 no desasocia arquitectura e ingeniería. La obra es tanto estructura y construcción como creación y articulación del espacio. Su arquitectura conseguimos ubicarla en una "estereotómica de ladrillos vacíos"

Para Bjarke Ingels el tipo de espacio producto de la acción de la apertura del cierre del muro de ladrillos ahuecados es (metafórica y simbólicamente) el de una cueva en cañón lleno de luz.

Resultados:

Los pabellones buscan mostrar el poder de la arquitectura para comunicar ideas y servir a la obra de promoción del arte contemporáneo. Se diseñan en cuanto arte.

El grupo Bjarke Ingels se desenvuelven como artistas conceptuales al deconstruir un elemento básico en la arquitectura (la pared) para conformar un espacio (surgido de él).

BIG también confronta opuestos: la estructura es "libre pero rigurosa, modular pero escultural, tanto transparente como opaca; tanto caja sólida como burbuja".

6. Pabellón para la Serpentine Galleries, 2017

Francis Kéré, Kéré Architecture

El Pabellón para la Serpentine Galleries 2017 por el arquitecto burkinés Francis Kéré es una abstracción de un árbol, pero no cualquier árbol, la referencia proviene principalmente de los grandes árboles de baobab que

constituyen una arquitectura primera en el pueblo mossi de donde Kéré es originario, en Burkina Faso, un estado de África Occidental que alberga un complejo mosaico de pueblos y grupos etnolingüísticos.

Más que en la semejanza formal al árbol, Kéré se inspiró en el micro-cosmos que éste genera como espacio comunitario. El árbol de baobab con su fuerza plástica y el de mango con su sombra protectora son en Burkina Faso espacios de encuentro, intercambio y celebración tanto espontánea como formalmente. Las actividades cotidianas se desarrollan bajo la sombra de sus ramas. El árbol crea una especie de refugio, cuyo uso supone congregarse pero sin cerrarse del mundo exterior (Kéré en Ulrich-Obrist, 2017, p.33). Kéré quiso llevar esas calidades y referencias a Londres como respuesta a la invitación para el diseño del pabellón en Kensington Gardens en Hyde Park.

Francis Kéré llevó hábitos y referencias culturales de su nativa Burkina Faso a Londres. Los patrones geométricos triangulares visibles tanto en el dosel como en los muros del Pabellón, se observan referencias a la tradición textil de su país natal, retomados tanto en sus aspectos visuales como emocionales. En Burkina Faso los jóvenes visten ropa azul índigo para asistir a una celebración; el color está asociado a la gala, es por ello que Kéré, cuando recibió la invitación de diseñar el Pabellón, él naturalmente escogió el azul índigo. El tinte tiene además una función paralelamente simbólica y práctica. Se detalla que en los pueblos Tiébélé las mujeres Kassena pintan en las fachadas de los edificios murales con patrones geométricos mayoritariamente triángulos en repetición. Esta tradición también tiene la función de proteger y sellar las paredes ante la temporada de lluvias.

El pabellón recuerda la memoria de un pueblo en África Occidental, transpuesto al contexto urbano de Londres. Esta transposición, según Mostafavi (2017) es en sí misma un acto de "reciprocidad" (Mostafavi, 2017, p.72). Es por estas ligaciones expresadas en una arquitectura compleja en su simplicidad (lo que es parte de la arquitectura de Kéré), que su Pabellón se convierte potencialmente en un manifiesto; esto según expresa en entrevista con Adjaye (2017, p.81). Su actitud para construir social y ecológicamente también está presente en esta pequeña pero significativa obra arquitectónica.

Resultados:

En el Pabellón para la Serpentine Galleries 2017 por Francis Kéré la naturaleza está presente en forma abstraída, esto en dos aspectos fundamentales: cuando se esboza el árbol como origen material y mítico, y cuando se contempla la tierra y su modelado, la relación entre lo

estereotómico de los muros y tectónico de las cubiertas, y la definición textil y cromática de los cerramientos. Kéré en su "Praktische Aesthetik" (como le llama Fernández-Galiano) desborda estos aspectos en una arquitectura simbólica, expresiva y artística.

7. Pabellón para la Serpentine Gallery, 2013

Sou Fujimoto

El Pabellón para la Serpentine Gallery 2013 por el arquitecto japonés Sou Fujimoto surge de una investigación sobre la forma en que nos relacionamos/interactuamos con el mundo/entorno natural. El arquitecto se planteó algunas preguntas fundamentales que son transversales a sus obras: ¿cómo la arquitectura es diferente de la naturaleza o cómo la arquitectura podría ser parte de la naturaleza?, ¿cómo podrían fusionarse o cuáles son los límites entre la naturaleza y las cosas artificiales? (Fujimoto en Moore, 2013, párr. 5). Fujimoto hizo para su Pabellón una exploración sobre la zona difusa entre lo natural y lo artificial del campo arquitectónico, buscando una unión y composición de estos (y otros) opuestos (relacionados). En palabras de Fujimoto:

Para el Pabellón Serpentine 2013, he creado una arquitectura traslúcida, un terreno que invita a la gente a explorar el lugar en nuevas y diversas maneras. Dentro del contexto natural de los Jardines de Kensington, la vívida vegetación que rodea al terreno se mezcla con la geometría construida del Pabellón. Se ha creado una nueva forma de entorno, donde lo natural y lo hecho por el hombre se funden. (Fujimoto en S. O'Brien, 2013, p. 17).

La idea de que la geometría y las formas pueden "fundirse" con lo natural para crear un lugar ubicado entre la arquitectura y la naturaleza (Fujimoto en Wainwright, 2013) es la mayor búsqueda conceptual en este proyecto.

El concepto arquitectónico para el Pabellón es inspirado en el "**bosque anisótropo**" con alusión a los bosques de Hokkaido, la isla japonesa de donde Fujimoto es originario. Fujimoto percibió cómo dentro una totalidad de un bosque compuesta de elementos pequeños a escala humana se generan espacios de confortabilidad. Al respecto M. Fuji en *Beauty of ambiguous architecture: Sou Fujimoto* (2013) presenta una imagen metafórica de bosque que se alinea con el pensamiento de Fujimoto y en cómo él lo exterioriza en ponencia "*Between Nature and Architecture*" en *Architectural League of New York* (2014); el bosque se muestra como una "formación

colectiva de diversos organismos" a diferentes escalas que conforman "existencias dinámicas de varias capas que están en constante cambio" (Fuji, 2013, párr. 2). De esta caracterización se comprende el cómo en un bosque el entorno cambia drásticamente mientras se camina, de ahí la atribución de "anisótropo" por *Arquitectura Viva* (153, 2013, p. 5).

A partir de la observancia por Fujimoto de los bosques de Hokkaido, donde lo pequeño conforma el todo natural (y de los muchos edificios que conforman una megalópolis como Tokio), se toma lo pequeño en escala como el medio que permite difuminar los límites entre lo natural y lo artificial, la naturaleza y la arquitectura. En el pabellón las barras pequeñas formando triedros "comienzan a construir capas y capas de un mundo dinámico e indefinido, el todo se convierte en un potencial ambiguo. El potencial indefinido que los ocupantes podrían cultivar orgánicamente" (Fuji, 2013: sección *Smallness as a common unit*: párr. 2). Lo resultante es un paisaje indefinido como un bosque abstracto que los visitantes usufructúan. El pabellón en su resolución propone una idea de "construcción forestal" (Musante, s.f., párr. 4).

Fujimoto acogió una sensibilidad por lo pequeño y la metáfora de "suelo boscoso" donde cada movimiento, uso del espacio y hábito se confía en el instinto" (Musante, s.f., párr. 3) para tornar lo pequeño (en escala) en una herramienta simbólica y conceptual.

Resultados:

Fujimoto hizo en resumen un Pabellón que crea o explica la idea de estado intermedio naturaleza y arquitectura relacionando opuestos en un orden artificial creado a partir de una grilla estricta de triedros convertida en una composición que procura estar más cerca del orden natural. Para la resolución de la idea Fujimoto torna "lo pequeño" (en escala) en una herramienta simbólica y conceptual.

Fujimoto ha llevado la tipología de pabellón a límites que la intensifican a una entidad similar a una instalación artística".

8. Proyecto Roden Crater (1977- actualidad) y los skyspace

James Turrell

El artista estadounidense James Turrell crea obras que como él describe tratan sobre "el espacio y la luz que lo habita" (Turrell en Brown, 1985). Es un tipo de "arte perceptual" en el que él investiga la forma en que las

personas confrontan e indagan el espacio mediante la visión. Turrell cree que en esa indagación las personas entran en el espacio de su propia conciencia. La búsqueda de Turrell está en hacer que las personas se vean a sí mismo viendo ("reflexibilidad fenomenológica") (Turrell en Brown, 1985).

Para Turrell el medio artístico es la visión y la percepción. Insiste en que en su obra "no hay objeto, solo percepción objetivada" (Turrell en Holborn, 1993, p.12). Turrell explora los límites de la percepción, creando situaciones introspectivas con el espacio como el lugar de la obra y la luz que lo habita. Estos son paisajes envolventes de abrumadora luz, en donde el espectador se convierte en un colaborador activo (Roselló, 2012, p.195).

Turrell crea espacios organizados o erigidos para que la luz habite en ellos. Es por ello que está más interesado en esa presencia (peso, densidades y el sentimiento que se producen), que en el propio recinto donde da lugar la experiencia (Turrell en Brown, 1985). Turrell explica que el primer objetivo en la realización de sus obras, no es mirar las posibilidades de la forma arquitectónica o del espacio construido, sino trabajar con ellas para crear un dominio o atmósfera particular a través de la luz como medio. Revela que esto se hace generalmente al trabajar con la forma en que el espacio cede a la visión, una forma en que el espacio se puede explorar perceptualmente (Turrell en Brown, 1985).

La arquitectura en las obras de James Turrell se entiende dentro del contexto del *arte no objetual*, la cual trata principalmente sobre los modos por los que el objeto artístico es atenuado progresivamente convirtiéndose en una presencia etérea a favor del énfasis en la experiencia y la percepción. Como destaca Hal Foster (2013), Para Turrell el objeto de su obra es la percepción (Turrell en Holborn, 1993, p.11)

Turrell crea los llamados *Skyspace*, son ambientes en los que "el espacio se abre a otro espacio del cual obtiene su luz" (Turrell en Brown, 1985). Esa luz pasa a través de la abertura y se difunde dentro del volumen. Debido a que toma toda su luz de otro espacio, el espacio sensorial percibido es de alguna manera una expresión de ese otro espacio (Turrell en Brown, 1985).

El proyecto *Roden Cráter* realizado en un volcán extinto en el Campo Volcánico de San Francisco, cerca del Desierto Pintado de Arizona y el Gran Cañón es la obra maestra de James Turrell, la componen un conjunto de estancias interrelacionadas que recogen la luz de distintos fenómenos celestes. Turrell convierte el cono de ceniza en un observatorio a simple vista en el núcleo interno del volcán. Allí los visitantes ven, experimentan y se

enlazan con los fenómenos de luz celeste, solar y astronómicos, algunos de los cuales se dan cada ciertos años, como por ejemplo el lunasticio mayor (cada 18.61 años).

La arquitectura y los elementos arquitectónicos dentro del cráter amplían su vínculo utilitario: las escaleras funcionan como fuelles de luz, los depósitos de agua como lentes y los túneles como cámara oscura para la captura de imágenes ampliadas del sol y la luna. (Govan, 1996-2003). La forma de cada espacio y la organización entre ellos esta determinada por su función específica para captar, dirigir y amparar la luz natural, y para ordenar el recorrido de los visitantes por el cráter.

Resultados:

El artista estadounidense James Turrell conceptúa arquitectura para hacer que la luz habite físicamente el espacio y con ello crea su obra artística. Él concibe el espacio como el lugar de la obra y la luz el elemento que habita ese lugar. El concepto es transversal en sus Skyspace y en el proyecto *Roden Cráter*.

Turrell desasocia su obra de lo objetual, de la imagen, del enfoque, para mirarse a uno mismo mirando, de un modo en el que tocamos con la vista. En la búsqueda por parte del artista de una "reflexibilidad fenomenológica" al hacer que el espectador se mire a sí mismo viendo, lo objetual de la arquitectura cede su espacio a lo perceptual que pasa a un primer plano. Turrell afirma que su arte no es conceptual sino perceptual.

Relativamente al entendimiento de la "reflexibilidad fenomenológica" como herramienta para la creación de atmosferas Griffiero (2010) cita a Bockemühl para mencionar lo siguiente:

En la medida en que las creaciones artísticas estén direccionadas para hacer que la percepción sea perceptible en sí misma – es decir: "ver el ver" – "la obra de arte se convierte en el campo perceptual ideal de atmosferas. O mejor: el arte nos enseña a ver atmosferas ayudándonos a fortalecer nuestra visión, haciendo de ella una actividad artística productiva. (p. 84)

Para Hal Foster (2013) esta experiencia perceptual no es real, porque se reemplaza "tanto lo estético como lo fenomenológico con versiones sucedáneas en las que la percepción, por así decirlo, no es usurpada" (p.248).

9. *The Hive / La Colmena, 2015*

Wolfgang Buttress

El Pabellón de Wolfgang Buttress para la Expo Milán 2015, ideado como el "análogo abstracto de una colmena" (Buttress, 2015, sección *The Hive*), es la respuesta del artista británico y del Reino Unido al tema de la "Expo" del 2015: *Nutriendo al planeta, energía para la vida*. Buttress dirigió el tema al declive drástico de la población mundial de abejas, centrando la atención en la importancia de la polinización en nuestra cadena alimentaria (para la producción de alimentos), reinterpretando la ecología apiaria como una experiencia multisensorial inmersiva (Buttress, 2014c).

Para la realización del Pabellón Buttress reformuló conceptualmente los atributos clave de la arquitectura de las abejas: "translucidez, topología, variación geométrica y distribución de múltiples funciones, capas." (Buttress, 2014b). La estructura está compuesta por 169,300 componentes individuales de aluminio, unidos en treinta y dos capas horizontales zigzagueantes unas a las otras. Las capas exhiben un patrón geométrico de hexágonos. A este patrón, con su orden subyacente racional, se le rotó simétricamente, lo cual introdujo en la estructura geométrica un movimiento que sugiere un hambre.

El equipo dirigido por Buttress recurrió a las técnicas de investigación en la resonancia de las abejas realizadas por el físico y experto en las mismas Dr. Martin Bencsik de la *Nottingham Trent University* para sumar a la experiencia estética la actividad vibratoria de una colmena verdadera. Las señales de la colmena ubicada en Nottingham fueron extraídas por medio de acelerómetros (sensores de vibración ultrasensibles) y transmitidas en tiempo real al Pabellón en Milán a través de recursos sonoros y visuales (registros sonoros y musicales de abejas, violonchelo y voz humana, y visualización de los efectos de las vibraciones por las más de mil luces LED instaladas en el vacío esférico de la Colmena). La importancia de las vibraciones es que no solo indican la condición de una colmena específica sino que -por extensión- revelan el estado general del ambiente circundante; las abejas son apreciadas por Buttress como "centinelas ecológicas", "barómetros para la salud del mundo" (Buttress, 2014a), de ahí la importancia y necesidad para el artista de que los humanos las percibiesen.

El objetivo de esta experiencia de conexión del hombre con la naturaleza y los ecosistemas a nivel experimental, fue involucrar e inspirar al visitante a pensar y actuar de manera diferente, expresando interdependencias ecológicas y el papel de la tecnología en la labor de una comprensión más profunda de nuestro medio ambiente. La instalación artística inmersiva

sondea el núcleo de los problemas sostenibles y el uso de energía para la vida; lo hace destacando la difícil situación de la abeja melífera (abeja productora de miel) y las formas en que la investigación y la tecnología actual están ayudando a abordar los desafíos, incluida la seguridad alimentaria y la biodiversidad (Biscia, 2019).

Resultados:

A través de una obra que reunió arte, ciencia, arquitectura, ingeniería y paisaje el artista británico Wolfgang Buttress buscó reconectar a las personas con la naturaleza y los ecosistemas a nivel experimental. La obra representó los fuertes paralelismos entre la cultura de las de las sociedades humanas con las interacciones de una colonia de abejas. Llevó al visitante a un contacto íntimo y sin precedentes con el mundo de las abejas, que son para él "centinelas ecológicos", "barómetros para la salud del mundo" (Buttress, 2014a).

El artista pensó su obra no tanto en cuanto objeto sino en cuanto experiencia estética, una que es inmersiva y multisensorial. Lo hizo de manera a buscar que lo que queda de la obra en el espectador sea idea imaginativa de ésta (la obra ofrece un rango amplio de experiencias sensoriales, ligereza y densidad, acogimiento y apertura. Da la posibilidad de conjugar imágenes divergentes y efectos sensoriales superpuestos). Este raciocinio liga a la obra con el "arte de crear atmosferas". Mas allá del objeto arquitectónico como referente de la obra, la visión artística de la misma está en el interés de Buttress por cómo transmitir una idea y/o un sentimiento a través de una experiencia estética.

10. *Your Rainbow Panorama*, 2011

Estudio Olafur Eliasson

El proyecto denominado *Your Rainbow Panorama* por el artista Olafur Eliasson es una intervención artística de orden arquitectónico (o arquitectónica de orden artístico) que se propuso como un arcoíris panorámico para servir de remate en lo alto del *ARoS Aarhus Kunstmuseum*, edificio diseñado por la firma de arquitectura *Schmidt Hammer Lassen Architects*. La obra completa y culmina el recorrido museístico proyectado del *ARoS* la (dedicado principalmente al modernismo danés) que metafóricamente se inspira en el poema épico la "Divina Comedia" de Dante Alighieri. La obra *Your rainbow panorama* alude al "Paraíso" del poema de Alighieri y se le conoce como "la sala del cielo".

Your rainbow panorama se concibe como un panorama de 150m de

circunferencia, el cual utiliza la gradación del espectro cromático para lograr reproducir todos los colores del arcoíris por medio de una serie de cristales laminados. La experiencia perceptiva de las variaciones cromáticas es de una aparente alteración del paisaje urbano circundante. A través del paso por la variación tonal el visitante construye su propio panorama de la ciudad y la bahía de Aarhus. *Your rainbow panorama* se torna en un mediador que forja las relaciones entre el visitante, el *Aarhus Kustmuseum* (ARoS) y la ciudad de Aarhus.

Para Eliasson *Your Rainbow Panorama* cualifica no tanto como un objeto artístico mas sí como un contexto de mediación, uno que explícitamente "enuncia lo que vemos" (Eliasson, 2009, p.144). El calificativo se da en el sentido en el que la pasarela crea un filtro de percepción (a través de la gradación de los colores del arcoíris que tiñen el panorama circundante) similar -según Eliasson- a las percepciones filtradas que el ARoS crea en el visitante sensible al ir revelando su contenido expositivo dentro del museo. Para él es significativo que *Your Rainbow Panorama* esté colocado en lo alto del museo ya que les considera "máquinas de visión" (Eliasson, 2012, p. 161). El ARoS, afirma: está lleno de "significados condensados - refutados, defendidos, inacabados y representados - de intenciones culturales, realidades históricas, visiones y revisiones" (Eliasson, 2016, p.242). Eliasson asevera que algunos museos descuidan su compromiso de presentarse a sí mismos como "marcos arquitectónicos e ideológicos distintivos" (Eliasson, 2009, p.144).

La obra suspendida entre la ciudad y el cielo, es una plataforma de visión que insiste en tu compromiso sensorial. La obra es un vehículo de percepción. Es este espacio "sientes la vista" afirma Eliasson (2012, p. 161). Lo que se experimenta -según explica- puede tener tanto un alcance panorámico como una cualidad introspectiva; "puedes verte viendo. A veces solo, la mayoría de las veces en compañía" (Eliasson, 2012, p. 161). Como tal, esta experiencia es fenomenológica que involucra el cuerpo del sujeto moviéndose por el espacio el cual se transforma en una especie de resonador de color que intensificación de la realidad ya que te ves inmerso en un entorno arcoíris.

En el circuito sin fin por el que los sujetos se mueven por el espacio Eliasson explora en *Your Rainbow Panorama* la relación sujeto-espacio-tiempo. El espacio se comprende como una "coproducción" del sujeto y tiempo reunidos y relacionados. Esta relación implica que lo que se haga con el tiempo repercute en el espacio. La invitación es asumir una postura más activa respectivamente a él (Espejo, 2013).

Eliasson ha creado una obra que dialoga con la arquitectura existente reafirmando la como referente urbano en Aarhus. Por la visión filtrada de la ciudad que la obra otorga hace con que la misma consiga borrar virtualmente las fronteras entre el interior y el exterior. La instalación crea una sensación de incertidumbre (las personas dudan si se encuentran dentro de una pieza artística o en alguna parte del museo); incertidumbre que el artista considera importante, ya que según dice: "anima a la gente a pensar y sentir más allá de los límites en los que están acostumbrados a moverse" (Eliasson en Carrasco & Livno, 2011). El estado de incertidumbre es quizás aquí más parecido al asombro y esto al modo de ver de Carrasco & Livno (2011) "es un logro notable para una época marcada por la anestesia y la disociación de los sentidos" (Ibid.).

Resultados:

Your Rainbow Panorama entrelaza arquitectura y arte para hacer que un entorno urbano se torne sea más experiencial y activo para el espectador-participante. La mediación que la obra establece entre el individuo y la ciudad hace que la misma contribuya al desarrollo de un nuevo entendimiento de la relación entre las disciplinas, y de las interfaces artísticas visuales de la arquitectura como elogió el jurado del concurso que eligió la obra.

Más que un objeto artístico *Your Rainbow Panorama* cualifica como un contexto de mediación que forja las relaciones entre el visitante, el *Aarhus Kustmuseum* (ARoS) y la ciudad de Aarhus.

La obra es una plataforma de visión, un vehículo de percepción que insiste en tu compromiso sensorial. En ella "sientes la vista" y "puedes verte viendo" afirma Eliasson (2012, p. 161). Esta cualidad introspectiva es una experiencia fenomenológica. El alcance panorámico que intensifica la realidad ya que te ves inmerso en un entorno arcoíris hace que el sujeto se transforme en una especie de resonador de color.

Your Rainbow Panorama es una exploración sobre la relación sujeto-espacio-tiempo. El espacio se comprende como una "coproducción" del sujeto y tiempo reunidos y relacionados.

Eliasson ha creado una plataforma de visión que provoca una sensación de incertidumbre (las personas dudan si se encuentran dentro de una pieza artística o en alguna parte del museo); esta incertidumbre es propiciada para animar al visitante a pensar y sentir más allá de los límites físicos.

Referencias Bibliográficas

Adjaye, D. (2017). Transference. In M. Blanchflower, J. Constable (Eds.), *Francis Kéré Serpentine Pavilion 2017* (p. 81-85). Serpentine Galleries. London: Koening Books.

ARQA. (2018, Junio 5). Fjord House. Olafur Eliasson. ARQA. Disponible en <https://arqa.com/arquitectura/fjord-house.html>

Arquitectura Viva (Eds.) (2013): "Primera página". *Arquitectura Viva*. España, 153 (6/13), 5.

Burrows, S.& Simpson, M. (2009). The Stadium geometry. The Beijing National Stadium Special Issue. *The Arup Journal*. (1), 16-19. Disponible en <https://www.arup.com/perspectives/publications/the-arup-journal/section/the-arup-journal-2009-issue-1>

Brown, J. (1985). Interview with James Turrell. Disponible en <http://therodencrater.org/seeing/interview/index.htm>

Buchaman, P. (2011). Tectónica del espectáculo. Los pabellones de la Serpentine, de Hadid a Zumthor. *Arquitectura Viva*, 141, pp. 28-41.

Biscia, R. (2019. Nov 11). Kew Gardens: arte y naturaleza en el Jardín Botánico más fabuloso de Inglaterra. *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/01/20/kew-gardens-arte-y-naturaleza-en-el-jardin-botanico-mas-fabuloso-de-inglaterra/>

Buttress, W. (2014a. May 22). Concept. *Wolfgang Buttress Website*. Disponible en: <http://www.wolfgangbuttress.com/expo-2015?offset=1402914249995>

Buttress, W. (2014b. Jun 25). The Hive. *Wolfgang Buttress Website*. Disponible en: <http://www.wolfgangbuttress.com/expo-2015?offset=1401716216843&reversePaginate=true>

Buttress, W. (2014c. Nov, 02). UK Pavilion Wins Gold Medal at Milan Expo 2015. *Wolfgang Buttress Website*. Disponible en: <http://www.wolfgangbuttress.com/expo-2015?offset=1434471060152&reversePaginate=true>

Buttress, W. (2015). UK Pavilion, Milano, Italia, 2015. *Architonic*. Disponible en: <https://www.architonic.com/es/project/wolfgang-buttress-uk-pavilion/5102388>

Carrasco, G & Livno, P. (2011). Panavision: los colores del arcoíris según Olafur Eliasson. *Vostokproject*. Recuperado de: <https://vostokproject.com/2011/10/08/panavision-los-colores-del-arcoiris-segun-olafur-eliasson/>

Corradi, M. (octubre, 2018). Eliasson + Behmann + Studio Olafur Eliasson: Fjordenhus. *Floornature. Architecture & Surfaces*. Disponible en <https://www.floornature.es/eliasson-behmann-studio-olafur-eliasson-fjordenhus-14118/>

Eliasson, O. (2016). *Estudio Olafur Eliasson: Unspoken Spaces*. New York: Thames & Hudson.

Eliasson, O. (2009). Frictional Encounters. In M. Asgaard, & H. Oxvig (Eds.), *Paradoxes of Appearing* (pp. 130–147). Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers.

Eliasson, O. (2012). Tu panorama arcoíris. In M. Puente (Ed.), *Leer es respirar, es devenir: Escritos de Olafur Eliasson* (p. 161). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Espejo, B. (2013). Olafur Eliasson. "Perder el sentido del tiempo es perder el sentido de la responsabilidad". *El Cultural*. Recuperado de: https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=33229

Eliasson, O. (2016). *Estudio Olafur Eliasson. Unspoken Spaces*. New York: Thames & Hudson.

E. Prieto en *ArquitecturaViva* 141 (2011)

Eliasson, O. (2015, May 01). Olafur Eliasson: declaración de premio Mies van der Rohe. *Domus*. Retrieved from:

https://www.domusweb.it/es/arquitectura/2013/05/1/olafur_eliasson_declaracionmiesvanderrohe.html

Sala de Conciertos y Centro de Convenciones Harpa. Geometría Cristalina. (2012). *BiT 87*. Retrieved from: https://issuu.com/revista_bit/docs/bit87

Elderton, L. (24 de septiembre, 2018). Art Into Architecture: Olafur Eliasson's 'Fjordenhus'. *BLOUINARTINFO*. Disponible en

<https://www.blouinartinfo.com/news/story/3265498/art-into-architecture-olafur-eliassons-fjordenhus>

Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

Govan, M. (23 de mayo 2011). James Turrell. *Interview Magazine*. Disponible en <https://www.interviewmagazine.com/art/james-turrell>

G. Musante (Ed.) (s.f.): "Sou Fujimoto Architects". *Domus*. Italia. <https://www.domusweb.it/en/speciali/best-architecture-firms/2019/sou-fujimoto-architects.html>

Griffero, T. (2010). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, England: Ashgate Pub Co.

Holborn, M. (11 de abril 1993). ARTS / Under the Volcano: James Turrell used to fly secret missions for the US Government. Now he is completing one of the most ambitious earthworks of modern times. He also has a new show at the Hayward. Mark Holborn met him. *The Independent Culture*. Disponible en <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-under-the-volcano-james-turrell-used-to-fly-secret-missions-for-the-us-government-now-he-is-1454549.html>

Hürzeler, C. & Herzog, J. (1997). Collaboration with Artists. Catherine Hürzeler. Interview with Jacques Herzog. Originalmente publicado en: Herzog & de Meuron. Urban Projects. Collaboration with Artists. Three Current Projects. Exh. Cat. *Architectures of Herzog & de Meuron. Portraits by Thomas Ruff*. TN Probe Exhibition Space, Tokyo. 22 November 1996 - 9 January 1997. Tokyo, TN Probe Toriizaka Networking, 1997. Vol. No. 4. pp. 49-71. Disponible en <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/huerzeler.html>

Jortveit, A. K. (2016). A Place for Remembering. In L. Ulekleiv (Ed.), *Louise Bourgeois. Peter Zumthor. Steilneset Memorial / Steilneset Minneded to the Victims of the Finnmark Witchcraft Trials* (pp. 63-70). Oslo: Forlaget Press.

Lending, M. (2016). Architecture at the Limit. Peter Zumthor pavilion in Vardø. In L. Ulekleiv (Ed.), *Louise Bourgeois. Peter Zumthor. Steilneset Memorial / Steilneset Minneded to the Victims of the Finnmark Witchcraft Trials* (pp. 25-34). Oslo: Forlaget Press.

Moore, R. (25 de mayo, 2013). Sou Fujimoto and building with nature. Interview. *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/25/sou-fujimoto-serpentine-pavilion-interview>

Mostafavi, M. (2017). Breaking the pattern of weakness. In M. Blanchflower, J. Constable (Eds.), *Francis Kéré Serpentine Pavilion 2017* (p.69-73). Serpentine Galleries. London: Koenig Books.

Roselló, M. (2012). El espectador desorientado: luz, espacio y percepción en las instalaciones de James Turrell. *Bajo Palabra, II Época*, (7), 195-206. Disponible en: <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3231/3442>

S. O'Brien (Ed.). (2013). *Sou Fujimoto. Serpentine Gallery Pavilion 2013*. London: Koenig Books.

Stephens, H. (2018, Octubre 15). Fjordenhus. *Arcspace*. Disponible en <https://arcspace.com/feature/fjordenhus/>

Schulz-Dornburg, J. (2000). *Arte y arquitectura: nuevas afinidades. Art and Architecture: new affinities*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. SA

Ulrich-Obrist, H. (2017). Le Brouhaha. Hans Ulrich-Obrist in conversation with Francis Kere. In M. Blanchflower, J. Constable (Eds.), *Francis Kéré Serpentine Pavilion 2017* (pp. 29-36). Serpentine Galleries. London: Koenig Books.

Wainwright, O. (4 de junio, 2013). Serpentine Gallery becomes Serpen-Tron with radical new pavilion. *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jun/04/serpentine-gallery-pavilion-sou-fujimoto>

Weiwei, A. & Pins, A. (2014). *Ai Weiwei. Spatial Matters. Art Architecture and Activism*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Objetivo específico 2. Encontrar en los casos de estudio la relación entre la práctica espacial contemporánea analizada y la fenomenología (de atmósferas), para mostrar su aplicación teórica en la generación de los espacios.

Meta 1: Una relación teórica entre la fenomenología de atmosferas y la práctica espacial en estudio.

Basado en el análisis de las teorías de la *Nueva Fenomenología* por el filósofo contemporáneo Hermann Schmitz y la *Nueva Estética* de atmosfera por el también filósofo contemporáneo Gernot Böhme, que realicé en mis estudios de maestría y que reseñé en mi disertación titulada *Atmosfera arquitectónica como medio de experimentación artística (Caso en Museu de Aveiro Santa Joana Princesa)* (2016), se pretendía con este objetivo específico trasladar esos conocimientos a esta investigación para encontrar la existencia de evidencia del uso (o no) explícito de las teorías referidas en los proyectos estudiados. Tal hipótesis surge de la necesidad de hacer un reconocimiento de las teorías en los casos estudiados ya que si bien fueron originalmente publicadas en los años ochentas y noventas respectivamente son de aplicación implícita hoy en la arquitectura de Peter Zumthor y Steven Holl por ejemplo. Revelar alguna transversalidad explícita entre las ideas de las obras (proyectos que difuminan los límites disciplinares) y de las teorías analizadas nos darían pautas sobre cómo relacionar la fenomenología contemporánea del concepto de *atmosfera* con una práctica actual de concomitancia entre el arte y la arquitectura. Se pretendía encontrar cruzamientos entre las ideas de las obras y de las teorías analizadas.

El seguimiento continuo de las teorías es porque están ligadas, para el entendimiento de la segunda es necesario comprender la primera. Hermann Schmitz al interesarse por la teoría del espacio y el papel del cuerpo sensible incorporó la noción de atmosfera a su discurso de *Nueva Fenomenología* pero sin dar una "localización" a lo "atmosférico". Dicha localización fue dada por Gernot Böhme en su teoría de *Nueva Estética* de *atmosfera* constituyendo este su aporte a la fenomenología contemporánea de arquitectura. Teóricamente a partir de una localización de lo atmosférico es posible crear atmosferas, de ahí su importancia y su implicación en nuestro estudio. Böhme desarrolla el tema de crear atmosferas en su artículo titulado "*The Art of Staging as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres*" (2013), (el cual fue originalmente publicado en idioma alemán en el 2011).

La *atmosfera* como concepto estético

Atmosfera entendida como una "calidad sensorial indeterminada del espacio" (Böhme, 1993, 116-118) es tomado como un concepto asociado a la percepción. La facultad de "estético" de hecho enfatiza y esclarece el carácter perceptivo del concepto. Estético en su sentido original de *aisthētiké* significa "conocimiento que se adquiere por los sentidos" (según diccionario de la

lengua española). El concepto de atmosfera según Gernot Böhme sustituye el concepto relacionado de *aura* que Walter Benjamín expuso en su ensayo *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935).

Hermann Schmitz introduce en la *Nueva Fenomenología* la noción atmosfera, lo hace a través de la idea de las "emociones como atmosferas diseminadas por el espacio" (Schmitz, 2011, p. 255). En tal idea se hace referencia a una experiencia que se experimenta el sujeto independientemente del objeto. La atmosfera se distingue ocupando el vacío, es etérea, esta "flotando en el aire" y sale a tu encuentro y te cautiva. La atmosfera es un tipo de espacialidad que no tiene lindes, es indeterminada y además ilocalizable, en la que los sentimientos "fluyen" y que luego van a parar al cuerpo que los acoge de forma afectiva tomando la forma de emoción (Böhme, 1993, p. 119).

La crítica a la teoría de Schmitz es que las atmosferas como él lo plantea pertenecen al sujeto y no al objeto, y esta orientación teórica a la perspectiva del receptor del concepto de *atmosfera* hace con que se descarten las posibilidades de que las atmosferas puedan ser producidas por las cosas (Bernad, 2016). Aspecto este último que en la tesis de Böhme si tiene cabida, ya que para él las emociones pueden encontrarse fuera del sujeto y proveniente del objeto.

Böhme en discordancia con la posición de Schmitz, libera al concepto de *atmosfera* de la dicotomía sujeto-objeto para que se manifieste como un ente autónomo; aquí es donde de hecho encontramos la gran contribución de Gernot Böhme al estudio de las *atmosferas*.

Böhme revisa ontológicamente la polaridad sujeto-objeto. Parte del sujeto en cuanto cuerpo que entra en conciencia del espacio. Recurre a la experiencia primera para explicar que "el ser humano antes de poder concebirse como sujeto, persona, agente, o alma, es concebido esencialmente y originalmente como cuerpo sentido dado a sí mismo en el espacio..."(Böhme parafraseado en Grant, 2013, p. 20). Este condición lleva a tomar conciencia del entorno y de los propios sentimientos. Al objeto lo "mide" -no por su cota de ocupación tridimensional- sino por "la fuerza de su presencia en el espacio" (Böhme, 1993, p. 121); o -más específicamente- "la forma en que se sale de sí mismo y modifica el ámbito de su entorno" (Böhme, 2000, p. 15), esto es para Böhme el "éxtasis" de las cosas.

Encontramos por tanto que las atmosferas están concebidas "como algo que es proveniente y creado por los objetos, personas o sus entornos" (Böhme,

1993, p. 122). Interesa el cómo los objetos articulan su presencia no a través de la forma, solidez y volumen del objeto, sino a través de otras cualidades (olor, sonido, color, temperatura) conocidas como éxtasis. La propiedad del volumen de un objeto mas bien se piensa en cuanto voluminosidad para que de esa manera cuente más el poder de su presencia en el espacio o su influencia en el mismo: su condición de atmosférico.

Böhme concibe atmosfera como "una síntesis entre la realidad común de lo percibido y del perceptor" (Böhme, 1993, p. 122). Esto aporta una localización a lo atmosférico ya que la distingue mediando entre la esfera de la presencia perceptible del objeto y la respuesta emocional por parte del sujeto de esa presencia.

El matiz interesante que da Böhme al concepto de atmosfera abre la posibilidad de que estas sean producidas. En la *Nueva Estética de atmosfera*, estética recobra su sentido original de *aisthētiké*, como una teoría general de la percepción. Aquí *percepción* es una noción que no está reducida al procesamiento de datos o el (re)conocimiento de situaciones, sino que incluye el "impacto afectivo de lo observado"; "percepción según explica Böhme (1993) es básicamente la manera en la que uno está presente corporalmente en un entorno, por algo, alguien, o por el estado corporal propio..." (p. 125). Para la cambiante de Böhme al concepto reúne una *estética de recepción* con una *estética de producción* para la generación de atmosferas.

Böhme expone que esta creación de atmosferas tiene en el campo artístico una característica decisiva: que el artista no vea la realización de un objeto o trabajo artístico como objetivo real, sino que este deba estar en la idea imaginativa que el observador recibe a través del objeto. Esta idea imaginativa dio pie para que pensásemos (analizásemos) los proyectos casos de estudio en cuanto a las imágenes metafóricas que sirvieron de inspiración en cada caso, como el bosque anisótropo para el Pabellón para la *Serpentine Gallery* por Sou Fujimoto, el árbol para el Pabellón para la *Serpentine Gallery* por Francis Kéré, la colmena para el Pabellón del Reino Unido para la Expo Milán 2015 por Wolfgang Buttress, entre otros casos analizados.

En el terreno arquitectónico, el arquitecto Peter Zumthor es reconocido por articular el concepto de *atmosfera* en sus obras. En su libro *Atmósferas: Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor* Zumthor plantea que atmosfera es una cualidad propiamente arquitectónica y se pregunta por qué hay edificios que conmueven mucho más que otros. Su respuesta nos traslada al concepto. Según Zumthor percibimos *atmosfera* a través de nuestra sensibilidad emocional "-una forma de percepción que trabaja

increíblemente rápido. Se produce cuando “entro en edificio, veo una aposento, y en una fracción de segundo tengo este sentimiento sobre ello...” (Zumthor, 2006, p. 13). Zumthor propone una serie nueve puntos como bases para generar y estudiar la atmosfera de un edificio, los cuales son: el cuerpo de la arquitectura, la consolidación de los materiales, el sonido del espacio, la temperatura del espacio, las cosas a mi alrededor, entre el sosiego y la seducción, la tensión entre interior y exterior, grado de intimidad y la luz sobre las cosas. Zumthor agrega a estos nueve puntos tres atenciones más pero desde un carácter más personal: arquitectura como entorno, la coherencia y la forma bella. Tanto los puntos como las atenciones fueron tomados en cuenta para el análisis de los proyectos pero sin dar un seguimiento puntual en cada caso, sino priorizando los que más atañían en cada caso.

Del objetivo específico 2 resultó que a pesar de que en el análisis de casos de estudio no se encontró evidencia de una declaratoria de aplicación de la teoría de la *Nueva Estética de atmosfera*, ésta es aplicable para el análisis de casos. Es a partir de ahí que se usó como herramienta metodológica para la investigación.

La teoría de la *Nueva Estética de atmosfera* no solo se comprende como una herramienta para la creación de atmosferas, sino también para el análisis de las mismas. Como herramienta de análisis y basado en el planteamiento de Böhme permite identificar dentro la realidad común de lo percibido y el receptor (experiencia propia y de otros) “medir” cualitativamente “la fuerza de la presencia” en el espacio de la articulación de los elementos y materiales que forman la arquitectura, percibir -parafraseando igualmente a Böhme- la forma en que éste complejo de elementos orquestados se salen de sí mismos y modifican el ámbito de su entorno creando una experiencia estética.

La teoría de la *Nueva Estética de atmosfera* se encuentra utilizada de manera implícita en los proyectos-casos de estudio analizados, específicamente cuando se piensa en cómo lo objetual crea experiencias de carácter fenomenológico. El sonido en la obra de Wolfgang Buttress, el color en las obras de James Turrell y la temperatura en la obra de Peter Zumthor por ejemplo, son indicadores que determinan las cualidades de los elementos y materiales, los cuales articulados componen un todo espacial-atmosférico.

En la reseña realizada para cada caso, el análisis fenomenológico se encuentra normalmente ligado al propio concepto de la obra, idea y experiencia estética están unidas, se va detallando conforme se avanza en el desarrollo de la idea proyectual; no siempre se sigue un apartado específico

ya que la teoría es transversal a diferentes aspectos del análisis, desde el concepto a la estructura como a la envolvente.

En mi reciente publicación (2019) *Fenomenología de arquitectura. Discursos de Christian Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa. REVISTARQUIS, 8(2), 23-35*, se analizan los discursos contrapuestos pero complementarios de cada uno de los autores ("fenomenología del exterior" y "fenomenología del interior" respectivamente) como discursos que anteceden, encaminan e introducen una nueva fenomenología contemporánea en la arquitectura que es de aplicación efectiva en la práctica actual para arquitectos prominentes como Daniel Libeskind, Steven Holl y Peter Zumthor; específicamente la fenomenología de *atmosferas*.

Referencias bibliográficas

Bernad, S. (2016). *Atmósfera y arquitectura. Relaciones fenomenológicas y artefacto de poder. ResearchGate. Working Paper. DOI: 10.13140/RG.2.1.3370.2002*

Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. MIT - Massachusetts Institute of Technology. Thesis Eleven, 36 (1), 113-126. doi: 10.1177/072551369303600107*

Böhme, G. (2000). *Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics, Symposium Acoustic Ecology and Ecological Aesthetics, 14-18. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/198508236/Bohme-Acoustic-Atmospheres>.*

Böhme, G. (2013). *The art of the stage as a paradigm for aesthetics of atmospheres. Ambiances, Redécouvertes, 1-8. doi. 10.4000/ambiances.711*

Grant, S. (2013). *Performing an Aesthetics of Atmospheres. Aesthetics, 23 (1), 12-32. Disponible en: <http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/LA/article/view/7794/7950>*

Schmitz, H. (2011). *Emotions outside the box—the new phenomenology of feeling and corporeality. Phenomenology and the Cognitive Sciences, 10 (2), 247-259. doi: 10.1007/s11097-011-9195-1*

Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects* Basel, Boston, and Berlin: Birkhäuser Verlag.

Objetivo específico 3. Articular lo descubierto en los dos objetivos anteriores con posiciones críticas por parte de los pensadores de referencia para revelar (en cada proyecto) los indicadores del desdibuje de los límites entre el arte y la arquitectura.

Meta 1: Identificación de los indicadores referidos.

Para este objetivo que reúne posiciones críticas, son éstas expuestas en la reseña de los casos. A lo largo del estudio son articulados los análisis críticos, de críticos, artistas y arquitectos principalmente. Algunas fuentes fueron de difícil acceso ya que los casos son emergentes. Se resumen y destacan aquí dos posiciones de crítica ejemplar.

En el caso específico de los casos de estudio pabellones Serpentine (se analizaron tres: Pabellón Serpentine por Sou Fujimoto en 2013, Bjarke Ingels Group en 2016 y Francis Kéré en 2017) Terry Jenkins-Bricel en su tesis *A Gallery of Culture in Our Times: Julia Peyton-Jones and the Serpentine Pavilions* (2014) hace un análisis a esta comisión desde el trabajo de Peyton-Jones la creadora del programa Serpentine. Lo hace: 1. Interrogando las estrategias y filosofías que Peyton-Jones ha implementado desde el inicio del programa (en el año 2000) y hasta la realización del pabellón de Fujimoto (en el 2013) para destacar y concluir de ahí que el "espectáculo puede ser un fenómeno positivo"(p. 58). Para llegar a ello examina el cómo ideas y operaciones del espectáculo en el mundo del arte contemporáneo actúan como elementos sociales constructivos y dispositivos para la creación. 2. Criticando a teóricos izquierdistas como Guy Debord (miembro fundador de *The Situationist International*) y posmodernos como (los marxistas) Fredric Jameson y Jean-Francois Lyotard, que -como menciona- interpretan el espectáculo negativamente por sus asociaciones con el capitalismo avanzado y el hiperconsumo. Y 3. Problematizando sobre las posiciones teóricas, ofrece una interpretación alternativa de lo espectacular; considera el elemento experiencial de éste como un activo, que beneficia a la sociedad en el contexto del ámbito cultural. Sostiene que "el espectáculo puede elevar la cultura más allá de lo banal, mejorar el interés público, animar la experiencia del arte y producir un compromiso visceral con la arquitectura contemporánea" (p. 3).

Jenkins-Bricel destaca el uso estratégico que Peyton-Jones da al espectáculo; valora cómo la comisaria artística usa la idea y el poder del espectáculo para promover la arquitectura contemporánea; y cómo reposiciona tal idea en la

cultura para mostrar que es una fuerza productiva en el mundo del arte contemporáneo. Concluye el enfoque constructivo mencionado que: "Críticamente para la historia del arte y la arquitectura, el programa de pabellón rotativo de Peyton-Jones facilita una estimulante conversación internacional sobre el uso, el valor y el papel del espectáculo y su impacto en la cultura y la arquitectura" (p. 58).

Más allá del ámbito en el que se materializan los pabellones Serpentine y para un abordaje transversal al tema de investigación, se recalca dentro de las posiciones críticas de los pesadores de referencia indagados, la del crítico de arte e historiador estadounidense Hal Foster, quien en su libro *El Complejo arte-arquitectura* (2013) analiza la "fusión" entre arquitectura y arte actual como una característica definitoria de la cultura contemporánea. Foster ha observado que los últimos cincuenta años la conjunción arte-arquitectura materializa proyectos que involucran a corporaciones y gobiernos para singularizar ciudades (y atraer negocios); recalca que a menudo donde convergen el arte y la arquitectura, se generan debates en torno a nuevos materiales, medios y tecnologías.

Para un abordaje del "complejo" arte-arquitectura Foster identifica inicialmente una arquitectura de alta tecnología que considera "neomoderna" (p. 92) porque para él configura o construye una imagen "posindustrial de la modernidad". Se trata de la arquitectura reconocible en tres "estilos globales" que son definidos por los arquitectos Richard Rogers, Renzo Piano y Norman Foster. En el caso de Rogers, este estilo toma la forma de "civismo pop" (relacionando el papel cívico de la arquitectura y su "poder icónico" (p.49) devenido del pop). En el caso de Renzo Piano, el resultado es una "modernidad leve" (p. 86): estructuras elegantes y refinadas que son guiadas y exhiben su noción personal de "la pieza" (p. 81). En el caso de Norman Foster son "palacios de cristal": una arquitectura de espacios unificados y techos ligeros (muy a menudo de cristal) (p. 65) donde sitúa historia, naturaleza e industria.

Con el objetivo de conocer cómo se "encuentran" y "conectan" el arte y la arquitectura Foster analiza por un lado a arquitectos para quienes el arte constituyó un punto de partida clave como Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro y Jacques Herzog y Pierre de Meuron, y por otro lado analiza el papel decisivo de la arquitectura en la reciente reformulación de las artes; específicamente a través del trabajo de Richard Serra (a quien entrevista), Anthony McCall, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Irwin y James Turrell. Foster concluye que "Hasta hace poco, la teorización era casi un requisito de

la arquitectura de vanguardia; últimamente, la familiaridad con el arte ha llegado a serlo" (2013, p. 10).

En el apartado sobre arquitectos para quienes el arte constituyó un punto de partida clave Foster asocia primeramente a Zaha Hadid con el suprematismo abstracto de Kasimir Malevich y (después el) constructivismo de Vladimir Tatlin, que, en su obra están "el primero ligado a la trascendental y el segundo a lo tectónico" (p. 103). Recalca que mediante la manipulación de la perspectiva que privilegia al sujeto Hadid -ha llevado las visiones utópicas de ambas corrientes artísticas "hasta la tierra prometida de la edificación real" (p.112), pero advierte que "con ello también las ha desvirtuado -ha alejado el suprematismo de su autonomía radical y el constructivismo de su crítica materialista" (p.112). Seguidamente en este apartado Foster asocia a Diller Scofidio + Renfro con el arte conceptual más "performativo" y "de apropiación" en fusión con la arquitectura. Recalca que la pareja de arquitectos combinan estructura y envoltura "para producir una atmósfera y un sentimiento" (p. 158). Por último asocia a Jacques Herzog y Pierre de Meuron con el minimalismo y la influencia pop implementado en las superficies y las formas arquitectónicas. A través del proyecto-caso de estudio analizado se analiza la relación de los arquitectos suizos con el arte.

Foster critica la modernidad como concepto, lo hace problematizando sobre la relación entre lo cultural y lo económico en un ámbito donde el capitalismo los integra para crear (convertir) una infraestructura de instituciones culturales como museos, en espacios que (parecen) -según indica- estar al servicio de una "economía de la experiencia". Problematiza sobre las combinaciones artístico-arquitectónicas para provocar puntos de atracción y/o sitios de exhibición en el contexto de la supeditación capitalista de lo cultural a lo económico. Lanza algunas preguntas: "¿Qué relación guardan el arte y la arquitectura contemporáneos con una cultura más integradora que valora la intensidad experiencial? ¿Acaso sus propias intensidades contrarrestan esta otra intensidad mayor? ¿La subliman? ¿La sustituyen de algo modo?" (2013, p. 11).

Como característica del diseño contemporáneo Foster destaca que "los nuevos materiales y técnicas juegan un papel tanto estético como funcional" (2013, p. 11), destaca que la tecnología es vista como virtud, tal como lo fue para el estilo internacional, pero que ahora lo es para el "estilo global". Foster (p.12) afirma que "los materiales y técnicas contemporáneas tienden a ser ligeros, y esa levedad ha afectado tanto al arte como a la arquitectura" agrega que esto "ha forzado una reevaluación de valores como la integridad material y la transparencia estructural" (p.12), califica la levedad como un

“ideologema” esencial de la modernidad, la cual “ha sustentado una abstracción que supera cualquier otra que haya sido vista en el arte moderno” (p.12).

Foster es muy crítico de la utilización del estilo global como productor de imágenes de lo local para su circulación global. A menudo edificios que responden simultáneamente a condiciones locales y exigencias globales se viran hacia ese “cosmopolitismo banal”. Pone de ejemplo el proyecto estadio “Nido de Pájaro” por Herzog y De Meuron (analizado en la investigación) cuya imagen fue utilizada para los Juegos Olímpicos de Beijing.

Foster analiza la definición y redefinición del medio artístico en sus “convenciones sociales y compromisos con sustratos técnicos”; un proceso que –como explica “tiene lugar en un plano cultural dirigido por fuerzas económicas y políticas, sujeto también a continuas redefiniciones” (p.13). Ejemplifica el medio artístico de Richard Serra: la escultura compartiendo aspectos con la pintura y la arquitectura (con la arquitectura: en el desarrollo de estructuras por medio del tratamiento y articulación de los materiales, existiendo en una relación primaria con el cuerpo, e involucrando la especificidad del emplazamiento) y el de Anthony McCall: instalaciones de “luz sólida” compartiendo aspectos con el dibujo, la fotografía, la arquitectura (con la arquitectura: mediante la creación de espacios que son percibidos tanto hápticamente como ópticamente). Foster destaca que aquí hay una producción de espacio o recreación del mismo (en cuanto ilusión) que amplifica también el campo de la arquitectura.

En relación a la experiencia fenomenológica Foster critica que si bien es para muchos arquitectos y artistas una prioridad, a menudo ofrecen lo contrario: “entornos que confunden lo real con lo virtual, o sentimientos que distan mucho de ser los nuestros y aun así nos interpelan” (p.14). A este respecto critica las obras de James Turrell por “reemplazar tanto lo estético como lo fenomenológico con versiones sucedáneas en las que la percepción, por así decirlo, no es usurpada” (p.248). En una experiencia fenomenológica verdadera sucede una “reflexividad fenomenológica”, esto es la experiencia de “verse uno mismo mirando”. El trabajo creativo del arquitecto o artista está en crear una experiencia estética cuya cualidad sensorial está en el aquí y del ahora, la cual es opuesta a una experiencia de “subjetividad anonadada y a la sociabilidad atrofiadas promovidas por el espectáculo” (p.14).

El Complejo arte-arquitectura (2013) por Hal Foster, fue para esta investigación la referencia crítica más importante. Permite entender el contexto de la relación estudiada, su desglose y desarrollo. Revela

indicadores de la relación y su forma de abordarlo en casos de estudio emergentes como los analizados.

De la investigación se extraen algunos indicadores del encuentro y conexión de la arquitectura con el arte como lo son: **la levedad**, que como antes fue referido ha forzado una reevaluación de valores como la integridad material y la transparencia estructural tanto en la arquitectura como en las artes.

La **definición y redefinición del medio** (artístico y arquitectónico) a partir de convenciones sociales imperantes y compromisos con sustratos técnicos.

Se encuentra también la priorización de la verdadera **experiencia fenomenológica** para la creación de espacios tanto en arquitectura como en arte. La creación espacios en cuanto "**atmosfera**" o "sentimiento" que se vincula con la teoría de la *Nueva Estética de Atmosfera*.

La **influencia del arte** para arquitectos como el analizado Herzog y De Meuron para quienes el arte constituyó un punto de partida con el minimalismo y el pop como influencias directas. La procura por parte de los arquitectos de una arquitectura en cuanto arte conceptual, perceptual y fenomenológico.

La **influencia de la arquitectura** para artistas como James Turrell, Olafur Eliasson, Wolfgang Buttress para quienes la arquitectura es muchas veces el medio artístico.

Los indicadores de la concomitancia entre el arte y la arquitectura son expuestos en la reseña de análisis de cada caso particular.

Referencias bibliográficas

Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

Jenkins-Bricel, T. (2014). *A Gallery of Culture in Our Times: Julia Peyton-Jones and the Serpentine Pavilions*. (Master's thesis, Ontario College of Art and Design University). Disponible en: <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/165/>

Anotaciones del cronograma

El cronograma fue en seguimiento de develar una práctica proyectual donde se difuminan los límites entre el arte y la arquitectura. La atención a los casos representó el mayor componente y la fase más extensa.

Las fases de trabajo fueron al encuentro de los contenidos de los objetivos específicos. Estas están relacionadas con la contextualización del tema y escogencia de los proyectos-casos de estudio, análisis conceptual de los mismos para el objetivo específico 1 , revisión de las nuevas teorías de fenomenología y estética de *atmosfera* y su probable reflejo en los casos para el objetivo específico 2, y revisión y articulación de los contenidos con posiciones críticas para el objetivo específico 3. (referirse a ellos para mayor detalle).

Transferencia de los resultados de la investigación (Kérwá)

Dificultades encontradas

Ya que al conocimiento del tema de investigación se le alcanzaba por el estudio de casos y al ser éstos proyectos internacionales y emergentes, encontrar fuentes que profundizasen sobre el tema y los casos era una tarea fundamental para articular los contenidos y trazar relaciones entre los casos, extraer resultados y dar conclusiones.

Representó una dificultad para este trabajo de investigación el difícil acceso al archivo-registro de las experiencias de los artistas y arquitectos, al proceso de creación de las obras y detalles de la práctica proyectual de cada autor. Su búsqueda conlleva una indagación más alargada con una consecuente inversión de tiempo. Por ser este un tema de estudio emergente, de singular reflexión y registro, las referencias bibliográficas se encuentran aisladas, no específicas o se encuentran en escasa proporción. Para reunir referencias útiles ha sido necesario una exploración exhaustiva a través de las fuentes; invertir muchísimas horas de búsqueda en Internet e importar material específico para cada caso: libros de proyecto, monografías y/o revistas especializadas.

La dificultad fue mayor al analizar los proyectos pertenecientes a la tipología arquitectónica de pabellón. Aquí requirió enfrentarse a la condición efímera que los pabellones tienen. Su "vida tazada" repercute en la escasez de publicaciones, principalmente de material impreso sobre el diseño, construcción y acogida de los pabellones. La mayor parte de la información requirió ser obtenida principalmente de fuentes de Internet que se distribuyen en informes académicos y notas informativas publicadas en

revistas y periódicos digitales. Se comprende que este desafío es normal para una investigación que como antes se señaló parte del análisis de proyectos emergentes y que toma proyectos "efímeros" como casos de estudio.

El último asunto expuesto no representó exactamente una dificultad, sino que hubiera sido una más valía para esta investigación el haber experimentado las obras en el sitio desde una experiencia personal y analizarlas desde una posición de arquitecto con especialidad en creación artística contemporánea. Esto únicamente se logró para el proyecto Pabellón del Reino Unido de la Expo Milán 2015 realizado por el artista Wolfgang Buttress, el cual visité en una gira de estudio en el año del evento. El conocimiento del proyecto permitió tener un enfoque más agudo de análisis, experiencia que aproveché para plasmarla en el artículo que se desprende de esta investigación titulado *El bosque y la colmena abstractos. Convergencias conceptuales entre el Serpentine Gallery pavilion por Sou Fujimoto y el UK pavilion por Wolfgang Buttress.*

Presupuesto

La investigación no contó con presupuesto asignado. El material bibliográfico especializado fue adquirido por medios propios.

Conclusiones

El concepto y la experiencia estética (de carácter fenomenológico) se entienden como los elementos que, conjugados, posibilitan el desdibuje de los límites entre el arte y la arquitectura, así se descubrió en los casos analizados. Se identifica que es por la experiencia estética, percibida a través de los sentidos, que se obtiene el conocimiento de la idea proyectual (del concepto). Estética recupera aquí su vocación original: ser una teoría general de la percepción que incluye el "impacto afectivo de lo observado".

Atmosfera como concepto estético se entiende como calidad sensorial indeterminada del espacio. Se reconoce que la búsqueda por parte de artistas y arquitectos por crear *atmosfera*, es un resultado del difumino el límite entre el arte y la arquitectura. El medio lo posibilita. Por la forma en que lo objetual (el todo y la parte material de la obra) "se sale de sí mismo" y modifica el ámbito de su entorno se construye *atmosfera*. El carácter de la

obra radica en la experiencia estética de carácter fenomenológico que crea o produce. Lo objetual esta en función de ello.

La teoría de la *Nueva Estética de atmosfera* se encuentra utilizada de manera implícita en los proyectos-casos de estudio analizados, específicamente cuando se piensa en cómo lo objetual crea experiencias de carácter fenomenológico. El sonido en la obra de Wolfgang Buttress, el color en las obras de James Turrell y la temperatura en la obra de Peter Zumthor por ejemplo, son indicadores que determinan las cualidades de los elementos y materiales, los cuales articulados entre si componen un todo espacial-atmosférico.

La teoría de *atmosferas* es de aplicación práctica ya que permite generar experiencias estéticas. Se evidencia una priorización hacia la generación de estas experiencias en los casos estudiados y en general se percibe que es aplicación transversal para la creación de espacios tanto en arquitectura como en arte.

El límite entre el arte y la arquitectura se ha vuelto menos definido, se desdibuja abriendo espacios para la creatividad y la innovación. En la experiencia práctica, arquitectos y artistas se han visto desdibujando los límites disciplinares de su profesión para llevar sus ideas a síntesis conceptuales y crear relaciones nuevas y fundamentales con el entorno. Tal es el caso del artista Wolfgang Buttress y el arquitecto Sou Fujimoto, ejemplifican ello procurando nuevos entendimientos sobre nuestra relación con el mundo/entorno natural. En la "zona de difumino" se gesta una mayor libertad creativa, lo que permite a los artistas y arquitectos centrarse en universos conceptuales. Llevando sus ideas a los límites tornan sus obras en manifiestos conceptuales que es lo que sucede en los casos estudiados.

En las obras analizadas los conceptos surgen mayoritariamente del interés por redefinir las cosas o los elementos en una práctica que es esencial tanto para artistas como para arquitectos. De la redefinición de las ideas se amplían también las experiencias. Caso específico el de Fujimoto que problematiza sobre la forma en que los humanos interactúan/se relacionan con el entorno. En su caso lo interesante (y didáctico) es que torna las interrogantes en metodología de trabajo experimental.

Se observa que el trabajo creativo de artistas principalmente, se ha versado sobre crear una experiencia estética cuya calidad sensorial está en el aquí y el ahora; ésta experiencia a su vez lo que procura es "verse uno mismo mirando", la misma se ha convertido en propósito de trabajo de Olafur

Eliasson (en el caso del proyecto *Your Rainbow Panorama*), y de James Turrell que direcciona su "arte perceptual" (como él mismo le llama) a una calidad introspectiva de "reflexividad fenomenológica", misma que en el caso de él es fuertemente criticada por Hal Foster. En el caso de los artistas mencionados las obras son un vehículo de percepción que insiste en el compromiso sensorial del participante.

Arquitectos como Sou Fujimoto y Bjarke Ingels se desenvuelven más como artistas conceptuales, intensificando su obras (Pabellones Serpentine) a una entidad similar a una instalación artística. En el mismo orden, artistas como Wolfgang Buttress y Olafur Eliasson se han desenvuelto más como arquitectos fenomenólogos, aplicando implícitamente en sus obras la teoría de creación de *atmosfera* como concepto estético. Esto sumando a la experiencia estética "otras" cualidades del espacio que lo potencian como el sonido, el color y la temperatura que impactan emocionalmente al espectador.

El diálogo entre arte y arquitectura permite en definitiva un mayor vocabulario. En el encuentro y conexión las disciplinas se amplían mutuamente. Esto se ejemplifica en los proyectos de colaboraciones entre artistas y arquitectos, casos Estadio Nacional de China por Herzog & de Meuron y Ai Weiwei, *Fjordarhus* por Olafur Eliasson y Sebastian Behmann, Fachadas para Auditorio y Centro de Conferencias *Harpa* por Estudio Olafur Eliasson y Henning Larsen Architects y Memorial *Steilneset* por Peter Zumthor y Louise Bourgeois. Por ejemplo el enfoque artístico y fenomenológico ha permitido a Zumthor en el memorial desafiar el concepto de monumento a través de la materialidad y el espacio como medios; acogiendo para la realización del mismo una tipología arquitectónica y materialidad que no están asociados a (nuestras expectativas de) la permanencia de los monumentos. Zumthor lleva así el concepto de monumento hacia un límite de connotaciones artísticas.

Del análisis de casos se percibe que lo conceptual, por así decirlo desea salirse de su terreno intelectual para entrar en uno perceptual de experiencias estéticas. Bjarke Ingels en su Pabellón Serpentine por ejemplo deconstruye la idea de muro-pared para hacer surgir un espacio a partir de él desde una acción artística que el grupo BIG llama "*unzipping the wall*". En este caso se percibe el papel del arte en la arquitectura. Las ideas a su vez pueden surgir de experiencias estéticas previas. En el caso del pabellón Serpentine por Sou Fujimoto, de experiencias previas en sitios diferentes, surgió un concepto para una resolución que llevaría a una experiencia estética que se entiende metafóricamente como un bosque anisótropo. En el

caso del pabellón Serpentine por Francis Kéré, de la experiencia de microcosmos que se percibe de un árbol de *baobab*, se ideó un espacio de encuentro a través de una arquitectura simbólica, expresiva y artística.

Se observa en los casos que más allá del objeto como referente de la obra, la función del objeto es transmitir una idea y/o un sentimiento a través de una experiencia. En algunos casos como los pabellones por Sou Fujimoto y por Wolfgang Buttress el objeto es poroso, esta lectura hacia el objeto posibilita lecturas de una intención de desmaterializarse para que lo que quede del mismo sea la experiencia estética, una ligada a la idea imaginativa que el artista tuvo de la obra. Esta intencionalidad es una característica decisiva del arte de crear atmosfera según se desprende de la lecturas realizadas de Gernot Böhme.

Los pabellones del arquitecto y artista antes referidos ejemplifican una reevaluación de la integridad material y la transparencia estructural tanto en la arquitectura como en las artes. El ideario de desmaterialización también se interpreta como una metáfora al arte no objetual.

Se denota que muchas de las preocupaciones conceptuales tanto de artistas como de arquitectos está en la resolución de cómo confrontar opuestos en procura de relaciones novedosas para el ser humano. Opuestos como ligereza y densidad, acogimiento y apertura, interior y exterior, público y privado se tornan problemáticas de diseño; resolverlas ha implicado según se constata en la mayoría de los casos que los equipos trabajen en la zona de desdibuje del límite entre el arte y la arquitectura.

El desdibuje contemporáneo de los límites entre el arte y la arquitectura se traduce en una práctica proyectual y de investigación que es también científica, la cual amplifica las posibilidades creativas y de innovación para arquitectos y artistas. Por la naturaleza de sus búsquedas (más enfocada en fenómenos físicos y naturales) es más frecuente la asociación de artistas con científicos. En casos como el de los artistas Wolfgang Buttress y Olafur Eliasson la práctica investigativa y proyectual les ha hecho asociarse (también) con científicos y matemáticos. En el caso Buttress con el físico y experto en abejas Martin Bencsik de la *Nottingham Trent University* para alcanzar su objetivo en "La Colmena" de reconectar a las personas con la naturaleza y los ecosistemas a nivel experimental; y en el caso de Eliasson con el geómetra, matemático y arquitecto Einar Thorsteinn, para dotar de función arquitectónica al casi ladrillo de teselación de simetría quintupla en las fachadas para el Auditorio y Centro de Conferencias *Harpa*. Los aportes

científicos están en función de maximizar el concepto de la obra y enriquecer la experiencia estética derivada de él.

La disposición por parte de artistas como Olafur Eliasson y Wolfgang Buttress de hacer un trabajo multidisciplinario articulando conceptos y herramientas que las prácticas artísticas y arquitectónicas comparten entre sí hacen que particularmente su arte se torne arquitectónico.

Finalmente, nuestra cultura más integradora valora la intensidad experiencial que ofrece el arte y la arquitectura contemporánea. Las experiencias que artistas y arquitectos generan están por encima del espectáculo, procuran nuevos significados; tienen como propósito cambiar la forma en que el espectador piensa, siente y percibe el mundo; como es el caso del artista Ai Weiwei hace que el arte conceptual actúe en el terreno político para proponer una forma de activismo arquitectónico.

La investigación propone y simboliza el replanteamiento de las (anteriormente) disciplinas diferentes - Arte y Arquitectura - dimensionadas / ajustadas a la realidad contemporánea. Éstas nos muestran, en las últimas décadas, la urgencia de reconocer la integración y la posibilidad de conectar disciplinas para proyectos comunes (que con sus saberes no estáticos en sí mismos) aceleran el poder creativo y materializan lo utópico.