

CIUDAD Y ARQUITECTURA EN MOVIMIENTO.
ESPACIOS ESCENOGRÁFICOS URBANOS Y RELACIONES HABITANTE-ENTORNO.
MIRANDO EL ESPACIO ESCÉNICO DESDE LA ARQUITECTURA.

Laura Moruno Guillermo, Arquitecta

(Sevilla, España)

Palabras clave: habitante – entorno urbano – espacio escénico

Institución: Trabajo Fin de Máster del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico
de la Universidad de Sevilla

lrmoruno@hotmail.com

[INTRODUCCIÓN]

La relación que establecemos hoy nosotros, habitantes de la ciudad contemporánea, con nuestro entorno urbano, refleja de manera evidente que se están traspasando ciertos límites y se están abriendo nuevos campos de experiencias personales y colectivas, hasta ahora no contemplados en el estudio del fenómeno urbano por parte de disciplinas directamente implicadas en ello, como la arquitectura, el urbanismo y el patrimonio. En un momento de crisis, en el que se pone en cuestión el propio sistema que organiza y ha hecho crecer la ciudad occidental, la arquitectura y el urbanismo contemporáneos no pueden permanecer a distancia, sin tener en cuenta que el problema del fenómeno urbano actual requiere ser estudiado desde distintos puntos de vista y a través de una estrecha colaboración interdisciplinaria.

Pero tampoco deben perder, dentro de esa interdisciplinariedad, la conciencia de lo que son y el papel fundamental que en ella desempeñan, y por ello, desde su propio campo de conocimiento, la reflexión sobre la posición que el ser humano mantiene con su entorno urbano resulta de vital importancia. No olvidemos que a pesar de la crisis, “según las estimaciones más recientes de los demógrafos, alrededor de los 2/3 de la población mundial vivirán en las ciudades en 2025.”¹. Y si fuera cierto que éstas son cada vez más invivibles, ¿qué razones secretas empujan a las personas a vivir en ellas? (eso mismo se pregunta Italo Calvino a través de *Marco Polo en Las Ciudades Invisibles...*).

Hablemos de un entorno urbano que, lejos de circunscribirse a un territorio físico concreto, comprensible y representable por la geometría euclidiana, se extiende hasta abarcar, en sus diferentes escalas, otras realidades *no físicas* o inmateriales, que necesitan otros medios de estudio, proyección, expresión y representación, y llamémosles *espacios virtuales* a estas realidades, señalando con ello, sobre todo, su capacidad para producir *efectos*. El extraordinario desarrollo de la informática y de las tecnologías de la comunicación permite que, cada vez más, estos entornos virtuales crezcan en la ciudad contemporánea, generando relaciones novedosas entre ésta y sus habitantes. La ciudad es una realidad de múltiples caras que, como en *Las Ciudades Invisibles*, no puede ser comprendida desde una sola perspectiva.

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje;



La ciudad tras los carteles luminosos y publicitarios. Fotografía: Laura Moruno.

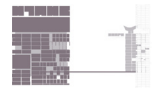
son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.²

¿Cómo afecta el cada vez más rápido crecimiento de los espacios virtuales a la ciudad contemporánea y a sus tradicionales espacios materiales? Los entornos virtuales necesitan de la participación de lo material para producir precisamente esos efectos antes mencionados, pero efectivamente el papel que juega en ellos la *tectónica* debe ser repensado, pues éste está intrínsecamente ligado al efecto que produce. ¿Qué sentido tiene la materia (objetos, edificios, instalaciones urbanas...) que acoge o dará lugar a los efectos? ¿Cómo se inserta en el entorno urbano esa materia y qué relación establecemos con ella según su capacidad para manifestar dichos efectos? Preguntas como éstas se convierten en cuestiones de máxima actualidad, y a partir de aquí se abre un amplio debate sobre la verdad de la forma, que nos pone en relación con otros momentos de la historia en los que las revoluciones tecnológicas habían generado también situaciones hasta entonces desconocidas (debate particularmente interesante a finales del s. XIX y principios del XX).

Los espacios escénicos han sido, tradicionalmente y antes de la revolución tecnológica de finales del s. XX, los espacios productores de efectos en sí mismos, por excelencia. Su historia ha experimentado también, desde finales del XIX, una serie de cambios extraordinarios comparables a los de otros campos activos de la cultura de la época. En el presente, ciertas visiones integradoras de arquitectura y espacio escénico producen obras de gran calidad que generan debate y conocimiento. Estos espacios escénicos (si bien presentan características singulares que los diferencian de otros espacios) son lugares donde se prueban, se representan y se comunican interacciones entre el ser humano y su medio, eminentemente urbano. Es decir, son (o deberían ser) espacios de acción para la arquitectura, donde ya se están trabajando, desde disciplinas como la danza, el teatro o el cine, entornos *virtuales* reconocibles en la ciudad contemporánea. Sin embargo, sorprende la escasa presencia de arquitectos en el proyecto de estos espacios, probablemente porque no parece generalmente aceptado con buenos ojos este vínculo fracturado entre arquitectura y escena.

Gastón Breyer dice que *“los acercamientos, paralelismos y/o fusiones pueden considerarse, pero con cuidado”, y que “nunca se ha cumplido una buena y terminante discusión. (...) Para los arquitectos, la escenografía es un arte menor e impuro; para los escenógrafos, la arquitectura es desconocida, se reduce a un tema de estilos o de ingeniería. Los prejuicios han infectado el campo epistemológico. Además, ni escenografía ni arquitectura gozan aún de una acabada delimitación y/o definición estructural. El asunto no es fácil”³.*

Pero en cambio, el asunto me resulta extremadamente interesante. Sin intentos de maridaje, creo necesario puntualizar que la creación del entorno escénico, que ya no se limita a un guión absolutamente definido, ha de entender a los personajes, cómo son, cómo sienten, cómo piensan, cómo actúan, cuáles son sus inquietudes... Nunca seguros de lo que ocurrirá finalmente hasta el desarrollo de la obra, el entorno teatral, musical, cinematográfico... ofrece un mundo de posibilidades que cada personaje puede explorar y enriquecer contribuyendo al éxito final. Y precisamente en un salto de escala, se empiezan a observar



Croquis para la ópera *Rigoletto*. Proyecto de espacio escénico. Laura Moruno Guillermo. Universität der Künste, Berlin. 2001/2002

características comunes entre estos espacios escénicos y los espacios arquitectónicos y urbanos, con lo que el estudio de unos abre nuevas vías de investigación y de proyecto para los otros, y viceversa. Efectivamente, en ambos sucede que:

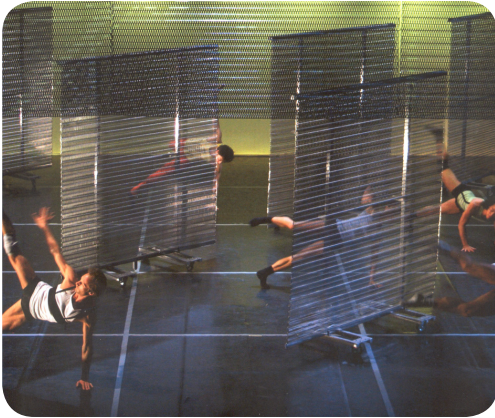
- Existe un guión abierto o *programa* de usos que necesita de un espacio construido, material o no, para su desarrollo.
- En un tiempo corto (pero intenso), y en un espacio reducido y acotado tienen lugar muchas historias.
- Deben ser espacios flexibles, de manera que con el menor esfuerzo humano y técnico posible han de conseguirse niveles elevados de adaptación, movilidad y versatilidad.

Un proyecto de espacio escénico, como todo proyecto arquitectónico, puede ser un fin en sí mismo, y también un *medio* para futuras reflexiones y futuros proyectos que mejoren la realidad que habitamos. Con una característica especial (y en ello focalizo ahora gran parte de mi interés): la de poder funcionar como auténtico espacio-laboratorio de arquitectura donde se pueden investigar y probar ideas como en una *maqueta viviente*, detectar conflictos y afinidades entre el ser humano y su entorno (sea éste material o no) y plantear asimismo propuestas de futuro. Es otro medio de investigación y de expresión directamente ligado al espacio, teniendo en cuenta que la realidad que habitamos es una realidad polifacética. La materialidad de su construcción tiene una durabilidad limitada: se trata de un espacio concebido para ello, que permite su transformación en el tiempo, su adaptación a distintas situaciones y su futuro reciclaje (características todas ellas esenciales para las intervenciones en la ciudad actual). En este sentido, estamos ante un espacio *sostenible*. Y no obstante lo *efímero* de su materialidad, es capaz de producir una gran intensidad de estímulos en las personas, haciéndose en muchos casos difícil distinguir, como ocurre en la propia ciudad, dónde están los límites (a propósito poco definidos) entre ser público o actor de la obra, ser visitante o habitante de la arquitectura...

Un proyecto de espacio escénico, arquitectónico y urbano es un proyecto del espacio contemporáneo en que vivimos, en el que confluyen diversos aspectos y áreas de conocimiento de nuestra cultura. Y ello debería reflejarse en la enseñanza universitaria.

Desde este ámbito, podría decir que mi acercamiento al espacio escénico se produce de una manera clara en la Universität der Künste de Berlín, en la que en 2001 entramos en contacto varios estudiantes de Arquitectura y de Escenografía, entendida ésta última como una especialidad de Arte Dramático. La experiencia fue muy positiva. Tuvimos la oportunidad de desgranar minuciosamente las relaciones que los personajes de la ópera *Rigoletto* establecían, según sus caracteres y sus circunstancias, con ellos mismos y con su entorno, para crear finalmente el espacio en el que esas relaciones se manifestaran en toda su intensidad. Se trataba, pues, de proyectar un programa abierto, pero dirigido, donde los personajes pudieran desarrollar todo su potencial, dando así lugar a un nuevo nacimiento de la obra.

Dentro de las artes escénicas, la interacción entre cuerpo, objetos, movimiento y espacio es particularmente intensa en la danza, dada su naturaleza. En *Nosferatu y tú* (obra de teatro-danza que nació de la experiencia conjunta de dos talleres interdisciplinarios organizados por la Universidad de Sevilla en 2003



Escena de La Cité Radieuse. Frédéric Flamand + Dominique Perrault. Ballet National de Marseille. Fotografía © Pino Pipitone

dentro del marco de la X Muestra de Teatro Universitario) trabajamos estas interacciones que posteriormente se mostraron al público sobre un escenario. Beth Weinstein, de la Universidad de Arizona, señala tres solapes entre arquitectura y coreografía:

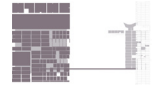
“El primero, es que las dos son artes capaces de ser reproducidas a distancia del autor (en el sentido de un sistema particular de grafos que permiten su representación a distancia del autor). El segundo, es el uso, por parte del arquitecto, de la danza o el movimiento como modelo para hacer formas complejas, a menudo generadas por sistemas de representación gráficos, y recíprocamente, el uso por parte del coreógrafo de conceptos arquitectónicos para generar y organizar el movimiento de la danza en el escenario. Un tercer solape entre disciplinas es la exploración colaboradora entre coreógrafos y arquitectos.”⁴

También dice que *“para aquéllos con exposición o entrenamiento en ambas disciplinas, la unión entre procesos y productos arquitectónicos y coreográficos es evidente en sí mismos”,* pero que *“sin embargo, no es frecuente en el discurso arquitectónico ir más allá de analogías y metáforas para referencias coreográficas.”⁵*

Frédéric Flamand, actual director del Ballet Nacional de Marsella, trabaja desde hace años en colaboración con varios arquitectos de reconocimiento internacional, para llevar a cabo, sobre el espacio escénico, interesantes investigaciones sobre el cuerpo humano y el espacio urbano, con el cual el primero establece relaciones novedosas que le conducen a determinadas situaciones de duda, conflicto o confrontación (binomio *cuerpo-espacio*). Para Flamand, la arquitectura y la danza tienen un gran punto en común, la formación o conquista del espacio por el cuerpo (el cuerpo como *vector de transformación de las ciudades*). Sus obras son fruto de un trabajo interdisciplinar en el que la realidad es abordada y presentada desde diferentes puntos de vista. Cuestiones como el movimiento, el mundo de las imágenes y la verdad o la mentira de los objetos son tratadas en una escena que presenta así un potencial y estrecho vínculo con el espacio público contemporáneo.

Asimismo, en relación con el ámbito universitario, el proceso de creación del espacio escénico de alguna de sus obras más recientes fue trabajado, en una primera fase, en el laboratorio *Danza & Architettura* del IUAV de la Universidad de Venecia, y posteriormente representado en teatro. Una experiencia docente de este tipo puede constituir para los estudiantes de Arquitectura, como dice Cristina Barbiani (colaboradora didáctica de dicho laboratorio), una intensa experiencia, donde diversas competencias y disciplinas se pueden imbricar en una producción total. *“La arquitectura y la danza trabajan a partir de los mismos materiales y activan un proceso creativo basado en la manipulación del espacio que tiene en cuenta la presencia humana en su interior.”⁶*

Comprender las posibilidades del estudio y de actuación del espacio escénico como ámbito arquitectónico en intensa relación con otras disciplinas artísticas y técnicas, ayudará a entender la situación actual del ser humano en su entorno. He seleccionado algunas de las coreografías más recientes de Frédéric Flamand, en las que se explora de manera especial el cuerpo humano en el espacio, y ello a través de la



colaboración de disciplinas directamente implicadas: la arquitectura y la danza. Coreógrafo y arquitectos trabajan en conjunto compartiendo importantes inquietudes. Probar distintos modos de experimentar el entorno urbano contemporáneo (y con ello, de habitarlo), es un objetivo esencial de las arquitectónicas coreografías elegidas. Sus títulos nos avanzan la paradójica y compleja problemática, así como la actualidad de la misma. Me refiero a:

- *Metapolis (I en 2000 y II en 2006)*, en colaboración con la arquitecta Zaha Hadid.
- *Silent Collisions*, 2003, en colaboración con el arquitecto Thom Mayne (Morphosis).
- *The Future of Work*, en colaboración con el arquitecto Jean Nouvel para la exposición internacional de Hannover 2000 (este trabajo fue origen de otras dos posteriores colaboraciones entre coreógrafo y arquitecto: *Body/Work*, y *Body/Work/Leisure*, ambas en 2001).
- *La Cité Radieuse* (2005), en colaboración con el arquitecto Dominique Perrault.

En estas obras, espacio arquitectónico y espacio escénico constituyen, desde su propia concepción, un solo proyecto unitario. Permítanme, pues, utilizarlas como arranque para abordar cuestiones como la presencia de la ciudad en la escena y la presencia de la escena en la ciudad, la búsqueda del sentido de las formas materiales presentes en la ciudad física y el sentido de los efectos de la ciudad virtual, las interacciones entre habitante y entorno, entre personaje y escena, la improvisación y la adaptación a situaciones diversas, las nuevas geometrías y las nuevas formas de percibir el espacio posibilitadas por la presencia de la técnica y del arte en la vida cotidiana, la escala humana y la escala urbana, la presencia virtual y los nuevos modos de concentración urbana...

La sucesión ordenada de estas reflexiones irán generando los próximos párrafos.

[EXPOSICIÓN DEL TRABAJO]

La presencia de la ciudad en la escena y la presencia de la escena en la ciudad

Representadas en importantes centros escénicos, las coreografías antes mencionadas abordan de diferentes maneras la cuestión de la ciudad y de lo urbano, cuestiones que paradójicamente tienen una escala mucho mayor que el interior de un escenario, y esta paradoja me resulta interesante.

Es importante destacar que en sus comienzos como coreógrafo las representaciones de Frédéric Flamand (más bien a modo de *happenings*) se producían fuera de los teatros, en las calles, en los espacios públicos de la ciudad y en los edificios abandonados. En estos lugares, se posibilitaba una relación entre el público y el espectáculo no necesariamente definida por la frontalidad de los escenarios convencionales. Beth Weinstein dice que *“esta retirada del teatro y su relocalización, alteró inmediatamente la forma en que debía ser entendido el trabajo de Flamand. Sus fundamentos conceptuales se convirtieron en algo más importante que la narrativa o el entretenimiento del público. Éste se ve interrogado desde la propia ciudad, desde su propio entorno urbano”*⁷.

Pero cuando su compañía va ganando prestigio y recibiendo invitaciones para representar sus obras en otros lugares, no es posible llevarse consigo estos entornos urbanos en los que se originaron las primeras representaciones, ni siquiera parece lógico recrearlos. No obstante, *“la tradición de la compañía de interactuar de una manera vital y crítica con el espacio arquitectónico y urbano encontrado, abandonado, requiere contextos específicos para responder a ellos, con lo que Flamand dirigió su mirada a arquitectos que crearan estos contextos que pudieran viajar con ellos a las diferentes representaciones en los teatros y proveer de significado (físico y conceptual) al propio espacio de trabajo”*⁸, su espacio escénico.

Es interesante resaltar que el camino de llegada hasta el lugar de representación de estas obras haya partido de la propia ciudad para concluir en el teatro. No obstante, este camino puede, actualmente, establecer una ruta de vuelta a dicha ciudad a partir de la propia experiencia desarrollada en la escena, y eso me parece ahora realmente necesario.

La búsqueda del sentido de las formas materiales de la ciudad física y el sentido de los efectos de la

ciudad virtual

Tras la revolución industrial, las ciudades no sólo presentaban un conflicto en cuanto a la relación con sus habitantes, conflicto claramente perceptible en las imágenes de los pobres barrios industriales, insalubres y desordenados del s. XIX. Otro debate se abre entonces a propósito de ese nuevo paisaje generado por la máquina, los objetos de producción industrial, que han llenado el espacio que rodea al individuo de cosas que imitan a otras cosas (imitaciones de estilos, de objetos artesanales, de obras de arte...). Esta imitación exacerbada produce una nueva fractura entre la ciudad y su habitante: el consumo de objetos *mentirosos, formas sin conceptos*, una nueva forma de *esclavitud* fomentada por la incipiente sociedad de consumo. ¿Dónde está entonces el valor de las cosas?.

Un siglo después, tras la revolución informática y tecnológica que ha permitido el actual desarrollo de los espacios virtuales, nos encontramos ante una situación de desequilibrio análoga. Los nuevos *objetos* (hoy, mejor dicho, los efectos de esos objetos) crean y llenan nuestro paisaje contemporáneo. Pero la producción exagerada de efectos sin sentido puede llevarnos ahora también a un conflicto con el espacio que nos rodea. Perdidos en él, ya no sabemos dónde está el valor de las cosas, pues éstas, disfrazadas por sus efectos, aparentan ser lo que no son, y llegan a engañarnos. Un peligro acecha tras la imagen de las cosas: la mentira del objeto, y con ella, la mentira del entorno material necesario para la producción de esos entornos virtuales.

El importante debate cultural de finales del XIX y principios del XX extenderá su influencia, lógicamente, al campo de la Arquitectura (movimiento para la reforma de las artes aplicadas, movimiento moderno...). El mundo de la escena tampoco es ajeno a este debate. Personajes como Appia y Craig le darán un nuevo y pleno sentido al espacio escénico, abriendo un camino de experimentación que producirá interesantes aportaciones a lo largo del siglo XX (camino que incluso llega hasta el momento actual) y plantearán una búsqueda del *concepto de la forma o de la escenografía*, atendiendo a cuestiones como la luz, el movimiento y la organización del propio espacio.

Un siglo más tarde, estas cuestiones preocupan también al coreógrafo Frédéric Flamand.

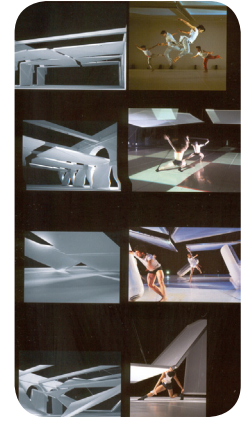
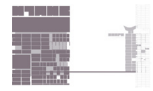
Dotar de significado a la obra resulta algo esencial, pues su *verdad* es más importante que su *apariencia*. Me interesa, pues, rescatar este debate. Hoy, que en la ciudad contemporánea la forma material se ha ido desmaterializando hasta convertirse casi exclusivamente en *efecto*, ¿será el momento de buscar un sentido para ese *efecto* generador de una nueva realidad urbana *virtual*, como en otros tiempos se hizo con la *forma* que conformaba el entorno físico de la ciudad?

El mundo de lo escénico y del *espectáculo* en general se ha dedicado tradicionalmente a la producción de efectos. En cierto modo, podríamos decir que, desde hace tiempo, esta arquitectura ha cambiado su materialidad, su *tectónica*, por algo *virtual* pero igualmente *real*, con lo que estaríamos entonces ante una *arquitectura virtual*, cuya finalidad sería precisamente la producción de dichos efectos. Pero no sólo los escenarios están acogiendo esta arquitectura, sino la propia ciudad contemporánea, donde resulta tener una importante presencia. La búsqueda del *concepto del efecto* y de su sentido, por tanto, no atañe sólo a la arquitectura de estos escenarios interiores al teatro, sino también al propio espacio arquitectónico y urbano.

Las coreografías de Frédéric Flamand persiguen un concepto claro, y la experimentación hacia la producción de numerosos efectos responden a dicha intención. Cómo afecta esa profusión de efectos del entorno urbano no sólo al público sino a los propios bailarines (habitantes de esa *ciudad virtual* sobre la escena), es una cuestión interesante. Las improvisadas interacciones entre el cuerpo de los bailarines, los objetos y el entorno producen experiencias y transformaciones que se convierten en reflejo de nuestra relación cotidiana con la ciudad contemporánea como habitantes de ella.

La escenografía del espacio se proyecta como un dispositivo que interactúa con los bailarines, introduciendo cambios de actitud en los mismos o siendo transformados por ellos. Estos mecanismos podrían estar presentes en la construcción de la ciudad actual. Como en la obra, pasamos de ser espectadores a convertirnos eminentemente en actores, pero ¿qué relación establecemos con nuestro propio cuerpo en el nuevo *entorno virtual*, en el nuevo espacio urbano?

En *Silent Collisions*, se construye una aproximación a la ciudad como sistema dinámico hecho de tensiones, de rupturas, de conflictos. La paradoja del propio nombre del espectáculo evoca la compleja relación



Izquierda: Producción de efectos en la ciudad contemporánea a través de la arquitectura construida. Torre Agbar en Barcelona, de Jean Nouvel. Fotografía: Laura Moruno
Derecha: Escenas de Silent Collisions. Frédéric Flamand + Thom Mayne. Ballet National de Marseille. Fotografía © Pino Pipitone / images 3D © Thom Mayne.

entre el cuerpo viviente (habitante de la ciudad) y su entorno urbano, relación que puede declinar en tensiones, conflictos o armonías. Lo que más interesa a Flamand es explorar *las influencias recíprocas que ejercen uno sobre otro*. El proyecto del arquitecto Thom Mayne (Morphosis) para el espacio escénico responde, pues, “a una estructura móvil articulada que encuadra la coreografía, influye sobre ella o le responde”.⁹

Como en un laboratorio de pruebas, el espacio escénico se convierte en el lugar de cristalización de estas armonías y conflictos, y con ello, en un trozo de ciudad. La coreografía se inspira libremente en *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. La propia estructura del libro refleja esa complejidad que es en sí el fenómeno de la ciudad, una realidad con muchas caras, una realidad polifacética. Como dice su autor, el libro “es poliédrico y en cierto modo está lleno de conclusiones...”¹⁰, y la misma coreografía recoge también esa complejidad en su espacio escénico.

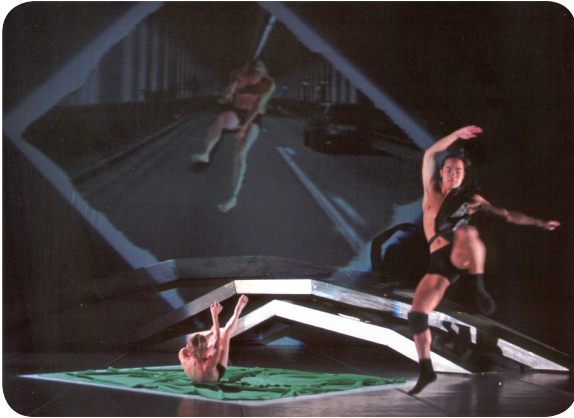
Las nuevas geometrías y la percepción del espacio. La escala humana y la escala urbana. El cuerpo virtual.

La revolución informática ha abierto un camino sin retorno hacia el mundo de lo *virtual*, posibilitando la creación de nuevos entornos, donde la ciudad se vuelve aún más *polifacética*. Las imágenes se convierten en parte activa del espacio contribuyendo a su formación, para lo que toman prestadas formas materiales (objetos) mediante las cuales hacerse presente (pantallas, mallas metálicas e incluso el cuerpo de los propios bailarines). A través de ellos, las imágenes se incorporan a la obra e interactúan con el resto de sus componentes. Como ocurriera a finales del XIX con Appia y Craig, el espacio escénico se convierte, a través de sus elementos, en parte esencial de la obra.

El siglo XIX nos trae el nacimiento de geometrías no euclidianas, como la hiperbólica y, con ello, el concepto de la cuarta dimensión. Ello supone un enorme cambio en la concepción de la realidad, a pesar de que en nuestro *pequeño* universo seguimos pensando en geometría euclidiana y concibiendo el espacio como algo geoméricamente tridimensional. Sin embargo, las nuevas geometrías abren caminos sorprendentes en la concepción y en la organización ideal del espacio, lo cual influiría en la arquitectura, el espacio escénico y la danza. La cuarta dimensión nos remite a temas como ubicuidad, simultaneidad y tiempo.

Arquitectura, urbanismo, arte, ciencia y técnica se relacionan de manera indisoluble en la ciudad contemporánea. Las coreografías de Frédéric Flamand son un ejemplo de esta relación indisoluble, y en ellas se experimenta con nuevas formas de percibir el espacio (influenciadas por los descubrimientos de físicos y matemáticos) más acordes con las sensibilidades contemporáneas, ofreciendo al espectador nuevos puntos de vista de la escena, simultáneos y diferentes (posibilitados por la técnica y antes vedados para el público).

Las imágenes de nuestro cuerpo, una vez que sirvieron para expresar nuestros deseos y aspiraciones, ¿han escapado finalmente a nuestro control, imponiéndonos formas de vida, modos de actuar, y en definitiva, haciéndonos esclavos de ellas mismas? Hoy en día las imágenes nos *invitan* a realizar cosas que duramente el cuerpo humano, con su escala y sus habilidades, puede conseguir. Y sólo las imágenes



Escena de *Metápolis II*. Frédéric Flamand + Zaha Hadid. Ballet National de Marseille.
Fotografía © Pino Pipitone

del cuerpo están capacitadas para conseguir esas fantasías de total flexibilidad, ubicuidad y movilidad ofrecidas al *cuerpo real*.

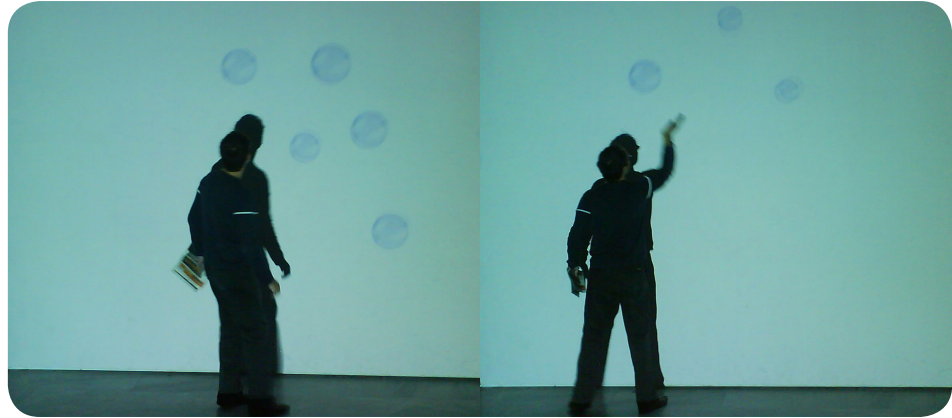
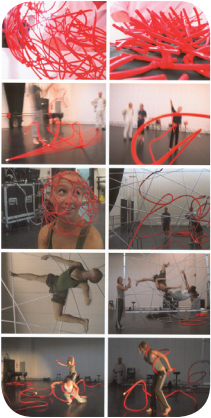
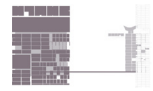
Los avances tecnológicos han ofrecido, desde siempre, al cuerpo, extensiones que potencian sus habilidades o corrigen sus pérdidas. Ahora llegan a proponernos lugares donde el cuerpo real se mezcla con su imagen y con sus sensaciones, con su *cuerpo virtual*, ampliando así el campo de acción de nuestras capacidades naturales. Y he aquí de nuevo, que la ciudad contemporánea se construye cada vez más con estos espacios virtuales en los que el individuo se convierte en el centro de su universo (Second Life, G-speak, Wii...). La arquitectura y el urbanismo contemporáneos tendrán que extenderse, por tanto, a estos lugares de gran potencial, recién descubiertos y aún no conquistados.

Pero, ¿qué lugar ocupa en ellos la escala humana?

Según Le Corbusier “*dentro del dispositivo urbano, el dimensionado de cada cosa sólo puede regularse a escala humana.*”¹¹ La distancia del ojo al suelo se constituía en la distancia que dimensionaba el universo para el hombre. Sin embargo, los avances científicos y tecnológicos pueden llegar a cambiar la manera de percibir el universo, y por tanto de dimensionarlo. ¿Cuál serían hoy esos nuevos puntos de vista? ¿Sigue estando vigente, entonces, la *escala humana*?

La velocidad, por ejemplo, transforma nuestra experiencia espacial e introduce una relación con el concepto de tiempo. Los medios de transporte se convierten en una extensión de nuestras propias piernas, y nos ofrecen esa mayor velocidad. En el dossier de prensa de *Silent Collisions*, el arquitecto Thom Mayne dice que “*la velocidad ha fragmentado el entorno y la percepción humana produciendo una estructura abierta, inagotable, hecha de yuxtaposiciones y colisiones. La velocidad dispersa y propone a la vez nuevas combinaciones.*”¹² Asimismo, habla de la experiencia contemporánea del espacio como itinerario, y cita el ejemplo del cineasta Jim Jarmush en *Night on Earth*, donde éste escoge el taxi como expresión de las cualidades efímeras del espacio urbano. De esta manera, “*lo transitorio se convierte él mismo en lugar, y el cuerpo humano se encuentra localizado en el movimiento. La ciudad se revela como espacio cinematográfico que se despliega continuamente y se borra simultáneamente.*”¹³

Las extensiones artificiales del cuerpo humano, objetos creados por él mismo (medios de transporte, gafas, cámaras que pueden tomar imágenes de lugares inaccesibles, etc), modifican nuestra percepción espacial, aumentando nuestro universo al incluir otros mundos hasta entonces desconocidos. Efectivamente, éstas también juegan un importante papel en las coreografías de Flamand. Los bailarines, desde el principio, interactúan con los objetos, como en la vida real el ser humano hace con sus extensiones artificiales. En estas tempranas improvisaciones, los accesorios provocan una reacción, una actitud del cuerpo frente a ellos y, en definitiva, frente al entorno creado por dichos objetos. La imposición de imperativos por parte de estas prótesis supone, sobre todo en los primeros momentos, una disminución de la libertad del sujeto, pero el reto de los bailarines, como el del propio ser humano, consiste en apropiarse de ellas y convertirlas en fuente de mayor potencial. Sin embargo, cuando las imposiciones son demasiado fuertes para el cuerpo, sus posibilidades quedan mermadas, y la libertad del mismo disminuye produciéndose una cierta esclavitud.



(Izda) Ensayos del Ballet National de Marseille para *Métamorphoses*. Frédéric Flamand + Studio Campana. Ballet National de Marseille. Fotografía © Pino Pipitone / Accesorios © Studio Campana.

(Dcha) *Bubbles*, Kiyoshi Furukawa + Wolfgang Münch. III Edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2008. Fotografía: Laura Moruno

Todo ello me lleva a reflexionar sobre la *verdad de la actuación* que se produce en la escena, sobre la verdad del *efecto*, mencionada anteriormente. El *engaño pactado* que supone la representación de un guión previamente pensado va desapareciendo en gran medida debido a estas improvisaciones nacidas en la fase de preparación de la obra.

La verdad y la mentira son dos conceptos continuamente presentes en la percepción de la realidad contemporánea, donde “qué es *real*” y “qué es *irreal*” pueden llegar a tener difícil respuesta. ¿Es menos real la realidad virtual? Y si nuestro universo debiera estar dimensionado a escala humana, ¿no debería tratarse de algo más que de una relación entre dimensiones materiales?

Como ya se está mostrando desde el arte contemporáneo, el individuo (espectador convertido en actor) se convierte cada vez más en el centro de las exposiciones, en el centro de su propio universo. Hoy podríamos preguntarnos cuáles son o cuáles podrían ser esos espacios a partir de los cuales se genera el universo de cada uno. Nuestro mundo, incluido nuestro mundo doméstico, se convierte también en un mundo virtual, en el que la materialidad de las cosas se desvanece, dando paso a otro tipo de entornos y a otra forma de intimidad.

La tercera edición de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla se presentó precisamente bajo el nombre de *Youniverse*. Su hilo conductor consistía en la relación entre el ser humano, el arte contemporáneo y las nuevas tecnologías. *Youniverse* (you-universe, tu-universo) “significa que el mundo está hecho para tí, que tú estás en el centro del mundo y que éste se ordena y se comporta como tú quieres.”¹⁴ Pero ¿puede este estado paradisíaco alcanzado por la tecnología llevarnos a una nueva forma de esclavitud?

Recordemos la siguiente frase cuya cuestión supuso para los autores de *La cité radieuse* una fuente de inspiración para la obra: “Una vez que las apariencias y las imágenes han servido para expresar y canalizar nuestros deseos y nuestras angustias, ¿acabarán imponiéndose a nosotros cuando escapen a nuestro control?”¹⁵ La imposición de las imágenes, vía la publicidad, puede haber trastocado profundamente nuestra escala de valores. *La cité radieuse* explora esta relación con el mundo de las imágenes. Al igual que en la ciudad contemporánea, donde el cuerpo humano es confrontado con las imágenes que él mismo produce, los bailarines interactúan en la escena con las imágenes proyectadas. Tanto el cuerpo real como el cuerpo proyectado forman parte de la coreografía que es presentada al espectador, pero sólo el segundo (la imagen del cuerpo) “se encuentra en posición de ejecutar las fantasías de total ubicuidad, flexibilidad y movilidad ofrecidas al cuerpo real en los flujos acelerados del espacio virtual.”¹⁶

Los espacios virtuales, ¿podrían disminuir nuestra necesidad de espacio material en la ciudad contemporánea y la necesidad de vivir cerca de otras personas? La concentración del fenómeno de la gran ciudad no es sólo una cuestión de cantidad... Según Le Corbusier, del contacto con los demás nace la calidad. *La ciudad es el lugar de las culturas*, pero a pesar de ello, la ciudad real presenta múltiples problemas y múltiples fracturas con sus habitantes, a los que no es fácil poner solución. Sin embargo, aun convirtiéndose en *invivibles*, como comentaba al principio, las ciudades siguen existiendo, y una razón importante sea probablemente, como dice Le Corbusier en *La Ville Radieuse*, porque “la gran ciudad se convierte en un centro de atracción que recoge y devuelve los efectos espirituales nacidos de tan intensa concentración”¹⁷.

La tecnología actual permite cada vez más la descentralización espacial y la extensión del fenómeno urbano por todo el territorio, no sólo físico, sino también por un nuevo territorio *inmaterial*. Esa extensión podría significar una disminución de la concentración de la presencia física de las personas, pero ¿supone eso una disminución de su presencia real? Hoy deberíamos tener en cuenta que esta presencia tiene otras componentes más complejas.

Al igual que La cité radiieuse multiplica en escena la presencia del cuerpo humano con las imágenes simultáneas de dicho cuerpo, los medios de comunicación permiten actualmente otro tipo de presencia (*virtual* pero tan real como la *física*), que generan otras formas de concentración urbana. El traslado de información sustituye gran parte de los desplazamientos físicos de las personas, que establecen nuevos modos de contacto entre ellas. De ese contacto sigue naciendo la calidad y, con otras maneras de habitarlas, continúan creciendo las ciudades, como informan las previsiones de los demógrafos. Al fin y al cabo, *“lugar de apertura y de mezcla cultural, puntos nodales de flujos de información, las ciudades son las apuestas de todos los fantasmas y utopías de los hombres.”*¹⁸

Las presentes reflexiones personales se fueron ordenando a lo largo del proceso de realización de mi Trabajo final de investigación del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla, y actualmente están siendo objeto de estudio de mi futura tesis doctoral. En ellas, en las que el ser humano se encuentra entre la realidad y la utopía, sigue presente la intención de contribuir a abrir caminos que, sorprendentemente para mí, aún no lo están de par en par, caminos que pueden alimentar aportaciones y proyectos próximos de gran interés. Desde mi actividad profesional y docente como arquitecta, creo que esto es realmente necesario. El proceso, por tanto, continúa.

[NOTAS]

¹ “D’après les estimations les plus récentes des démographes, environ 2/3 de la population mondiale vivront dans les villes en 2025 “

FLAMAND, Frédéric; MAYNE Thom. Dossier de presse [en línea] Ballet National de Marseille, 2005 [Consulta 15 octubre 2008]

<http://www.ballet-de-marseille.com/dp/DP2%20Silent%20Collisions.pdf>

² CALVINO, Italo. Las ciudades invisibles. Traducción de Aurora Bernárdez. Decimoséptima edición. Madrid: Ediciones Siruela S. A. 2008. p. 15.

³ BREYER, Gastón. La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico. Primera edición. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2005. p. 393.

⁴ “The first is that both are allographic practices - those arts capable of being reproduced at a distance from the author by means of notation. The second is the architect’s use of dance or movement as a model for complex form making, often generated through notational methods, and reciprocally, the choreographer’s use of architectural concepts to generate and organize dance movement on stage. A third overlap of disciplines is collaborative exploration between choreographers and architects.”

WEINSTEN, Beth. Flamand and his architectural entourage. Journal of architectural education. [en línea] Mayo 2008. Volumen 61-issue 4 p.25 [Consulta 15 Octubre 2008]

<http://0-www3.interscience.wiley.com.fama.us.es/journal/119412971/issue>

⁵ “For those with exposure or training in both disciplines, the link between architecture’s and choreography’s processes and products is self-evident. (...) However, it is infrequent in architectural discourse for choreographic references to go beyond analogies or metaphors.”

WEINSTEN, Beth. Flamand and his architectural entourage. Journal of architectural education. [en línea] Mayo 2008. Volumen 61-issue 4 p.25 [Consulta 15 Octubre 2008]

<http://0-www3.interscience.wiley.com.fama.us.es/journal/119412971/issue>

⁶ “L’architettura e la danza lavorano a partire dagli stessi materiali, attivando un processo creativo basato sulla manipolazione dello spazio tenendo conto della presenza umana all’interno di esso”

BARBIANI, Cristina. “Architettura in movimento” Ballet Nacional de Marseille. La Cité Radiieuse (Catalogue) 2005.

⁷ “Removing the performance from the theatre and relocating it (...) immediately altered the way the work was to be understood. Flamand’s siting recontextualized the work so: that is conceptual underpinnings became more important than user-friendliness, narrative or entertainment.”

WEINSTEN, Beth. Flamand and his architectural entourage. Journal of architectural education. [en línea] Mayo 2008. Volumen 61-issue 4 p.27 [Consulta 15 Octubre 2008]

<http://0-www3.interscience.wiley.com.fama.us.es/journal/119412971/issue>

⁸ “The company’s tradition of interacting with found space in a vital and critical manner required specific contexts to respond to, and as the pool could not travel, Flamand turned to architects to create contexts that could tour to theatres or found sites and provide a significant (physical and conceptual) site of work.”

WEINSTEN, Beth. Flamand and his architectural entourage. Journal of architectural education. [en línea] Mayo 2008. Volumen 61-issue 4 p.27 [Consulta 15 Octubre 2008]

<http://0-www3.interscience.wiley.com.fama.us.es/journal/119412971/issue>

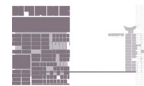
⁹ “... d’une structure mobile articulée qui encadre la chorégraphie, influe sur elle ou lui répond. “

FLAMAND, Frédéric y MAYNE Thom. Dossier de presse [en línea] Ballet National de Marseille, 2005 [Consulta 15 octubre 2008]

<http://www.ballet-de-marseille.com/dp/DP2%20Silent%20Collisions.pdf>

¹⁰ CALVINO, Italo. Las ciudades invisibles. Traducción de Aurora Bernárdez. Decimoséptima edición. Madrid: Ediciones Siruela S. A. 2008. p. 16

¹¹ LE CORBUSIER. Carta de Atenas. París 1941 Cit en en BENEVOLO, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. Séptima edición. Barcelona:



Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994. p. 556.

¹² "...la vitesse a fragmenté l'environnement et la perception humaine tout en produisant une structure ouverte, inépuisable, fait de juxtapositions et collisions. La vitesse disperse et propose à la fois de nouvelles combinaisons."
FLAMAND, Frédéric y MAYNE Thom. Silent Collisions. Dossier de presse [en línea] Ballet National de Marseille, 2005 [Consulta 15 octubre 2008]
<http://www.ballet-de-marseille.com/dp/DP2%20Silent%20Collisions.pdf>

¹³ " Le transitoire lui-même devient lieu et le corps humain devient localisé dans le mouvement. La ville se révèle espace cinématique qui se dépile continuellement et simultanément s'efface."
FLAMAND, Frédéric y MAYNE Thom. Silent Collisions. Dossier de presse [en línea] Ballet National de Marseille, 2005 [Consulta 15 octubre 2008]
<http://www.ballet-de-marseille.com/dp/DP2%20Silent%20Collisions.pdf>

¹⁴ WEIBEL, Meter. Biacs3 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. ABC. Youniverse, la Bienal global. Octubre 2008. Sevilla. p.3

¹⁵ " Les apparences, les images, après avoir servi à exprimer, à canaliser nos désires et nos angoisses, finiront-elles par nous les dicter quand elles échapperont à notre contrôle"
BALLET NATIONAL DE MARSEILLE. La Cité Radieuse (Catalogue). 2005. p. 2

¹⁶ "Seul le corps-image est à même de réaliser dans le flux accélérés de l'espace virtuel... "

FLAMAND, Frédéric. "Marseille, années 50 : La cité radieuse conçue par Le Corbusier." Ballet National de Marseille. La Cité Radieuse (Catalogue). 2005.

¹⁷ LE CORBUSIER. « Le parcellement du sol des villes » en Rationnelle Bebauungsweisen, p. 49, traducción castellana en C. Aymonino, La vivienda racional. Cit. en en BENEVOLO, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. Séptima edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994. p.553.

¹⁸ "Lieu d'ouverture et de brassage cultural, points nodaux des flux d'information, les villes sont les enjeux de tous les fantasmes et utopies des hommes."
FLAMAND, Frédéric y MAYNE Thom. Silent Collisions. Dossier de presse [en línea] Ballet National de Marseille, 2005 [Consulta 15 octubre 2008]
<http://www.ballet-de-marseille.com/dp/DP2%20Silent%20Collisions.pdf>

[REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS]

APPIA, Adolphe. La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente. Primera edición. Publicaciones de la Asociación de Direct. 20001 ISBN: 978-84-87591-91-4

ARTILES, Freddy. La maravillosa historia del teatro universal. Segunda edición. Ciudad de la Habana: Editorial Gente Nueva, 2005. 174 P. ISBN 959-08-0732-1.

Arquitectura viva, Madrid: Arquitectura Viva SL. Septiembre 1989. nº 7.

Arquitectura viva, Madrid: Arquitectura Viva SL. Septiembre-octubre 1991. nº 20.

Arquitectura viva, Madrid: Arquitectura Viva SL. Marzo-Abril 1994. nº 35.

Arquitectura viva, Madrid: Arquitectura Viva SL. Enero- Febrero 2003. nº 88.

Arquitectura viva, Madrid: Arquitectura Viva SL 2007 Septiembre-Octubre nº 116.

BALLET NATIONAL DE MARSEILLE. Chorographies Frédéric Flamand [DVD]. 2005.

BALLET NATIONAL DE MARSEILLE. La Cité Radieuse (Catalogue). 2005.

BALLET NATIONAL DE MARSEILLE. Metapolis2 (Catalogue). 2005.

BAUHAUS ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG [En línea] <http://www.bauhaus.de/index.htm>

BENÉVOLO, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. Séptima edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994. 1171 P. ISBN 84-252-1641-9.

Biacs3 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. ABC. Youniverse, la Bienal global. Octubre 2008. Sevilla.

BOESIGER W. y GIRSBERGER H. Le Corbusier 1910-65. Versión española por Juan-Eduardo Cirlot. Sexta edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A. 1998. 352 P. ISBN 84-252-1316-9

BREYER, Gastón. La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico. Primera edición. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2005. 568 P. ISBN 987-9393-39-2

BROOK, Peter. El espacio vacío. Traducción de Ramón Gil Novales. Tercera edición. Barcelona: Ediciones Península, 2006. 207 P. ISBN 84-8307-406-0

CALVINO, Italo. Las ciudades invisibles. Traducción de Aurora Bernárdez. Decimoséptima edición. Madrid: Ediciones Siruela S. A. 2008. 171 P. ISBN 978-84-7844-415-1

Centro Andaluz de Arte Contemporaneo. Atributos urbanos, un proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo [en línea]

<http://www.atributosurbanos.es/terminos/metapolis/>

EVERET, Derrick. Adolphe Appia on Parsifal and the Ring [en línea]

E:\Appia\Adolphe Appia on Wagner's 'Parsifal'.htm

FLAMAND, Frédéric y MAYNE Thom. Silent Collisions. Dossier de presse [en Línea] Ballet National de Marseille, 2005

<http://www.ballet-de-marseille.com/dp/DP2%20Silent%20Collisions.pdf>

FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Traducción por Juan Calatrava. Segunda edición. Tres Cantos: Ediciones Akal, S.A. 2002. 198 P. ISBN 84-460-1306-1

GILSANZ MAYOR, M^a Ángeles y CASARAVILLA GIL, Ana. Geometría hiperbólica [en línea] Universidad Politécnica de Madrid. 2007

<http://ocw.upm.es/geometria-y-topologia/geometria-de-ayer-y-hoy/contenidos/unidad4/unidad43.htm/>

GILSANZ MAYOR, M^a Ángeles y CASARAVILLA GIL, Ana. Introducción a la Geometría no Euclídiana [en línea] Universidad Politécnica de Madrid. 2007

<http://ocw.upm.es/geometria-y-topologia/geometria-de-ayer-y-hoy/contenidos/unidad4/unidad41.htm>

GÓMEZ, José Antonio. Historia visual del escenario. Primera edición. Madrid: Editorial La Avispa, S. L., 2000. 95 P. ISBN 84-95489-02-3

GRANDE ROSALES, María Ángeles. La noche esteticista de Edward Gordon Graig. Poética y práctica teatral. Primera edición. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá. 438 P.

HALL, Peter. Ciudades del mañana. Traducción por Consol Freixa. Primera edición. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. 495 P, ISBN 84-7628-190-0

KENT STATE UNIVERSITY. School of Architecture and Environmental Design. [en línea]

<http://www.caed.kent.edu>

LA MAISON DU CINEMA / MISSION DE REALISATION ET LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. Étienne-Jules Marey : le mouvement en lumière. [en línea]

<http://www.expo-marey.com>

LE CORBUSIER. La Ville Radieuse, Paris : Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1964 (1935) 347 P.

MAGROU, Rafaél. Frédéric Flamand. Traducción al inglés de Jonathan Sly. Primera edición. Arles: Actes Sud, 2008. 240 P. ISBN 978-2-7427-7269-8

MARCELIS, Bernard. Flamand : Un chorégraphe, des architectes. Artpress+ mayo 2005.

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTROY. [en línea] <http://americanhistory.si.edu/index.cfm>

online network school of architecture and media-architecture. [en línea]

<http://hackitectura.net/escuelas/tiki-index.php>

OPEN COURSE WARE. UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID [En línea] <http://ocw.upm.es/>

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española-Vigésima segunda edición [en línea] <http://rae.es/rae.html>

SCHLEMMER Oskar, MOHOLY-NAGY Laszlo y MOLNAR Farkas. The theater of the Bauhaus. Translated by Arthur S. Wensinger. Primera edición Middletown: Wesleyan University Press. 1961. 108 P:

SciELO - Scientific Electronic Library Online. [en línea] <http://www.scielo.cl>

UNIVERSIDAD DE NAVARRA [en línea] <http://www.unav.es>

VANA Gerhard, Metropolis, Modell und Mimesis. Primera edición. Berlin: Die Deutsche Bibliothek. 2001. 208 P. ISBN 3-7861-2345-4

WEINSTEN, Beth. Flamand and his architectural entourage. Journal of architectural education. [en línea] Mayo 2008. Volumen 61-issue 4 pp 25-33.

<http://0-www3.interscience.wiley.com.fama.us.es/journal/119412971/issue>