

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

GRADO EN BELLAS ARTES

Trabajo Fin de Grado

Curso 2015/16



Autor: Elías Samuel Sánchez Hurtado

Tutora: Mercedes Espiau Eizaguirre

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Trabajo Fin de Grado

Curso 2015/16



**ARTE PÚBLICO: INTERFERENCIAS ENTRE LA
ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA EN LA CIUDAD**

Autor: Elías Samuel Sánchez Hurtado

Tutora: Mercedes Espiau Eizaguirre

Vº. Bº. Del Tutor

Sevilla, 2016

Índice

	Pag.
Introducción.....	5
I. TRABAJOS ARTÍSTICOS	
Dossier.....	7
II. ESTUDIO TEÓRICO	
Introducción.....	15
CAPÍTULO 1: ARTE Y ARQUITECTURA.....	
1.1 La Bauhaus.....	17
1.2 El color en la arquitectura: el colorismo espacial.....	17
1.3 La forma de la arquitectura entendida como escultura.....	19
1.4 Arquitectura y percepción: la fotocomposición.....	23
1.5 Arquitectura y Minimalismo.....	25
1.5.1 De la máquina de habitar al objeto arquitectónico.....	28
1.6 Metamorfosis de la escultura.....	30
1.6.1 El giro de los 60.....	30
1.6.2 La función de la escultura entendida como arquitectura.....	31
1.6.3 Escultura pública, arte de la ciudad.....	34
1.7 Efecto de presencia y evidencia.....	35
1.8 La pérdida del centro.....	35
1.9 La retórica de los materiales.....	36
CAPÍTULO 2: CIUDAD Y ESPACIO PÚBLICO.....	
2.1 Claves interpretativas para comprender la ciudad contemporánea.....	38
2.2 Las ciudades y su espacio público.....	39
2.3 La ciudad como marco de arte público.....	40

CAPÍTULO 3: ARTE PÚBLICO.....	42
3.1 La pérdida de la lógica del monumento.....	42
3.2 Arte público. Naturaleza y ciudad.....	43
3.3 Arte, arquitectura y espacio público.....	44
3.3.1 Follies.....	45
3.4 Indefinición del término arte público.....	46
3.5 Arte público y su función social, política y cultural.....	47
CONCLUSIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	51
III. PROPUESTA DE INTEGRACIÓN PROFESIONAL	
Resumen.....	54
1. PROYECTO: IDEA Y DESARROLLO.....	55
1.1 Función social de la obra.....	55
2. PLANOS.....	56
3. MEDICIONES Y PRESUPUESTO.....	57
4. SIMULACIÓN.....	61

Introducción.

En el presente trabajo trato de poner en valor todas aquellas posibles relaciones entre el arte y la arquitectura. Todas esas interferencias existentes entre estos dos géneros que, tomando como marco la ciudad, son el producto de lo que hoy conocemos como arte público

Por ello en mi obra, aparecen características propias de la arquitectura, como son: forma, luz, color y espacio. Igualmente estoy interesado por todos aquellos sistemas perspectivos, de cálculo y diseño utilizados habitualmente en arquitectura, con el fin de reciclarlos y darles un carácter artístico. Así como por elaborar un análisis crítico sobre el actual modelo de ciudad y su espacio público.

En mis trabajos se puede apreciar una evolución: desde una tímida representación del paisaje urbano, en donde la arquitectura se hace evidente, pasando por el trabajo con fragmentos de la misma, así como por obras en las que existe un interés por los sistemas perspectivos y perceptivos, hasta la elaboración de un proyecto de arte público que hace evidentes las interferencias que existen entre la arquitectura y la escultura, utilizado como propuesta de integración profesional del presente trabajo.

Observando esta evolución, parece como si mis obras quisieran escapar de la superficie del lienzo, abandonando poco a poco el soporte bidimensional para pasar a adoptar formas volumétricas, en donde resulta tan importante la obra como el espacio en donde está ubicada, dando especial importancia al contexto y a la función social de la misma.

Debido a mi preocupación por las relaciones de vecindad y por los modos de vida humanos, individuales y colectivos y, a través de un análisis del entorno social, y un estudio de la organización de la vida, en mis trabajos pretendo poner el acento en los planes urbanos, ofreciendo una nueva concepción de la funcionalidad y elaborando una profunda crítica a la concepción del espacio urbano, ya sea a través del dibujo o la pintura, como con la creación de espacios que fomenten las relaciones sociales e inviten al diálogo y que, por sus características generen bienestar en el ciudadano.

Pienso que sólo una articulación ético-política de tres registros; el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana, sería susceptible de clarificar convenientemente estas cuestiones. Estos tres registros deberían concebirse, en bloque, como dependiendo de una disciplina común ético-estética y como distintas las unas de las otras desde el punto de vista de las prácticas que las caracterizan.

I. TRABAJOS ARTÍSTICOS

Esta primera obra es la representación de un paisaje urbano mediante el empleo de pintura acrílica, utilizando el lienzo como soporte. En ella, sobre un cielo azul ultramar con toques anaranjados, se recorta una arquitectura formada por volúmenes sencillos en los que predomina una gama de grises. Compositivamente el cielo ocupa mayor espacio que la arquitectura, apareciendo ésta únicamente en la parte inferior casi como una solución compositiva, dando estabilidad a la obra debido a su peso visual. Así mismo, se produce un contraste visual entre sus dos elementos principales, el cielo y la arquitectura. Por un lado, el cielo aparece como un degradado entre dos colores, sin embargo, en la parte correspondiente a la arquitectura se hacen evidentes las texturas, con el fin de resaltar el carácter arquitectónico de los volúmenes.



FIG. 1S/T. Acrílico sobre lienzo.
120x90 cm. 2013.

Esta obra pertenece a una serie sobre la fachada, entendida como fragmento de la arquitectura, como elemento que separa el interior del exterior, lo público de lo privado.

Para su ejecución parto de una abstracción, en la que mediante el método de adición de capas de distintos colores y el retirado de parte de las mismas, voy creando una serie de texturas similares a las de cualquier paramento exterior que podamos encontrar en nuestro entorno. Finalmente añado un elemento con una potente carga simbólica, haciendo saltar a la obra del campo de la abstracción al de la figuración. En este caso la representación de una tubería con un grifo, nos propone reflexionar sobre la desaparición de las fuentes en los espacios públicos y, por extensión, si el agua debería ser un bien público o únicamente privado.



FIG. 2S/T. Acrílico sobre lienzo.

145x115 cm. 2014.

Serie de dibujos de apariencia simple y espontánea, aunque creados después de una planificación y un estudio minucioso, mediante un proceso de decantación en el que voy configurando un nuevo sistema de convenciones, priorizando masas, pesos, volúmenes y formas, para llegar a plasmar lo que me interesa, la esencia. De esta manera busco el equilibrio entre orden y lirismo, depurando las formas.

Para ello, sigo un proceso analítico y selectivo, creando tensiones que, mediante una estructura de franjas horizontales, nos devuelven el paisaje ordenado, estructurado y medido, donde todo reposa en su justa medida, todo está donde debe estar, de acuerdo con el paradigma del buen tono. En un peculiar modo de visión, en el que la geometría más pensada y depurada es el fundamento

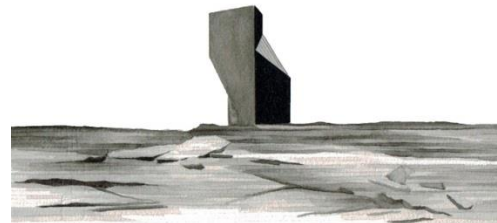
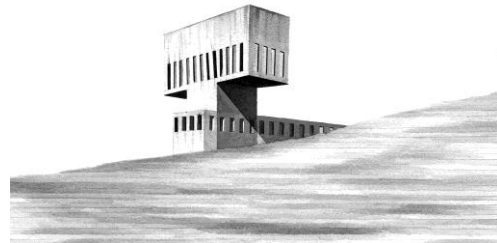


FIG. 3.S/T. Tinta china sobre papel.
64x52 cm. 2015.

He elegido esta obra, principalmente por la función que la pintura mural tiene como elemento de ornamentación de la arquitectura.

Este trabajo nace debido a mi interés por los límites de la perspectiva como sistema de representación y de la reflexión sobre la fotografía, que por su naturaleza muestra un instante temporal y un único punto de vista.

A partir de un collage formado por imágenes que han sido tomadas desde innumerables puntos espaciales, rompiendo con la perspectiva única en docenas de puntos de vista, represento un espacio desnudo, carente de la presencia humana. En dicho espacio toma protagonismo la escalera, elemento que tiene una potente carga arquitectónica.

Debido a que en la arquitectura difícilmente se pueden resumir sus rasgos principales desde un solo ángulo o encuadre preferente, este collage propone múltiples puntos de vista, de tal manera que nos permita conocer las principales características de la misma. De esta forma pretendo transmitir muchas de las cualidades y sensaciones táctiles y visuales de la arquitectura, de modo que el espectador forme parte del contexto que observa.



FIG. 4. *S/T*. Acrílico sobre muro.
260x200 cm. 2015.

Como evolución de la obra anterior, esta serigrafía sobre cartón, en la que he utilizado cuatro tintas, representa el desarrollo espacial de una escalera. De ahí su carácter tridimensional, abandonando las dos dimensiones con el fin de crear una mayor sensación de espacialidad.

Este trabajo propone un recorrido espacio-temporal, alejado del cuadro como elemento organizador, procurando diferentes ángulos visuales y cuyo resultado más inmediato son las formas irregulares de esta composición. De esta manera muestra un recorrido de la mirada que reproduce el proceso temporal de exploración de un determinado lugar por un observador.

He representado una escalera, además de por su valor arquitectónico, porque su desarrollo genera un espacio en sí mismo, además de ser una metáfora del tiempo, tiempo que empleamos en recorrerla.

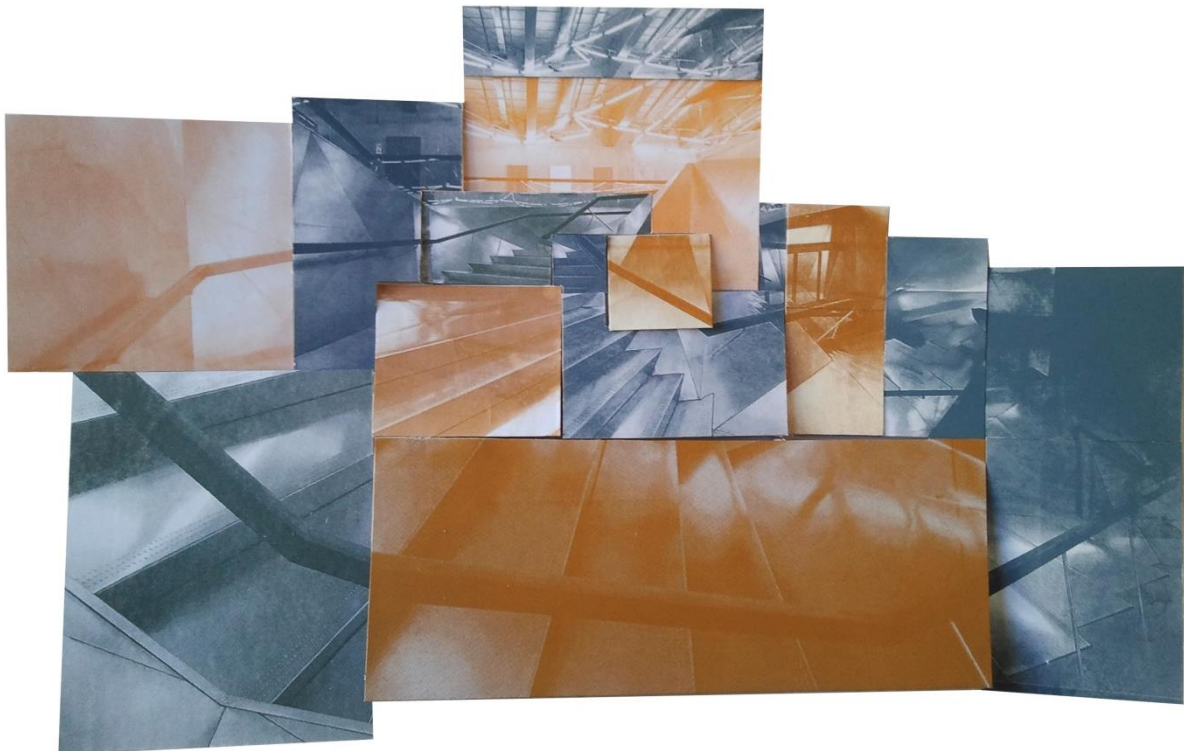


FIG. 5. *S/T.* Serigrafía sobre cartón.

69x40x9 cm. 2015.

En psicología de la forma, la “forma material” de un objeto es su masa, pero existe una “forma esencial” que es lo que queda si eliminamos la masa. Eso que queda es una estructura espacialmente abstracta. De esta manera se deduce que la forma esencial de la arquitectura son líneas abstractas que sugieren la estructura, las cuales, carentes de materialidad, permiten comprender el vacío espacial.

Esta serie de dibujos surge de la reflexión sobre el vacío, de la preocupación por la introducción de espacios abiertos y del interés por los límites de las cosas, de la realidad, de la materia, ese terreno donde lo que es termina y lo que no era comienza, los puntos donde se ensamblan, se acoplan, encajan las partes que componen las figuras.

Sobre papel negro, he representado distintas figuras geométricas en perspectiva oblicua, con dos puntos de fuga, dando como resultado una estructura abierta (producto de la descomposición en el espacio de sus planos laterales) que deja expuesto su interior, el vacío, la esencia. De esta forma, se produce una dicotomía entre el "espacio positivo", el volumen real de la pieza, y "espacio negativo", el espacio que queda dentro.

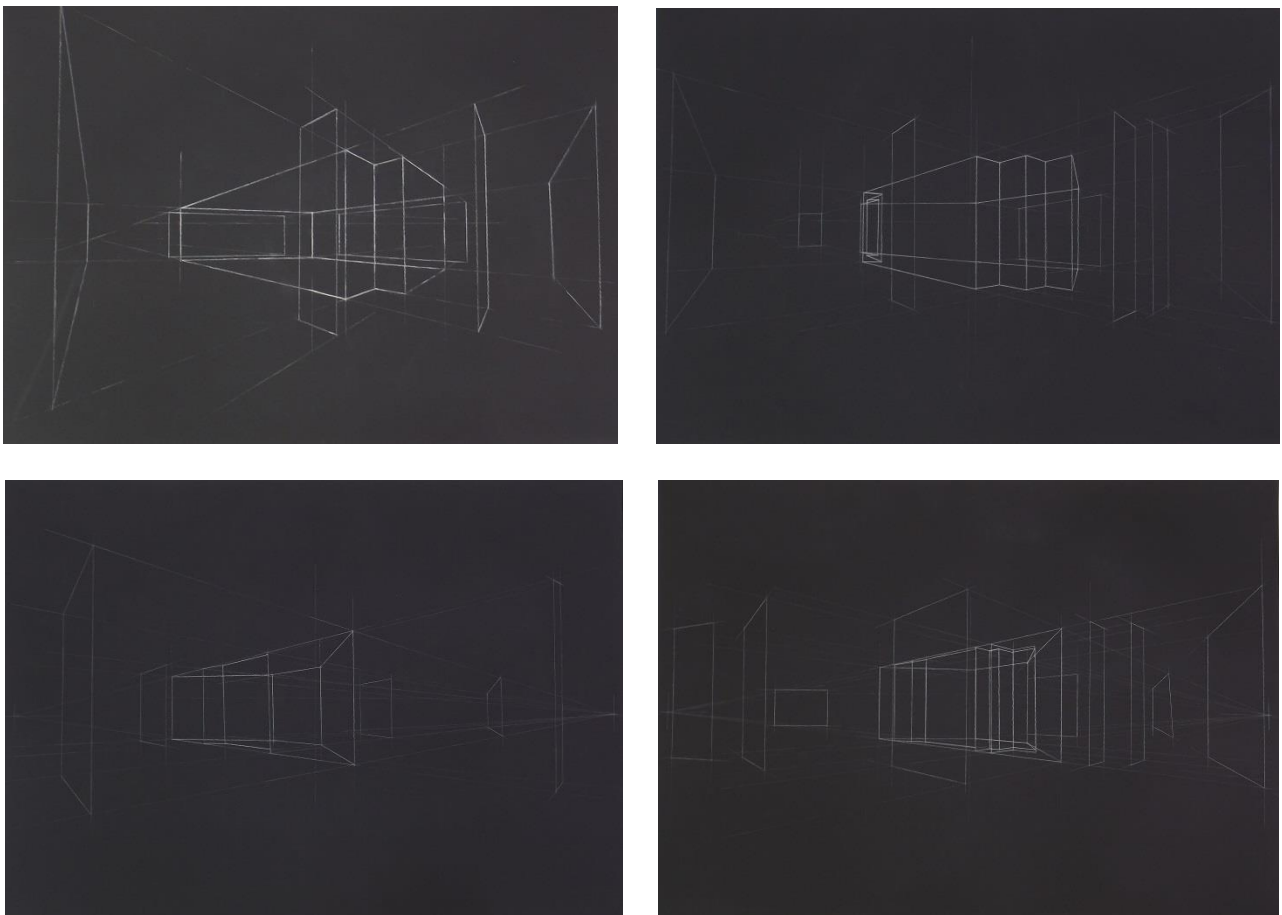


FIG. 6. *S/T.* Lápiz sobre papel.
150x110cm. 2015.

Como evolución de la serie anteriormente descrita y, partiendo del mismo concepto, en esta obra, busco la pureza de la composición cromática, estando en consonancia con la pureza de los restantes elementos que integran la obra, es decir, espacio, masa y formato.

Para su ejecución, he trabajado con la madera y el metacrilato. Materiales de diferentes características, creando de esta forma un juego de opuestos entre lo frío y lo cálido, lo opaco y lo transparente.

A partir del concepto de espacialismo, creo una serie de ventanas abiertas en la madera, que serán sustituidas por el metacrilato (pintado en el color correspondiente a cada uno de los planos de la pieza a que pertenece) de tal forma que, debido a su transparencia, nos permite ver lo que queda detrás, demostrando a los ojos del espectador como, también en el campo puramente pictórico, existe la tridimensionalidad.

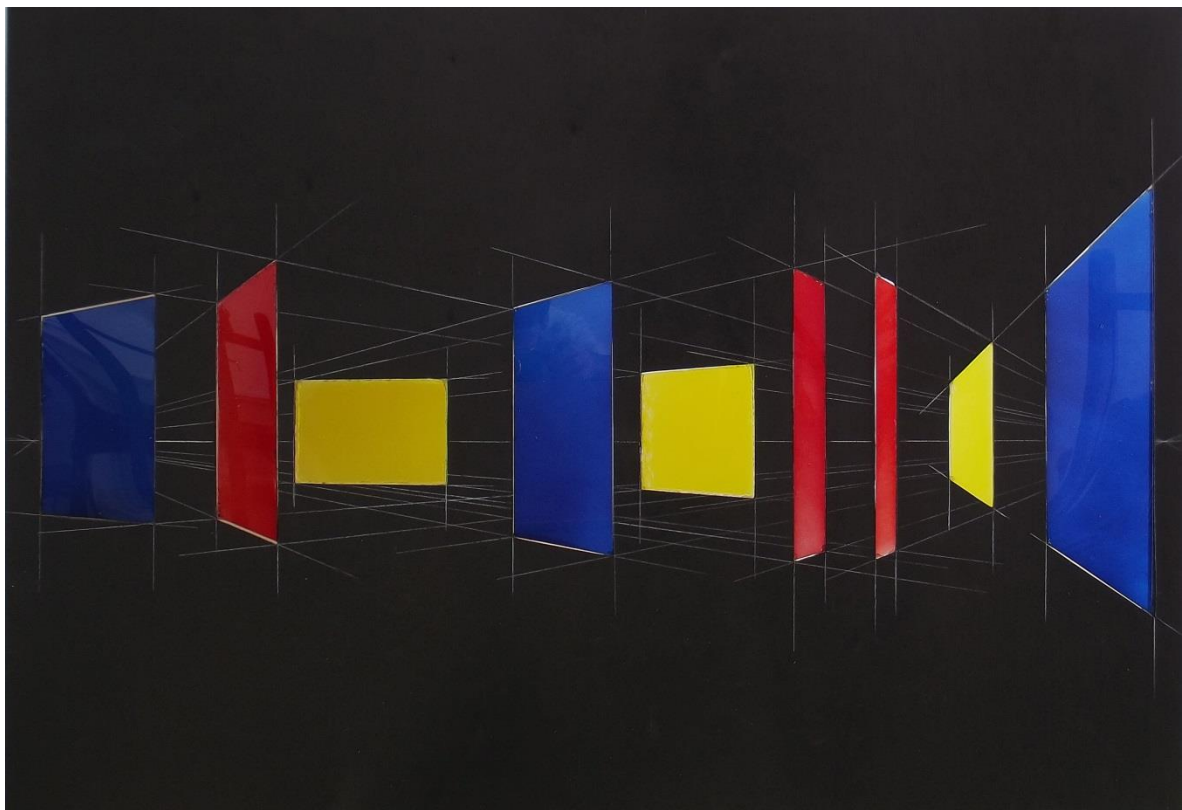


FIG. 7. *S/T*. Acrílico sobre madera y metacrilato.

100x70 cm. 2016.

II. ESTUDIO TEÓRICO

Introducción.

La idea de una hermandad entre las artes viene, tal vez, de la antigua Grecia. Durante toda la historia, esta idea es negada y, a la vez, defendida con ardor por diferentes artistas y teóricos, desde Leonardo da Vinci, quien pretende la unidad de las artes frente a los oficios, pasando por los artistas románticos quienes anhelaban la idea de un arte total, hasta llegar a las vanguardias históricas, con sus contaminaciones interdisciplinarias. Así, desde los años treinta surgen propuestas de "colaboración" entre arquitectos y pintores o escultores en las que cada uno cumple con una parte del trabajo de manera independiente.

La escultura, trabajosamente, consiguió liberarse de la necesidad del pedestal y de su localización en un emplazamiento concreto, a la vez que privilegiaba las texturas en detrimento de las invariables superficies pulidas en bronce o en mármol. En este proceso de liberación, los aspectos pictóricos como la visión frontal, la tendencia a la inmaterialidad, a la forma esquemática esencial y a la continuidad del espacio, fueron catalizadores potentísimos de la creatividad.

La pintura, por su parte, comenzó a valorar en sí mismos los colores y su luminosidad, así como los volúmenes implícitos en la geometrización del plano pictórico, mientras raptaba el espacio para absorber la tridimensionalidad. Luego abordó la tactilidad de las protuberancias materiales que surgían de los lienzos y la objetualidad de los collages y ensamblajes. Las dos prácticas, escultura y pintura, tendían cada vez más a intercomunicarse e incluso a solaparse y confundirse.

La subrayada convergencia entre pintura y escultura no iba a producirse de la mano de posiciones antidiscursivas sino todo lo contrario, y tendría lugar en el seno de un tercer género, la arquitectura. Más que de una convergencia, se trató de una dilución total en lo arquitectónico. La aplicación a ultranza de la abstracción reductora típica de esa fase de la modernidad, es decir, la búsqueda de lo simple, esencial y unitario favorecía esa traslación espacial hacia la arquitectura.

La vanguardia histórica buscaba persistentemente el arte que se correspondiese con un discurso ideológico y al mismo tiempo globalizador. La mera contemplación de las pinturas de Mondrian y de los neoplásticos, o las obras de los constructivistas rusos, hacía prever la absorción arquitectónica de la pretendida totalidad de la mano del discurso racionalista, para servir a la buena forma en términos funcionales y a la democracia de la producción y del consumo.

La Bauhaus fue, sin duda, un logro conspicuo y corolario. Paradójicamente, tanto ella como el entusiasmo del constructivismo ruso, encontraron en el entramado de la racionalidad la cohesión necesaria para integrar las artes en una sola.

En el presente trabajo, pretendemos deslindar las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y procedimientos de la arquitectura y, por otro lado, estudiar cómo la arquitectura ha

asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura.

La relación entre arquitectura y escultura, durante la década de los años ochenta, desborda los presupuestos tradicionales, no se presta a hacer fáciles comparaciones estilísticas, formales, ideológicas, o de afinidad de presupuestos o contenidos. La relación entre ambas artes no se puede explicitar en esos términos de comparación, sino que, para captarla, hay que intentar pulsar una especie de poética común, de sensibilidad compartida, difícil de concretar en un simple careo de imágenes, en una comparación de siluetas.

La escultura actual está "raptando" parcelas del "espacio" físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica, mientras que la arquitectura se ha beneficiado de esta supuesta intrusión de la escultura en su "espacio", reaccionando con propuestas más desprejuiciadas desde el punto de vista disciplinar y formal.

De esta forma, pretendemos evidenciar que existe un "espacio" común a ambas, entretejido de tal manera que en algunos casos resulta difícil desentrañar, quién ha aportado la cualidad que se comparte.

Así pues, podemos decir que se ha producido una integración de las artes, pero no por la vía de un discurso racional superpuesto, sino por los imperativos evidentes del contexto artístico, donde la creación tiene lugar indefectiblemente. En ese contexto, materia, información y lenguaje forman un entresijo casi impenetrable.

1. ARTE Y ARQUITECTURA

1.1 La Bauhaus.

La Bauhaus fue una escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura que abordó varios problemas, entre los que se encuentran: la naturaleza del diseño de los objetos, los efectos que los edificios tienen en las personas que los habitan, pero sobre todo, la puesta en práctica de un método de enseñanza que conjuga las cuatro disciplinas antes descritas. Revolucionó la educación artística, creó los modelos y estableció las normas del diseño industrial del presente y, ayudó a inventar la arquitectura moderna.

La elección del nombre de Bauhaus es bastante reveladora. En la Edad Media, los Bauhütten eran gremios de albañiles, constructores y decoradores de los que luego surgió la masonería.

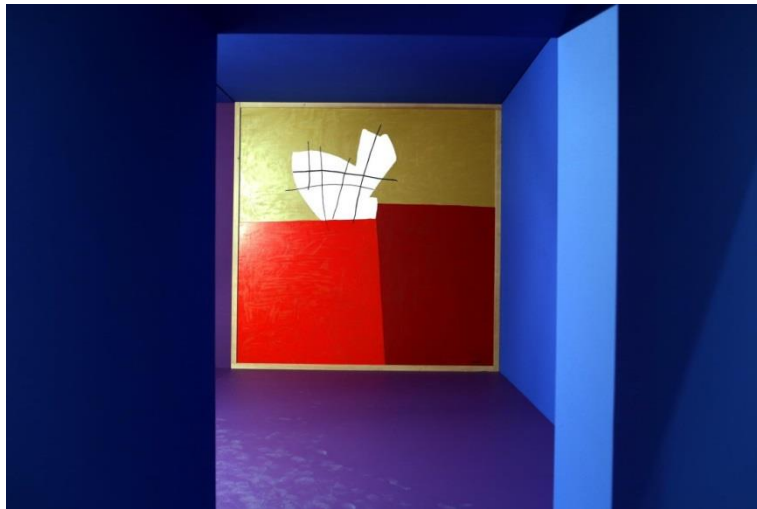
El empleo de formas básicas en la Bauhaus, hace evidente el interés de la escuela por la abstracción, y su énfasis en los aspectos de lo visual, que podrían describirse como elementales, irreductibles, esenciales, fundacionales y originarios.

Un elemento básico y esencial en la gramática de la Bauhaus fue el uso de las tres formas básicas y su relación con los tres colores primarios, con las que analizaron la experiencia visual. Según la teoría propuesta por Kandinsky; el triángulo era esencialmente amarillo, el cuadrado intrínsecamente rojo, y el círculo era naturalmente, azul.

En el proceso de creación aquellas piezas con las que trabajo (fig. 6 y 7), tomo como referencia los estudios de la escuela alemana, principalmente aquellos que hacen alusión a la asociación forma-color, partiendo de un elemento geométrico básico y que forma parte de uno de los cinco sólidos platónicos; el cubo.

1.2 El color en la arquitectura: el colorismo espacial.

La amistad del pintor Holandés Constant, con el arquitecto Aldo van Eyck (1918-1999) fomenta su interés por las posibilidades de la arquitectura. Con él y con el pintor y poeta Lucebert, colabora en un experimento espacial y cromático, *Espacio en color*. Se trata de una estancia de color azul y violeta que pretende integrar la arquitectura, la pintura, la escultura y la literatura en un mismo espacio de manera que funcione programáticamente como lugar de inspiración que eleve el espíritu humano a un grado superior.



<http://www.cobra-museum.nl/en/recent.print.html>

1. CONSTANT.
Color Space, 1960.

El Pabellón de cristal para la exposición del Deutsche Werkbund en Colonia en 1914, sintetiza el profético advenimiento de una nueva cultura, defendido por el arquitecto Adolf Behne. En este pabellón recubierto con vidrios coloreados a modo de catedral moderna, Bruno Taut experimenta los aspectos psicosomáticos del color.



<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/08/24/bruno-tauts-glass-pavilion/>

2. BRUNO TAUT.
Glass Pavillion, 1914.

La ejecución del diseño basado primeramente en las formas, se inicia con un conflicto: el conflicto entre la idea y la materia, entre la forma y el color. La forma y el color, solamente pueden formar una unidad indisoluble si se desarrollan al mismo tiempo uno con otro.

El colorismo espacial es un arte plástico, de leyes propias, poseedor de un potencial que excede tanto a la arquitectura como a la pintura. Eleva la forma esquemática a una forma física y es por esta razón, en el más amplio sentido para el asentamiento humano, un factor expresivo indispensable en la creación de espacios.

Partiendo de esta idea, en el proyecto de arte público desarrollado en el apartado tercero, así como en la obra perteneciente a la fig. 7, (resultado de la unión las tres piezas perteneciente a dicho proyecto) he asociado a cada una de las piezas con un color, de tal forma que el visitante pueda sentir distintas experiencias debido a esta asociación forma-color, asociación que podemos denominar como colorismo espacial.

Pienso que las cualidades del color no son solamente ópticas. Creo que los estados emocionales generalizados se comunican por el color y también por la forma. Existiendo analogías emocionales y espirituales. En sentido metafórico, el color tiene la capacidad de dar luz; por medio del color se puede reformar la arquitectura y la sociedad. El color es capaz de "alumbrar" una nueva sociedad, librarla del mundo de las sombras, purificarla.

1.3 La forma de la arquitectura entendida como escultura.

Cuando pretendemos mezclar e "interferir" escultura y arquitectura, cuando necesitamos diferenciar sus esencias y sus naturalezas para averiguar hasta qué punto una obra puede ser considerada escultórica o arquitectónica, nos encontramos con que a la funcionalidad, como valor, se la considera asociada con la arquitectura, mientras que la cualidad formal se identifica con la plasticidad de la escultura.

La arquitectura, en las últimas décadas, parece haber contraído una fiebre de formalismo y figuración que le acerca a ciertos presupuestos planteados por las artes plásticas y, muy particularmente, por la escultura.

Le Corbusier, en los años veinte, utilizó en su obra los efectos de estratificación del espacio propios de la pintura cubista y los tradujo al vocabulario arquitectónico. Este se fue apartando paulatinamente de los presupuestos más rígidamente funcionalistas, utilizando el "bétonbrut" como lo que es, como un fluido pastoso que se adapta a un molde y toma de él su forma, de la misma manera que lo hace el bronce en la fundición de esculturas. Es precisamente Le Corbusier quien va a abrir una puerta a formas nuevas en la arquitectura que, por su plasticidad, van a recuperar el "carácter escultórico".

La *Capilla de Nötre-Dome-du-Hout*, en Ronchamp, es el paso más claro hacia la recuperación de una forma que por su contundencia, plasticidad y textura, va a conferir un nuevo carácter escultórico a la arquitectura sin necesidad de recurrir a las figuraciones de los historicismos que cargan los edificios de cariátides, pináculos o acróteras.



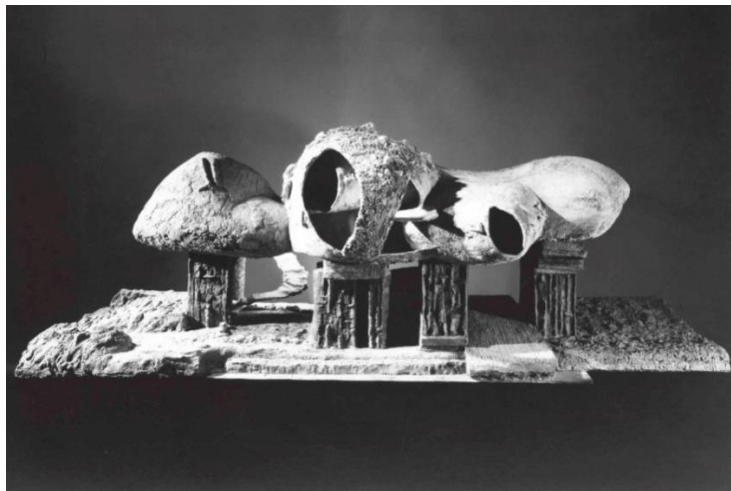
[https://i1.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/de/2/29/Notre_Dame_du_Haut\(ws\).jpg](https://i1.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/de/2/29/Notre_Dame_du_Haut(ws).jpg)

3. LE CORBUSIER.

Capilla de Nötre-Dome-du-Hout, 1950-1954.
Ronchamp, Francia.

El arquitecto austríaco, discípulo de Adolf Loos, Frederick Kiesler, cuya obra gira en torno al tema del "espacio continuo", creó en 1924 la denominada *Casa Interminable*, especie de seno nutriente, cálido y continuo que arropa los cuerpos de sus habitantes.

El aspecto orgánico que esta "casa" adopta, para expresar su "biología", lo consigue Frederick Kiesler en la conformación de una serie de espacios alveolares consecutivos cuya relación con cualquier imagen de lo que es una construcción arquitectónica, por primitiva que esta sea, es nula. Tras varios años de gestación, la *Casa Interminable* acabó por construirse como maqueta para la exposición "Environmental Sculpture", celebrada en 1964 en el MOMA de Nueva York. El hecho de que su destino final fuera el convertirse en la pieza de una exposición de escultura dice mucho sobre el carácter plástico de este tipo de arquitectura.



<http://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler>

4. FREDERICK KIESLER.

EndlessHouse, 1924.

Por su parte, el arquitecto francés Daniel Grataloup comenzó en 1957 a preocuparse por reunir en una única obra la escultura y la arquitectura de manera inseparable, basándose en la organización espacial de volúmenes habitables según un programa "natural". Las construcciones de Grataloup tienen un aspecto que oscila entre cuevas y animales agazapados, y parecen más, tanto en su interior como en su exterior, esculturas de dragones orientales o estómagos de leviatanes que edificios de viviendas.



<http://communedesign.tumblr.com/post/121302775475/daniel-grataloup>

5. DANIEL GRATALOUP.

Villa privée avec piscine, 1972.

El diálogo entre la arquitectura y el arte actual, por su parte, lo ilustra en buena medida la obra de Frank Gehry. La paulatina implicación de Frank Gehry en problemas relacionados con las artes plásticas, le ha ido conduciendo a introducir en su arquitectura tensiones conceptuales y formales inicialmente planteadas en las otras artes. Emulando a Le Corbusier, Gehry se sumerge en problemas espaciales planteados por las artes plásticas de su época.

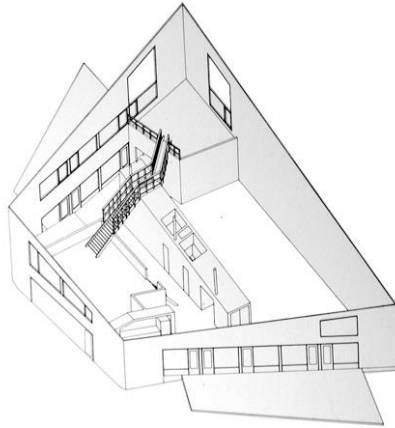


<http://www.newballsplease.be/incentives/>

6. FRANK GEHRY.

Bodegas Marqués de Riscal, 2007

En la vivienda-estudio que diseñó Frank Gehry para el pintor Ron Davis en Malibú, California, tanto la planta como cualquiera de los alzados, así como algunas ventanas, son forzosamente trapezoidales. Su apariencia indómita hemos de buscarla en motivos de carácter estético, relacionados con planteamientos presentes en la pintura de Ron Davis. En este sentido, el punto de partida de Gehry es pictórico.



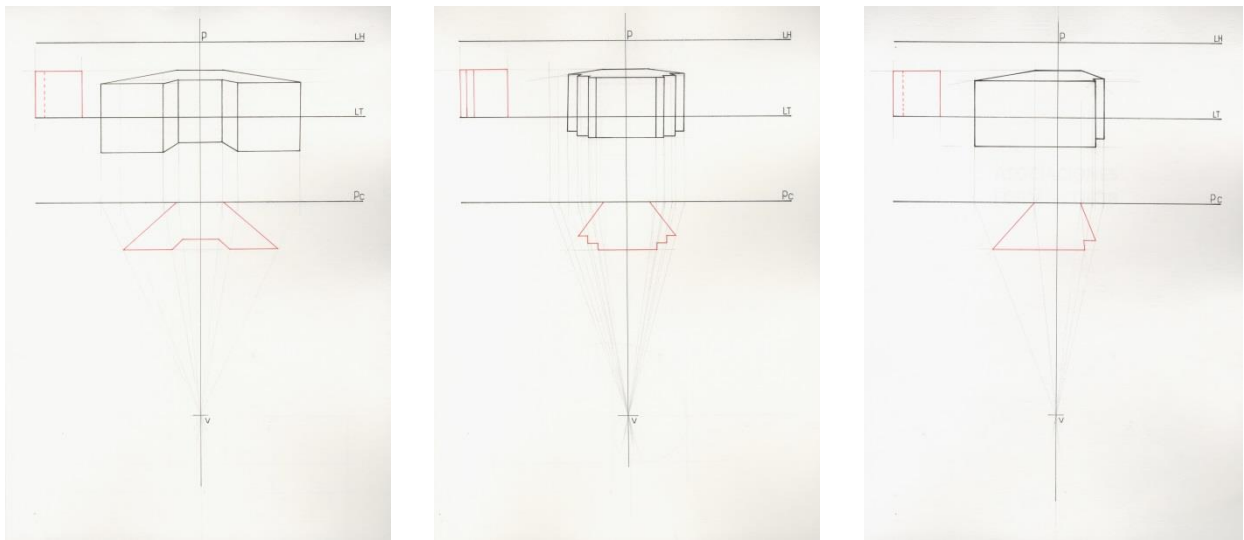
<http://dpa-etsam.aq.upm.es/ud/lleo/blog/author/diegopgaspar/>

7. FRANK GEHRY.
Vivienda-estudio, 1972

En la proyección plana de un espacio ortogonal, los cuadrados o los rectángulos aparecen representados como trapecios, la percepción en perspectiva del mundo ortogonal es trapezoidal. Todo esfuerzo por recrear un repertorio de figuras basado en el ángulo recto es burlado por la percepción de nuestra retina.

En relación con lo anteriormente expuesto, en los dibujos realizados para el diseño de cada una de las piezas pertenecientes al proyecto de arte público y a las obras (fig. 6 y 7), en la transformación de la pieza en perspectiva a sus proyecciones diédricas, la planta de cada una de las piezas pasa de ser ortogonal a trapezoidal. Con esto pretendo una enfatización de la distorsión mediante una "preparación" del espacio desde el propio proyecto.

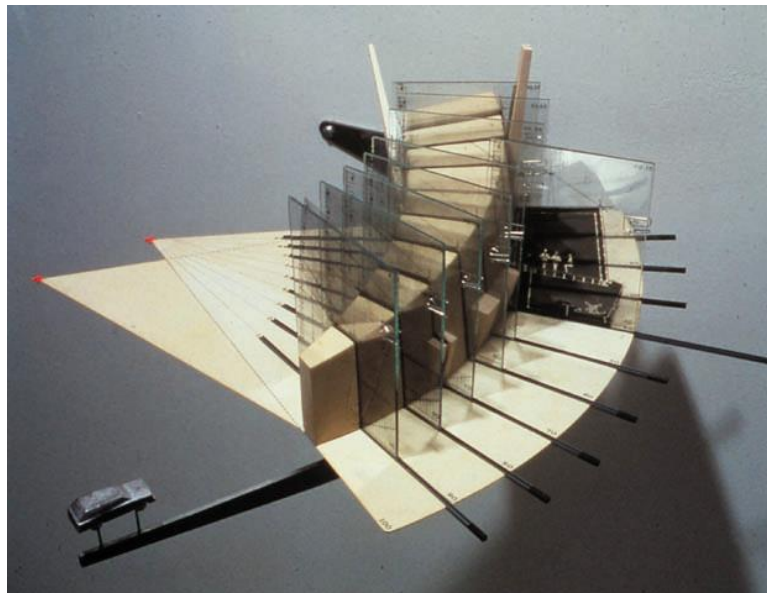
Esta deformación de la perspectiva pictórica desde el Renacimiento, ha sido objeto de atención a partir del arte conceptual. Por ello considero un juego fascinante mezclar el mundo de la percepción con el mundo del concepto



8. S/t. Tinta sobre papel.
25x35 cm. 2016.

1.4 Arquitectura y percepción: la fotocomposición.

La *Slow House*, de Diller & Scofidio, no construida en su totalidad, es una vivienda en la que la forma viene determinada por el enfoque de las vistas y el recorrido secuencial desde el inicio hasta la gran apertura final. Cada plano de la secuencia se marca con un corte en el recorrido y la vista principal se reproduce en paralelo a la real en una pantalla con unos segundos de retardo. Se trata, sin duda, de un experimento perceptivo.

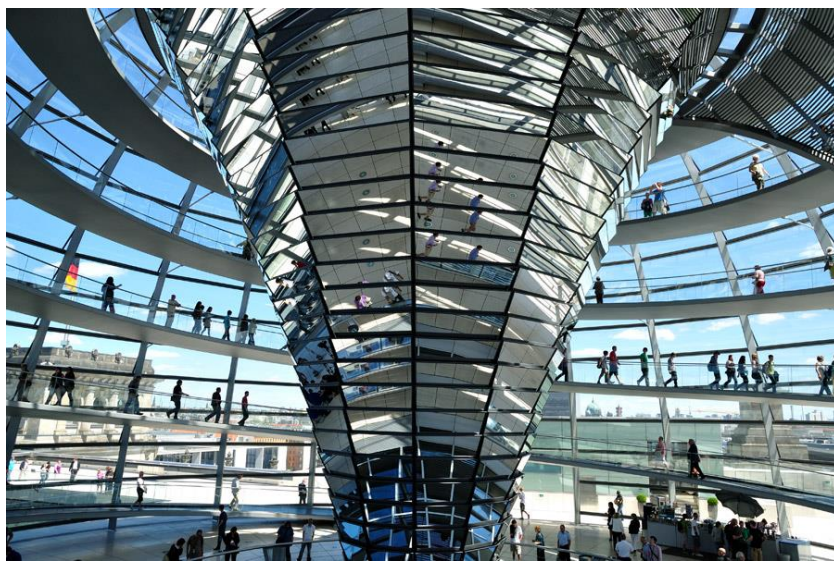


<http://www.dsny.com/projects/slow-house/Wood-Model--copy.jpg>

9. Diller&Scofidio.
Slow house, 1991.

Trasladando la idea de las fotocomposiciones a la manera de David Hockney a la arquitectura encontramos dos ejemplos que se relacionan entre sí, tanto por la temática de edificio representativo del gobierno como por las múltiples imágenes que se generan. Uno es la cúpula de Foster del Reichstag y el otro la claraboya del patio jardín del Parlamento de Escocia de Enric Miralles.

El Interior de la cúpula del Reichstag, es un cono formado por trescientos sesenta espejos, cuyo significado es ligereza y apretura hacia el mundo. Tiene además como objetivo proyectar luz natural no reflectante a la sala de plenos. Pero este cono invertido recrea una imagen dinámica cambiante, invertida y fragmentaria del movimiento de los visitantes que ascienden la rampa. La cúpula como una estructura unitaria que se desmaterializa al reflejarse parcialmente en el cono de espejos.



<https://cdn.civitatis.com/guias/berlin/fotos/parlamento-berlin-cupula.jpg>

10. NORMAN FOSTER.
Reichstag, 1995-1999.

Los cristales de las claraboyas del Parlamento de Escocia, también tienen esta cualidad de caleidoscopio reflejando porciones de los edificios y del cielo, ambos ejemplos dibujan imágenes incompletas y en constante cambio por las cualidades ambientales.



http://www.fundacioenricmiralles.com/wp-content/uploads/2014/01/Parlament_DUCCIO-MALAGAMBA-42-620x396.jpg

11. ENRIC MIRALLES.

Parlamento de Escocia, 1998-2004.

En mis fotocollages (fig. 4 y 5), estoy especialmente interesado por la perspectiva como sistema de representación, por ello pretendo romper con el espacio fotográfico canónico, poniendo en cuestión las tradicionales relaciones entre espacio representado y fotografía.

A través de este medio pretendo crear una gran imagen a partir de un mosaico de imágenes pequeñas, dando lugar a composiciones espaciales de gran diversidad y complejidad. Proponiendo recorridos espacio-temporales, con una preocupación central por describir la acción, estos recorridos visuales plantean una forma de representación alejada del cuadro como elemento organizador, procurando diferentes ángulos visuales y cuyo resultado más inmediato son las formas irregulares de estas composiciones.

En mis fotocollages deseo transmitir muchas de las cualidades y sensaciones táctiles y visuales de la arquitectura, lo mismo que las evocaciones de vivencias espacio-temporales recibidas de un entorno concreto, de modo que el espectador forme parte del contexto que observa. Esto nos invita a recrear y ampliar nuestra mirada con acercamientos al paisaje y a la arquitectura.

Al igual que en las arquitecturas representadas difícilmente se podrán resumir sus rasgos principales en una sola vista o encuadre preferente, estos fotocollages proponen múltiples puntos de vista, de tal manera que nos permitan conocer las principales características de las mismas.

1.5 Arquitectura y Minimalismo.

La idea de que el "minimal art" tiene un "carácter arquitectónico" más o menos unido o confundido con el carácter modular-geométrico, con el empleo de ciertos

materiales y con la construcción "industrial", (entendiendo por industrial lo opuesto a materiales y métodos artísticos), se remonta a los primeros momentos de este movimiento.

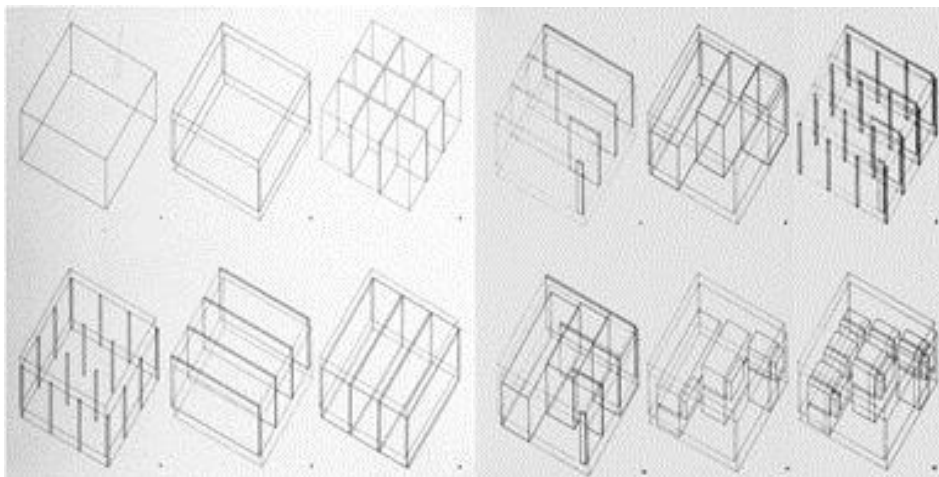
Surgen aquí dos ideas que se cruzan: la de una escultura con "carácter arquitectónico" y por otro lado la de una arquitectura, definida por algunos autores con el calificativo de "tardomoderna", que contiene una sorprendente similitud formal con esta escultura.

De aquí que se puedan encontrar muchas concomitancias entre el "minimal art" y la arquitectura, como son: determinados tipos de uso del espacio, geometría tridimensional, materiales industriales, ausencia de color pictórico, procedimientos constructivos, atención al entorno y al medio ambiente.

Podemos encontrar un punto de unión entre el repertorio formal de la obra de los artistas del "minimal art" con la obra de los arquitectos formalistas de los años setenta, cuyo origen se encuentra en aquella arquitectura de Le Corbusier de los años veinte.

Le Corbusier utiliza el ángulo recto -que no es otra cosa que un cubo incompleto que nuestra mente, idealizándolo, puede completar-generando formas cúbicas o prismáticas inmaculadamente blancas.

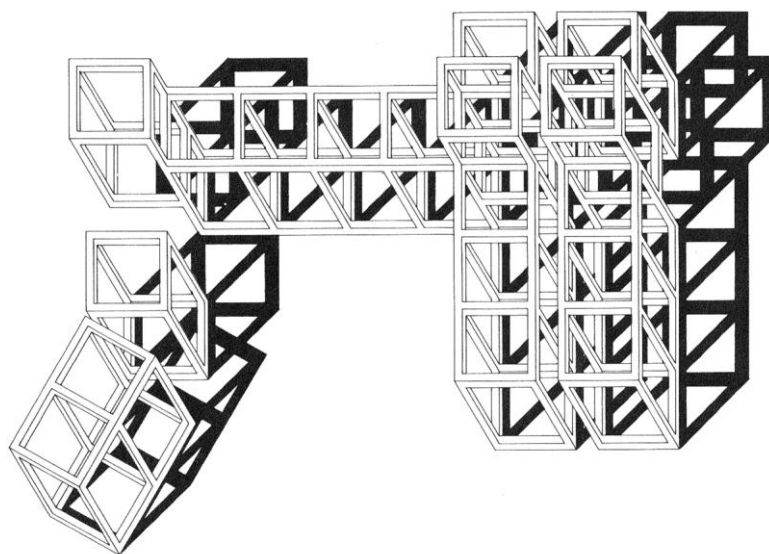
La obra *House II*, de Peter Eisenman, diseñada en 1969, tiene un desarrollo proyectual similar al *Serial Project I* de Sol LeWitt. Peter Eisenman, para llegar a la formalización de esta casa, realiza una serie de "diagramas analíticos" que, al igual que en la obra de Sol LeWitt, describen el desarrollo de varias propuestas formales abstractas como posible condición de una estructura subyacente.



<https://axonometrica.wordpress.com/2012/03/06/instrucciones-de-montaje/>

12. PETER EISENMAN.
Diagramas analíticos House II, 1969.

El dibujo esquemático de Arata Isozaki del Museo de la prefectura de Gunma, representa la descomposición en cubos del edificio, apropiándose de la difundida imagen de las estructuras cúbicas de Sol LeWitt.



<http://www.archdaily.com/153449/ad-classics-museum-of-modern-art-gunma-arata-isozaki>

13. ARATA ISOZAKI.

Dibujo esquemático.

Museo de Gunma.

Debido a una preocupación de carácter estructural acentuada con el reduccionismo de la forma y con la ausencia de elementos ornamentales, en la creación de las piezas que aparecen en mi obra he decidido trabajar con el cubo, porque representa una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, pero principalmente por ser un signo de la actual función de habitar.

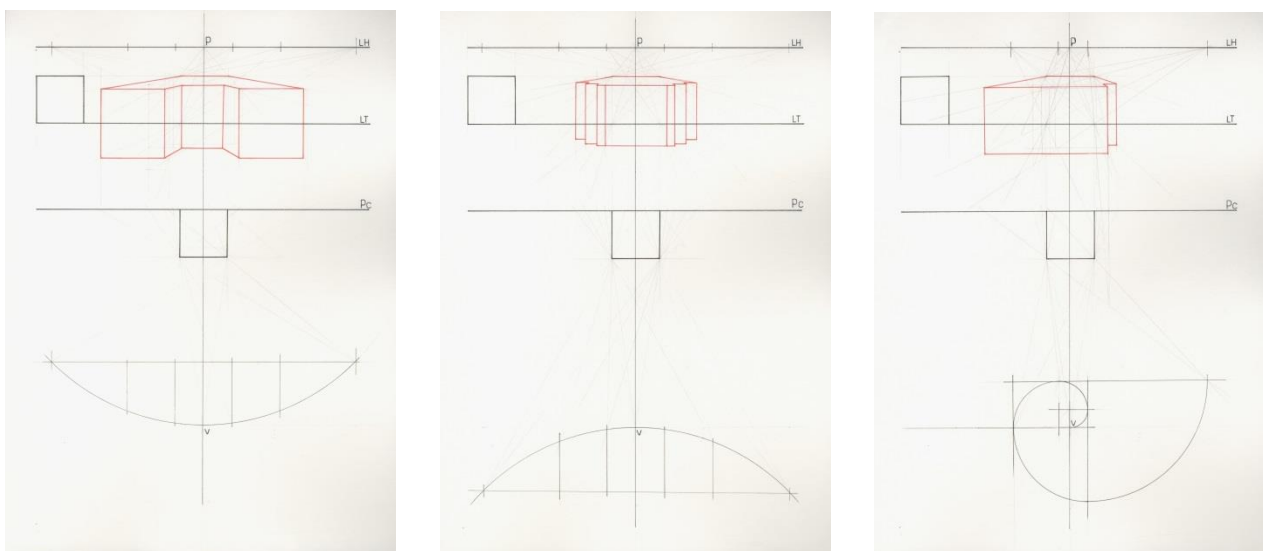
El carácter objetivo, casi neutro, de estas piezas, viene dado por la voluntad de no otorgar a los "objetos construidos" otra identidad que la de sus propios componentes constitutivos que son el material, la forma, el color y el volumen, para así alejarlos de experiencias externas o de informaciones connotativas o apelativas, a otro aspecto que no sea el de su propia especificidad y su propia presencia.

Mi única pretensión no es crear simplemente una obra geométrica, sino conseguir que en estas piezas, al estar conformadas por una geometría excesivamente simple, se puedan plantear con particular claridad los problemas de relación de proporciones, percepción, fenómenos ópticos, orden geométrico y materialidad. Así como que desde el punto de vista formal, sean entendidas inmediatamente.

Este vocabulario básico, sin embargo, me ofrece múltiples posibilidades de combinación con las que consigo una complejidad de resultados asombrosa.

En el proceso de creación de cada una de las piezas, tanto del proyecto de arte público como en las obras pertenecientes a las figuras 6 y 7, empleo un método perspectivo denominado como *Método del arquitecto*, en el cual obtenemos una figura en perspectiva frontal, a partir del conocimiento de la planta y el alzado de la misma. En este caso la figura elegida es el cubo.

Partiendo del concepto de fotocollage, en el que se rompe con la perspectiva canónica, descomponiendo el punto de vista único en múltiples, en el proceso de creación de cada una de las piezas generadas, se produce una variación del punto de vista, el cual pasa de ser único a múltiple. De esta forma se generan tantas figuras en perspectiva frontal como puntos de vista, obteniendo como resultado una pieza formada por la yuxtaposición de las mismas.



14. S/t. Tinta sobre papel.
25x35 cm. 2016.

1.5.1 De la máquina de habitar al objeto arquitectónico.

Desde los orígenes del Movimiento Moderno la arquitectura pretende convertirse en un arte no referencial -nada de ilusiones, nada de alusiones-, por lo que puede considerarse precursora de las ideas del minimalismo.

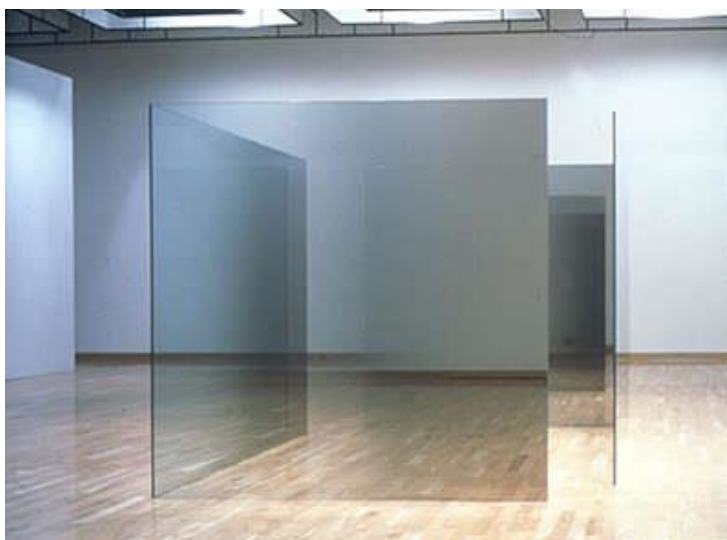
De esta forma parece generarse un proceso que culmina, casi de golpe, en la escultura minimalista, en la que confluyen, encarnadas en las formas prismáticas puras, una serie de cualidades como son el anti-ilusionismo, la contundente presencia física, la doble lectura literalista y conceptual y, sobre todo, el objetualismo.

Los volúmenes limpios, geométricos, neutros que se encuentran ordenados regularmente en el "minimal art" recuerdan, tal vez por eso, a la imagen de la arquitectura moderna enunciada en los textos puristas de Le Corbusier. La propuesta de Le Corbusier tiene en sí misma todos los ingredientes para llevar a la arquitectura a una posición objetualista, para convertir a los edificios en objetos.

Es este carácter objetual el que consigue que los rascacielos prismáticos y limpios se asocien intuitivamente a los objetos minimalistas, a la escultura. De esta forma, la arquitectura se objetualiza en un extraño intento por imitar formalmente a la escultura.

La escultura queda cautivada en los años sesenta por la forma arquitectónica de los rascacielos surgidos tras la Segunda Guerra Mundial. Estas geometrías prismáticas, escalonadas o en forma de bloque puro, previamente desprovistas de función y de ilusión, pasan al lenguaje formal de la escultura, que las depura y las colma de contenido estético, para volver a ser reutilizadas por la arquitectura en la nueva generación de rascacielos que surge a partir de esos años.

Los prismas acristalados que, como espejos, se mimetizan con el cielo, conectan con los cubos de Larry Bell, consiguiendo juegos luminosos sobre el horizonte propios de los efectos producidos en las obras escultóricas ambientales de James Turrell.



http://abstrayendo.blogspot.com.es/2013_03_01_archive.html

15. LARRY BELL.

Sin Título, 1995.

KjarvalsstaðirMuseum, Reykjavík.

Al ser entendido el rascacielos como un problema de plástica urbana con funciones representativas, cobra un carácter escultórico superior al habitual en otros tipos de arquitectura que, en algunos casos, se ve reforzado con un feliz recurso que acerca aún más este tipo de edificios a la sensibilidad de la escultura del "minimal art": la repetición.

La arquitectura de Mies van der Rohe en los Estados Unidos, y muy especialmente el *Edificio Seagram*, han sido modelo común para los arquitectos modernos y para los escultores minimalistas. El purismo de las figuras prismáticas, la transparencia de sus tersas superficies, el "contorno duro" de sus siluetas, su impresionante presencia en un paisaje urbano sobre el que destaca como un objeto inconfundible, son algunas de las características que se encuentran también claramente presentes en la escultura del "minimal art".



https://af.wikipedia.org/wiki/Internacionale_Styl

16. MIES VAN DE ROHE.

Edificio Seagram, 1958.

New York.

1.6 Metamorfosis de la escultura.

1.6.1 El giro de los 60.

El desarrollo más notable en la escultura pública de los últimos treinta años ha sido la desaparición de la propia escultura. La década de los 60 inaugura un período de gran vitalidad, en el que se suceden nuevas formulaciones y reflexiones teóricas, de modo que el género experimenta una intensa evolución hasta disolver sus propios límites y convertirse en el arte más activo de finales de siglo.

La historiografía del arte público identifica en la década de los 60 un momento decisivo en la evolución de la escultura: un tiempo de reacción y rehabilitación renovada. En esos años se recupera también la escultura monumental, después de un largo período de crisis y desvanecimiento de la lógica del monumento.

Ciertamente, la dimensión espacial de las prácticas artísticas se ha transformado notablemente en los últimos treinta y cinco años, un tramo histórico en el que los artistas han reflexionado a fondo no sólo sobre la especificidad y autonomía de su trabajo sino también sobre los límites de los géneros. Con sus propuestas, han producido un amplio espectro de objetos y comportamientos que ha desbordado y puesto en crisis el concepto y los límites de la escultura clásica, reformulándola a través de la pérdida de sus cualidades formales: la pérdida de la materialidad y la del contorno (pérdidas que conducen a la negación de la masa y del volumen); la pérdida de la posición clásica de verticalidad y de la armonía de las proporciones; el rechazo de los materiales nobles y de la durabilidad frente a lo efímero, o la preferencia por “construir” o “fabricar” frente a dar

forma. Una definición de escultura tan frecuente como “el arte de los volúmenes en el espacio” necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarla de un contorno que profile un volumen determinado.

La reconceptualización del género pasa inicialmente de superar el canon clásico haciéndolo evolucionar hacia su concepción contemporánea de algo grande, de metal y abstracto, a desbordar posteriormente sus límites y entrar en la dinámica del campo expandido.

1.6.2 La función de la escultura entendida como arquitectura.

Cada día con más insistencia, nos venimos enfrentando con esculturas que tienen un acusado carácter arquitectónico. Esculturas que simulan edificios, que usan una geometría propia de la arquitectura, que en vez de modelarse o cincelarse, se construyen, y lo hacen con materiales netamente arquitectónicos como ladrillos, perfiles de acero, hormigón armado. Esculturas que desbordan su escala para ocupar volúmenes comparables a los de los edificios y aún mayores, que permiten el acceso a su interior para cobijarse en ellas y, desde dentro, asomarse al exterior; que se extienden por el territorio desarrollándose a escala urbanística; que definitivamente, usurpan el espacio a la arquitectura.

Al contrario de lo que sucede en la arquitectura, donde todo un movimiento como el "brutalismo", adopta la decisión de dotar de un fuerte carácter formal a los volúmenes de la arquitectura acercándola al carácter escultórico, en la escultura son escasos los artistas que intentan dotar de carácter funcional a su obra en el período que discurre entre los años cincuenta y sesenta. La conquista de la funcionalidad por parte de la escultura, y por lo tanto su "interferencia" en el campo de la arquitectura, no se realizará abiertamente hasta el comienzo de los años setenta.

El intento de funcionalización de la escultura tiene su origen en el Constructivismo ruso, cuando los artistas, en los primeros años veinte, pretendiendo realizar un "arte para el pueblo", dejaron de lado el carácter estrictamente representativo en que la burguesía había confinado a la escultura para convertirla en un instrumento útil.

La predilección de Brancusi por los elementos arquitectónicos y por convertir los temas de sus primeras obras en un orden arquitectónico fantástico no es casual. Como tampoco lo es el hecho de que su obra de Tírgu-jiu desborde los límites tradicionales de un monumento extendiéndose por el territorio hasta alcanzar una dimensión urbana (como lo es la distancia de un kilómetro), ni que este monumento se configure con "columnas", "puertas", "mesas" y "asientos" de marcado carácter urbano (algunos de ellos premeditadamente utilitarios), en vez de erigir estatuas más o menos antropomórficas que representan las gestas de la resistencia. Este monumento en Tírgu-Jiu, puede ser considerado como el punto de partida de las interferencias de la escultura en el terreno de la arquitectura.



<http://ashikdx.blogspot.com.es/>

<http://www.assumpciomateu.com/wordpress/workshop-en-gorj/attachment/52313703/>

17. CONSTANTIN BRANCUSI.

Sin Título, 1938.

Tirgu-Jiu, Rumanía.

En esta incipiente tradición de la creación de un arte útil y funcional van a surgir en los años sesenta las primeras torres "*espacio-dinámicas*" del escultor belga Nicolas Schöffer en las que los aspectos constructivos, el tamaño, los materiales y la propia intención del artista, las emparentan con la arquitectura.



<http://artestetica20.blogspot.com.es/2014/07/la-activacion-de-los-sentidos.html>

18. NICOLAS SCHÖFFER.

CISP-1, 1948.

De la misma manera que la arquitectura brutalista pretende conseguir la plasticidad de la escultura en los años cincuenta, algunos escultores empiezan a mirar con envidia la

presencia física que algunos edificios de estos años cobran en el paisaje urbano y, como sucede con Mathias Goeritz, pretenden realizar una obra escultórica que sea una paráfrasis de la arquitectura, imitando su apariencia externa a través de la mimesis de los volúmenes prismáticos de la arquitectura y del empleo de materiales de construcción como el hormigón armado.



<http://planamayor.com.mx/son-torres-de-satelite-declaradas-monumento-artistico-de-la-nacion/>

19. MATHIAS GOERITZ.
Torres de Satélite, 1958.
México.

Uno de los escultores cuya obra tiene una potente carga arquitectónica, es Eduardo Chillida. En su trabajo reflexiona sobre el espacio, la materia, los límites, el vacío o la escala, elementos que definen su obra.

Comparte una posición con respecto a la obra de otros escultores, como Gordon Matta Clark o más recientemente Rachel Whiteread, en el sentido de mostrar lo que no se ve, de abrir la cotidianeidad de la obra de arquitectura a un trabajo de exploración formal.

Sus esculturas intentan recoger el espacio, envolverlo a base de ritmos geométricos que lo estructuran arquitectónicamente. Preocupación por la introducción de espacios abiertos, integrándose para formar parte de ellos. Abre espacio al espacio, lo deja entrar, y al dejarlo entrar, lo hace ser.

Cada una de sus esculturas plantean un problema espacial que trata de resolver con la ayuda del material, acero u hormigón (materiales utilizados en la arquitectura), según las características o propiedades del mismo. La reflexión sobre la materia lo lleva a escoger materiales, a buscar sus propiedades, a explorar cómo reaccionan, cuál es el papel de cada uno en el mundo.



<http://temposdixital.com/td/contidos/cargados/2011/10/horizonte-chillida.jpg>

20. EDUARDO CHILLIDA.
Elogio del horizonte, 1975.

Partiendo de este concepto, en algunas de mis obras trabajo con la dicotomía entre "espacio positivo", el volumen real de la pieza representada, y "espacio negativo", el espacio que queda dentro: lo vacío (fig. 6)

De esta forma busco provocar que el espectador cambie la mirada, el punto de vista, y vea el espacio vacío tanto como ve el volumen de la pieza, en una búsqueda del vacío como espacio positivo. Haciéndole reflexionar sobre que lo material, lo que está ahí, no es más importante que lo que no vemos.

1.6.3 Escultura pública, arte de la ciudad.

El siglo XX será recordado como el gran siglo de la escultura. Ella ha subrayado todos sus aspectos de modernidad, adquiriendo al mismo tiempo una perfecta autonomía objetiva.

En el campo del arte público es donde la escultura del siglo veinte ha afirmado, de la manera más espectacular y más evidente desde el punto de vista social, la dimensión humanista de su presencia. Pero el fenómeno fundamental radica en el drástico cambio de la relación entre la escultura y la arquitectura.

Durante mucho tiempo la escultura ha desempeñado la función decorativa de la arquitectura. Las necesidades de la reconstrucción en Europa y el desarrollo generalizado de una ecología del urbanismo han primado el problema del arte en la ciudad, hasta tal punto que no resulta exagerado decir que la escultura pública, en la mayoría de los casos, se presenta hoy en día como la forma semántica superior del mobiliario urbano.

Si la ciudad acoge el arte en su tejido sociocultural, éste no es ya una película pasiva, sino un laboratorio de expresividad colectiva, anónima, independiente. La ciudad produce y segrega arte a través de su lenguaje orgánico.

Es a partir de este punto, en donde me parece adecuado explicar algunas de las características de mi proyecto de arte público. Utilizado como propuesta de integración profesional para el presente trabajo. En el cual, en relación a lo anteriormente descrito en algunos de los puntos anteriores, utilizo algunas de las características propias del Minimalismo y que están íntimamente relacionadas con la arquitectura. Hablo del efecto de presencia y evidencia, de la pérdida del centro y de la retórica de los materiales.

1.7 Efecto de presencia y evidencia.

La figura cúbica no es entendida como un ente abstracto, como algo que se piensa, sino que posee una materialidad y una presencia. Esta economía de la forma y la dimensión provoca los efectos de "presencia" y de "evidencia", en los que la obra se impone al espectador de tal manera que le obliga a plantearse los términos de su relación perceptiva.

El efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador, en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados. Un objeto se presenta como grande si la mirada no lo puede envolver, y se aprecia como pequeño, si se abarca completamente.

El espacio entre sujeto y objeto comparados está implicado en dicha comparación, requiriendo cada tipo de objeto, por el volumen que ocupa, una cantidad de espacio determinado a su alrededor para poder ejercer la contemplación adecuada.

De esta forma, pretendo conseguir este efecto de presencia por medio de una escala adecuada, capaz de producir una sensación monumental y despersonalizada, pero también a través de la utilización de formas geométricas poseedoras de una buena cualidad "gestáltica", algo muy estudiado y utilizado por los arquitectos modernos.

1.8 La pérdida del centro.

La presencia de una obra consiste en dotar a la escultura de un carácter centralizador, de un potente centro que, como un imán, sea capaz de atraer las miradas del espectador. El orden concéntrico de los elementos, la confluencia de ejes, el uso de simetrías, son algunos de los resortes empleados tradicionalmente en la escultura. Sin embargo, la obra arquitectónica nos exige, para su comprensión, otro tipo de percepción diferente. El edificio es penetrable, por lo tanto, para su conocimiento, deberemos entrar dentro del edificio y recorrerlo.

En la escultura, nuestra atención se "centra" en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura nuestra atención se "descentra" hacia el espacio

que nos rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena. En la contemplación del espacio arquitectónico nosotros somos el centro mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la estatua.

El fenómeno de la pérdida del centro, tanto en la arquitectura como en la escultura, ha traído como consecuencia la inevitable fragmentación de las obras y la pérdida de su carácter unitario, dando paso a una serie de objetos constituidos por elementos aparentemente irreconciliables.

En el presente proyecto, formado por tres piezas distribuidas radialmente, pretendo conseguir perder el carácter de centralidad de la escultura, planteando el intento de romper con la axialidad, hasta entonces patrimonio único de la arquitectura.

La idea es crear esculturas penetrables para su perfecto conocimiento, que al carecer de centro permitan rodear al espectador, es decir, situarle a éste como centro de la obra.

1.9 La retórica de los materiales.

Existe una necesidad de que la arquitectura actual adapte su forma y su base teórica a los nuevos materiales con que se construye actualmente, que son radicalmente diferentes a los tradicionales.

Uno de los rasgos que más va a caracterizar a la escultura, y también a la arquitectura, a partir de los años sesenta, es el empleo deliberado de nuevos materiales jamás utilizados con anterioridad.

Los escultores del "minimal art" han despreciado los materiales tradicionalmente asociados al tallado y modelado de la escultura, como el mármol, la piedra y el bronce, y han desarrollado su trabajo a partir de materiales relacionados con la industria y los procedimientos de la construcción de edificios. Una de las opiniones más extendidas es que parte del carácter arquitectónico que tienen las esculturas del "minimal art" procede de la utilización de este tipo de materiales y de los procedimientos constructivos empleados.

El artista californiano Larry Bell, ha construido cajas con materiales transparentes que han ofrecido la posibilidad de contemplar todas sus caras a la vez, y poder ver en ellas reflejado el entorno de lo que cada una de las caras tiene enfrente. Bell ha realizado instalaciones frágiles, con grandes cubos de vidrio transparente, que captan la mirada del espectador y que reflejan su imagen deformada.



<https://manpodcast.com/portfolio/no-12-larry-bell/>

21. LARRY BELL.
Untitled, 1968

Este mismo interés es detectado en la obra arquitectónica construida en California por César Pelli. Su edificio *Pacific Design Center*, tiene mucho que ver, en cuanto a sus cualidades perceptivas y su ilusión del espacio reflejado, con los cubos de vidrio de Larry Bell.



http://www.pacificdesigncenter.com/wp-content/uploads/2013/11/PDC_Information_Banner_Temp.jpg

22. CESAR PELLI.
Pacific Design Center, 1975

En mi proyecto de arte público, el origen de los recintos cerrados está relacionado con el cubo minimalista y, más concretamente, en las propiedades de refracción y reflexión experimentadas en los cubos cristalinos que Larry Bell construía a principios de los años setenta.

Tanto por el material elegido como por la manera de utilizarlo, trato de resaltar el vacío de las piezas, enseñando su desocupado interior a través de la transparencia de su material, de tal forma que el entorno quede integrado dentro del espacio, y que los muros no supongan una barrera para el ciudadano.

2. CIUDAD Y ESPACIO PÚBLICO

Al comienzo de *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino evoca una ciudad llamada Despina a la que se puede llegar en barco o a lomos de camello. Y escribe: *“El camellero que ve despuntar en el horizonte del altiplano los pináculos de los rascacielos, las antenas radar, agitarse las mangas de viento blancas y rojas, echar humo las chimeneas, piensa en un barco, sabe que es una ciudad, pero la piensa como una nave que lo saque del desierto, un velero que está por partir...”*. (...) *“En la neblina de la costa, el marinero distingue la forma de una giba de camello, de una silla de montar bordada con flecos brillantes entre dos gibas manchadas que avanzan contoneándose, sabe que es una ciudad, pero la piensa como un camello...”*¹

Esta ciudad imaginada por Calvino es emblemática de la forma en la que percibimos las ciudades que el artista, el poeta, puede hacernos descubrir, hacer visible para nosotros.

Se ha definido la ciudad como la máquina de habitar. La ciudad es, entre otras cosas, un lugar con la capacidad de generar respuestas colectivas a los problemas que plantea la aglomeración humana. Si en ese territorio se combina lo extraordinario o lo transformador con lo cotidiano o lo banal, lo sublime y lo bello con lo funcional, la ciudad es un gran invento. Por el contrario, cuando la ciudad se construye a expensas de la hemorragia demográfica del medio rural, con amplios sectores de la población predestinados a la exclusión, con un crecimiento urbanístico caótico, tal como sucede en muchos países, eso no es una ciudad sino una anti-ciudad.

La ciudad es un ámbito de oportunidades para la igualdad de derechos y libertades y, por lo tanto, un lugar de convivencia, de encuentro más que de enfrentamiento, donde las clases sociales, pese a sus diferencias, resuelven pacíficamente sus relaciones e intereses; donde se redistribuyen las rentas, se genera cohesión social, empleo, bienestar, educación y cultura, y donde además, el sentimiento colectivo origina una corriente de opinión que mezcla adecuadamente lo íntimo, lo bello, lo sublime, con lo práctico, lo banal, lo cotidiano.

2.1 Claves interpretativas para comprender la ciudad contemporánea.

George Simmel, identifica la metrópolis como el *Locus Verdadero* de la modernidad. Simmel, junto con los primeros sociólogos de la ciudad, la caracterizaron como *“un asentamiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos”*², donde la modernidad es interpretada en términos de la riqueza y la problemática de su diversidad.

¹Tiberghien, 2001: p.125

²Llano, 2005: p.26

Cada vez más el mundo se hace urbano. Los incrementos de las tasas de urbanización en los últimos cincuenta años son elocuentes. En términos generales, ampliando la concepción urbanística y planificadora moderna esbozada en el S. XIX, a partir de la II Guerra Mundial, la conformación de las ciudades contemporáneas se produce bajo los impulsos de un modelo único o universal de ordenación del territorio. Un modelo urbanístico que recibe su energía del sistema económico hegemónico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya primera y última finalidad es el beneficio.

Pienso que la ciudad es ente obsoleto necesitado de una ruptura radical en cuanto a formas y métodos. El planteamiento de mi trabajo apuesta por ofrecer una visión crítica sobre lo construido para hacer posibles intervenciones o modificaciones contundentes en el entorno cotidiano, en el cual existe un deseo de ruptura radical con el urbanismo formulado hasta este momento, ya que creo que frenan los procesos innovadores y espontáneos y, producen un estancamiento de la propia ciudad, la cual debía ser transformada mediante un proceso dinamizador mucho más interesante y enriquecedor.

A través del estudio e investigación, de la morfología, el diseño y la evolución de las ciudades y, analizando los procesos de transformación de las zonas urbanas situadas en los límites de la ciudad, mis intervenciones urbanas pretenden sugerir la eliminación de la ciudad como modelo jerárquico y social.

En este sentido, podemos concebir estas intervenciones como un conjunto de sugerencias para imaginar y empezar a construir una sociedad completamente nueva a través de la invención de un urbanismo y de una nueva arquitectura.

2.2 Las ciudades y su espacio público.

En las ciudades tradicionales, el espacio público es el que da identidad y carácter a la ciudad, el que permite reconocerla y vivirla. El espacio público está en la esencia de lo urbano, desde la antigüedad hasta nuestros días es el espacio del encuentro y el intercambio, enriquece las prácticas urbanas y alienta la participación de los ciudadanos y su interés por las cuestiones comunitarias.

Tradicionalmente, en nuestras ciudades el espacio público fue concebido como el espacio de la expresión y la apropiación social por excelencia; es el espacio que alberga el cotidiano transcurrir de la vida colectiva. El sitio que conserva la memoria de sus habitantes en sus espacios naturales, culturales, patrimoniales. Por lo que es preciso concebir el espacio urbano como el ámbito de la pluralidad, en el sentido de construir sociedades habitadas por hombres y mujeres más que por potenciales votantes, representantes, compradores, vendedores.

Estos espacios presentan diversidad de formas, dimensiones, funciones y características ambientales. Sin embargo el espacio público es percibido como un vacío "con forma", es decir conformado por la edificación y elementos que lo bordean.

La ciudad construida por el Movimiento Moderno ha desatendido el espacio público. Progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que lo percibe como una "máquina de habitar" o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores y proyectistas. El espacio público convencional se ha diluido en avenidas de tránsito y genéricas zonas verdes sin personalidad, ha retrocedido y perdido calidad.

La reclamada renovación de la ciudad debe implicar la regeneración del paisaje urbano y la recuperación actualizada y antinostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea.

Es necesario repensar la ciudad desde sus espacios públicos, imponerlo como principio colectivo y recuperar el protagonismo y liderazgo por parte de la administración en la regularización y construcción de los mismos.

Mis obras (fig. 6 y 7) representan un modelo de ciudad flotante, en la que la edificación y la vida se elevan desvinculándose y liberándose del suelo, sin un lugar fijo. Son una crítica directa al modelo de ciudad y vida del momento, en la que las casas son tan cerradas que parecen ataúdes, y donde el espacio público carece de sentido por estar lleno de muros, obviándose espacios de relación.

Es por esto que planteo una ciudad utópica en la que pretendo crear nuevos tipos de estilos de vida, eliminando los muros, liberando al espacio y haciendo que prevalezca la vida en sociedad y la comunidad frente al individuo.

2.3 La ciudad como marco del arte público.

En las dos últimas décadas arquitectos y escultores redescubren casi a la vez el sentido de la ciudad. La ciudad no es ya sólo una máquina sobre la que hay otras "máquinas de habitar", no es un mecanismo de interrelación de funciones urbanas al que se le va sustituyendo una pieza vieja por otra nueva o al que se cambia desde un "plano normativo" el contenido de sus funciones. El redescubrimiento de la ciudad consiste en saber que, además y fundamentalmente, la ciudad es el marco de las instituciones sociales por lo que en ella se da una confrontación con la sociedad, la historia y la ideología. Una plaza, un monumento y un edificio público son no sólo el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, sino también los signos de la ideología dominante cargados de connotaciones y valores.

Cada vez son más los artistas y los arquitectos que intentan tratar a la ciudad como una estructura codificada, que produce, acomoda y refleja significados sociales e históricos. Estos son los artistas que pretenden que su obra tenga como marco el espacio abierto y público de la ciudad y no el más restringido y particular del museo, la galería o el jardín privado, y reclaman para su obra la categoría de "arte público".

Intervenir en la ciudad, conquistar para el arte el espacio público son consignas surgidas en los años sesenta que están ahora empezando a transformar nuestras

conciencias y nuestros entornos urbanos, a la vez que replanteando el concepto de arte urbano.

La escultura contemporánea puede ser pensada y realizada para un lugar específico que, inevitablemente, estará cargado de significados históricos y sociales, e interferido por usos y costumbres.

3. ARTE PÚBLICO

A partir de la consolidación de la modernidad como paradigma de orden, la ciudad ha sido pensada como estrategia de control. Tal condición puede ser explicada a través de la idea de proyecto, vinculada con la vocación de progreso que define a la modernidad. Así, la arquitectura y el diseño urbano son entendidos como una planificación que orienta los actos de la vida cotidiana. En la dirección contraria a lo anteriormente señalado podemos pensar la irrupción del arte en el espacio público como una extrañeza que mediante su condición intempestiva activa un espesor crítico que nos resitúa en el interior de la ciudad, interfiriendo nuestra percepción habitual.

Arte Público es un nombre genérico que abarca muy distintas prácticas que tienen como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo público. Arte Público en la actualidad es una categoría obsoleta, dado que no está relacionado tanto con el contenido y el posicionamiento como con la forma. De hecho “todo arte es público”, todo arte busca una interacción, un intercambio con un público.

3.1 La pérdida de la lógica del monumento.

El monumento, escultórico o arquitectónico, con su carga conmemorativa, surge en la ciudad como una imposición del poder. Tuvo su apogeo tras la Ilustración como elemento de educación pública ya que, a través de las estatuas dedicadas a poetas, artistas, científicos y hombres ilustres, se educaba al pueblo y se honraba su memoria públicamente.

A finales del siglo XIX asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento. Ocurrió bastante paulatinamente, pero hay dos casos especialmente llamativos que llevan la marca de su propio carácter transicional (*Las Puertas del Infierno* y la estatua de *Balzac*, ambas de Rodin). Podría decirse que con estos dos proyectos escultóricos se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar “su condición negativa”, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar.

En un último estadio de esta evolución, el monumento conmemorativo pierde todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos que como el rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad.

Durante todo el período moderno, desde los comienzos del siglo hasta el afianzamiento del "pop art", el monumento ha sido sistemáticamente negado. Esto se ha debido fundamentalmente a la orientación que tomaron la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno, y al nuevo carácter que con ellos adquirió el espacio público.

El espacio público que genera la arquitectura moderna, por su impersonalidad, no sólo no requiere de monumentos sino que los rechaza. La arquitectura moderna, en un afán mal entendido de prescindir de lo ornamental, ha limpiado sus fachadas y sus espacios públicos de todo resto de escultura, pretendiendo ser la propia arquitectura por sí sola el monumento.

La polémica palabra "monumento" ha sido sustituida por un tipo de actuación urbana denominado "arte público". Este nuevo tipo de arte recoge y aglutina en él experiencias diversas recogidas de la arquitectura, del urbanismo y de otros tipos de fenómenos de carácter sociológico, participativo, escénico, etc.

3.2 Arte público. Naturaleza y ciudad.

El intento de mejorar el medio a través del arte, tiene su origen en una evolución de la sensibilidad que empieza a considerar el medio físico como una fuente de placer, tras haber superado la idea de la inevitabilidad de los fenómenos de la naturaleza y entender que el hombre no puede seguir utilizándola como una mera fuente de explotación.

Casi sin ser conscientes de la importancia que tiene, estamos asistiendo, durante los últimos treinta años, a la mayor transformación que el medio rural y las ciudades hayan sufrido a lo largo de la historia. Estos fenómenos son generalizados y responden a una inercia mutacional tan automática que suceden casi imperceptiblemente, como si respondieran a una lógica inevitable de transformación que se hallara implícita en la propia naturaleza del lugar.

Sobre la ciudad se actúa mecánicamente a través de simples expedientes administrativos de ámbito local, tales como la apertura de nuevas calles y plazas, el crecimiento urbano a través de la agregación de construcciones, la edificación intensiva en el interior de los núcleos urbanos, la rehabilitación de enclaves históricos, la peatonalización de entornos residenciales o la recuperación de cascos antiguos.

A pesar de su dispersión, todas estas acciones están modificando de manera radical la estructura física de las ciudades y el paisaje urbano, así como alterando el comportamiento de los ciudadanos, al transformar contundentemente la relación del hombre con el medio.

Con la reconstrucción de Europa tras la segunda guerra mundial, fue cuajando la idea de que era necesario dotar de carácter a los lugares sobre los que se actuaba. El objetivo era dignificar, decorar o minimizar el impacto negativo, según los casos, de las grandes acciones que se realizaban sobre el paisaje, la ciudad o los conjuntos monumentales.

La cualidad de presencia que paulatinamente recobra la escultura de los años sesenta desborda el contenedor del museo o la galería de arte para invadir el espacio público. No se trata tan sólo de conquistar los grandes tamaños, sino de recuperar el lugar, de apoderarse de la capacidad de significación que la escultura puede conferir al espacio público.

Sin duda alguna, el fenómeno más interesante no lo constituyen las propias obras sino el cúmulo de experiencias que han transformado nuestra sensibilidad hacia la apreciación de los paisajes rurales y urbanos, cargando de nuevos significados los espacios de la ciudad, valorando el carácter entrópico de los entornos habitados y, en pocas palabras, ayudándonos a comprender el espacio de nuestro tiempo y el escenario de nuestras vidas.

3.3 Arte, arquitectura y espacio público.

La arquitectura se ha consolidado como una operación que no sólo interviene y modifica el espacio habitable, sino que también intenta predeterminedar usos y comportamientos. Es por esta razón que el concepto de función dominará buena parte de las propuestas arquitectónicas desarrolladas a partir de la primera mitad del siglo XX.

En la dirección contraria a lo anteriormente señalado, podemos pensar la irrupción del arte en el espacio público. Una emergencia que es capaz de convertirse en tensión, en la medida en que propicia la presencia de lenguajes extraños que logran desarticular e interrumpir la normal vinculación entre hombre y ciudad. De este modo, las intervenciones artísticas pueden ser pensadas a modo de acontecimientos, contrariando las categorizaciones promovidas por el diseño arquitectónico y la planificación urbana.

El espacio público no es una mera voluntad organizativa, sino que también un ámbito ideológico. Un lugar simbólico, que se actualiza a partir de nuevas prácticas, dentro de las cuales podemos pensar la emergencia de las intervenciones artísticas. El espacio público resulta un escenario privilegiado para propiciar el diálogo entre arte y arquitectura. Una vinculación relevante a partir de la coincidencia de acciones que actúan sobre un mismo ámbito, permitiéndonos evidenciar convergencias y divergencias operacionales entre artistas y arquitectos.

La primera década del siglo XX, nos plantea una suerte de recuperación del espacio público como lugar de intervención y visualización del arte. Algunos arquitectos realizarán intervenciones obviando las premisas funcionales que suelen delimitar a las obras de arquitectura y las estrategias de diseño urbano, vinculando lo artístico con lo arquitectónico, ya no desde estrategias y operaciones de control, sino más bien, a partir del intento de abrir y cuestionar los procedimientos habituales del quehacer arquitectónico. Es precisamente a partir de esta aproximación paralela entre artistas y arquitectos, que se sugiere aquí la posibilidad de pensar las intervenciones artísticas en el espacio público a modo de ruptura asociada al trabajo de artistas, pero también en términos de estetización, asociada al trabajo de arquitectos. De esta forma, las posibilidades de interacción entre arte y arquitectura parecen constituir un ámbito de encuentro tan inevitable como parcial.

Mi trabajo ofrece propuestas y actuaciones en las que mezclo aspectos, recursos y soluciones de ámbitos diversos, como la arquitectura, el urbanismo y el arte. La nota común a todos sus proyectos es el hecho constructivo y la búsqueda de una convergencia real entre función y comunicación.

Mis construcciones de habitáculos, están mucho más cerca del concepto actual de diseño que de las ideas moderna y posmoderna de escultura. De esta manera, procuro, sobre cualquier otro criterio, dar la respuesta adecuada al contexto completo de posibilidades, organizar una construcción para un lugar, obra en la que la calidad del resultado reside en una adecuada correspondencia entre la forma y el sentido de uso, posponiendo o relegando consideraciones estéticas.

Pretendo dotar a mis obras de un buen grado de utilidad. Cuyo objetivo es responder a necesidades reales, prácticas, de la comunidad a la que van dirigidas, con el deseo de mejorar su vida cotidiana.

3.3.1 *Follies*.

Las actuaciones de escultores, como Robert Morris, Michael Heizer o Robert Smithson sobre el territorio, suponen una interferencia real en el campo del urbanismo y de la arquitectura. Los escultores no sólo han logrado interferir en el mundo de las ideas y de los conceptos habituales de la disciplina arquitectónica, sino que con este tipo de obras están pasando al campo de los hechos. Como contrapartida, arquitectos como Emilio Ambasz, Bernard Tschumi o Frank Gehry están creando "objetos arquitectónicos" para ser situados en el "espacio público" que compiten con la escultura con total propiedad.

El jardín como imagen del paraíso, del Edén, o del Elíseo, se ha prestado a la creación de elementos caprichosos desprovistos de funcionalidad y de utilidad práctica, cuyo objetivo era el deleite del espíritu y la consecución de la felicidad, o al menos de su simulacro. Aquellas construcciones donde el arquitecto y el usuario dan rienda suelta a su imaginación son conocidas desde la ilustración con el nombre de "follies".



<http://aysesahinayse.blogspot.com.es/2012/10/mimarlik-ve-imge.html>

11. BERNARD TSCHUMI.
S/T. Parc de la Villete, París. 1982-1998.

Es en este género, donde parecen confluír muchos años y esfuerzos de acercamiento entre arquitectura y escultura. En las actuales “follies”, la arquitectura se aleja descaradamente de la funcionalidad, y la escultura juguetonamente remeda las formas arquitectónicas y pretende utilidad.

Mientras que los modelos arquitectónicos se desarrollan en el plano de la abstracción para ser aplicados en un contexto real aunque indefinido, la “folly” define su contexto en el jardín, se preocupa del medio que le rodea, de la luz, de la orientación, del paisaje al que pertenece y lo enfatiza.

La influencia de lo *Pintoresco* tuvo una gran relevancia en la arquitectura paisajista, propiciando la creación de complejas planimetrías donde, junto a una naturaleza exuberante, se unía una singular disposición de elementos arquitectónicos y ornamentales. El concepto de *Pintoresquismo*, es una opción consciente de valorización de lo pictórico en relación a aquellas arquitecturas ligadas fuertemente con lo paisajístico. Esta corriente se tradujo en realizaciones arquitectónicas que tuviesen el indispensable marco paisajista natural.

Además de estos dos conceptos, en la serie de dibujos (fig. 3) realizados con tinta china sobre papel, trabajo con el concepto de *folly*, entendido como aquella arquitectura transformadora del paisaje. En estos se produce una pugna entre una atmósfera apacible (el paisaje) y una agitación volcánica (la arquitectura), donde el horizonte adquiere un especial protagonismo, como una forma de redescubrir el gusto por la contemplación pausada, que busca profundizar y ver más allá.

3.4 Indefinición del término arte público.

Los estudios de arte público distinguen formal y conceptualmente dos líneas genealógicas. Por un lado, el vinculado a la contextualidad espacial, cuyos orígenes se sitúan en la tradición del minimal. La escultura se vincula al espacio urbano, al entorno, del que recibe la energía y la información que la configuran y al que se incorpora, en teoría, mejorándolo, dándole significación y personalidad. Por otro lado, se identifica un arte público crítico y político.

El arte no puede obviar su contexto, ya que es éste el que le otorga todo su significado. De esta forma, el arte público no puede tampoco olvidar la arquitectura, el urbanismo, la cultura y, en definitiva, la idiosincrasia de la audiencia a la que se dirige.

Según Bet Figueres, *“La arquitectura del paisaje es una disciplina de carácter proyectual cuya finalidad es la adaptación de un entorno físico a unas necesidades sociales. Esta adaptación parte, simultáneamente, del reconocimiento de las características físicas del entorno y del contexto social que lo condiciona, desarrollándose dentro de un proceso global de ordenación y formalización”*⁴

⁴Gómez Aguilera (2004, p. 46) cita a Figueres (1994)

Para ciertos artistas, la implicación de las obras de arte público con el contexto resultaba insuficiente porque no daba respuesta a uno de los constituyentes centrales del lugar: el público. A su juicio, el artista debía mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Les concernía la noción de lugar entendida como “contenido humano”. Amplían, pues, notablemente la contextualidad y enriquecen la noción de espacialidad con capas humanas de tensiones políticas, económicas, étnicas, sociológicas, históricas, culturales, psicológicas... Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales. De este modo, reformulan las prácticas del arte público alumbrando lo que sus teóricos han denominado “nuevo género de arte público”.

En lo que respecta al concepto de arte público, pienso que el término público declara ya la totalidad de la vida: trabajo, ocio, formación, jardines, calles, construcciones, todo aquello en lo que la gente vive y se mueve.

Evidentemente, concibo el arte público como auténtico diseño, en el cual actúo en favor de la comunidad, como si (en aspectos limitados) actuara como los ojos y las manos experimentadas y la conciencia de esa comunidad. Desde esta manera, pongo un especial interés en sensibilizar estéticamente mi trabajo, una belleza contenida en su utilidad y simplicidad.

3.5 Arte público y su función social, política y cultural.

El diálogo espacial que entabla el arte público es también social y político. En el dominio de la ciudad, el artista está emplazado a provocar interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y el espacio cívico.

Propuestas con voluntad de congregar, poner en contacto gente y proponer solucionar problemas de la vida cotidiana, constituyen experiencias sólidas que contrastan la capacidad del arte público para articular respuestas urbanas, conferir significados estéticos y funcionales al contexto local y cargarlo de especificidad e, incluso, expresar discursos sociales y políticos críticos.

El arte en la esfera pública es compatible con satisfacer necesidades prácticas y específicas de las comunidades, cargarse de función social, vincularse con las tensiones urbanas, crear lugares de la ciudadanía, asumir la eficiencia ecológica y abordar sus planteamientos en el marco de discursos urbanos y culturales críticos. Porque, en su ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico, social y emocional colectivo.

Los espacios abiertos públicos poseen un gran carácter simbólico y complementan la habitabilidad del medio doméstico. Los ciudadanos excluidos y los más desfavorecidos desde siempre han tenido en calles y plazas una extensión de la casa, cuando no su residencia habitual. La implicación social del arte público es ineludible. En este contexto, la mediación del arte se ofrece como un instrumento valioso para actuar en la ciudad.

El reconocimiento de un contexto social y políticamente determinante ha guiado la obra de algunos artistas, haciendo que el contenido de su trabajo se torne significativo y relevante para un público local, y otorgando a su audiencia un papel imprescindible. Fomentar la participación de la audiencia ha sido un factor determinante en la comprensión de la obra de arte pública.

El arte público en las democracias debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas. De esta forma, la ciudadanía se convierte en parte de la obra, en asunto de la intervención, que adquiere todo su alcance y significado en una relación sinérgica de carácter sociocultural.

Pienso que la creación artística es algo más que un vehículo para la expresión personal y concibo el arte público como arte cívico. Insisto en el uso de la obra al servicio de la experiencia urbana, inserta en la vida comunitaria, a la vez que subrayo su función social y su carácter antimonumental.

En mis proyectos pretendo establecer una relación entre arquitectura, paisajismo y escultura. Lo que busco en esa relación es llegar al público común, no especializado, e intentar dar una solución sencilla, esencial, poética, a sus necesidades diarias. Hacer satisfactorios el lugar por donde se transita, el asiento en que se descansa, la plaza de reunión, los sitios de trabajo, ocio y descanso. Estos pretenden la felicidad y el bienestar de los demás, tienen funciones sociales y no pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino glorificada.

Con la creación de espacios participativos, pretendo desmitificar el culto al creador a favor de un sentido cívico de la obra, donde ésta se define fundamentalmente como disponible, útil y común. Cercano a los presupuestos del diseño, pero también a los de la función social. Optando por conferir a estos espacios una función determinada, la exploración de una situación socialmente específica, la de las relaciones sociales.

De esta manera, planteo la forma de involucrar a los ciudadanos, cuyas prácticas trasciendan a una esfera pública de interés compartido, así como, la necesidad de entender el espacio público no como un lugar de paso, sino como un lugar de discusión, de socialización y de visibilidad.

CONCLUSIONES

Con todo lo expuesto anteriormente, es el momento de elaborar una serie de conclusiones que definan los objetivos del presente trabajo. Esta relación de conclusiones las podemos clasificar en tres puntos.

Interferencias entre arte y arquitectura.

- En muchos casos las fronteras entre arte y arquitectura quedan diluidas, tomando cada una de ellas características propias de la otra. Esto provoca a su vez una amplia gama de interferencias entre la escultura y la arquitectura en la que la primera, toma parcelas del espacio físico y conceptual de la segunda.
- Podemos decir que la funcionalidad, como valor, se la considera asociada con la arquitectura, mientras que la cualidad formal se identifica con la plasticidad de la escultura.
- De aquí que podamos encontrar muchas concomitancias entre la escultura contemporánea y la arquitectura, como son: determinados tipos de uso del espacio, geometría tridimensional, materiales industriales, ausencia de color pictórico, procedimientos constructivos, atención al entorno y al medio ambiente.
- En mi obra busco todas aquellas posibles relaciones entre estos dos géneros. Tomando características propias de la arquitectura como son; forma, luz, espacio y color. Así mismo, estoy interesado en todos aquellos sistemas perspectivos, de cálculo y de diseño utilizados en arquitectura, los cuales utilizo en mi obra y les doy un sentido artístico.

Ciudad y espacio público.

- La ciudad es la muestra prístina de esta simbiosis entre arte y arquitectura. En el proceso urbanístico se producen chispazos creativos que se sedimentan y se solidifican. La ciudad es, pues, un crisol privilegiado de creación.
- La ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte, es decir, de lo hecho por el hombre.
- El planteamiento de mi trabajo apuesta por ofrecer una visión crítica sobre lo construido para hacer posibles intervenciones o modificaciones contundentes en el entorno cotidiano, en el cual existe un deseo de ruptura radical con el urbanismo formulado hasta este momento
- En este sentido, podemos concebir mis intervenciones como un conjunto de sugerencias para imaginar y empezar a construir una sociedad completamente nueva a través de la invención de un urbanismo y de una nueva arquitectura.

- Es por esto que planteo una ciudad utópica en la que pretendo crear nuevos tipos de estilos de vida, eliminando los muros y haciendo que prevalezca la vida en sociedad y la comunidad frente al individuo.

Arte Público.

- La historiografía del arte público identifica en la década de los sesenta un momento decisivo en la evolución de la escultura: un tiempo de reacción y rehabilitación renovada. En esos años se recupera también la escultura monumental, después de un largo período de crisis y desvanecimiento de la lógica del monumento.

- A partir de esta década, muchas de las obras de arte salen de los museos, para implantarse en la ciudad, dando lugar a lo que hoy conocemos como arte público. Podemos definir el este tipo de arte, como una superación de la idea modernista de la escultura, como una obra autónoma en un espacio estético específico.

- Este nuevo tipo de arte recoge y aglutina en él experiencias diversas recogidas de la arquitectura, del urbanismo y de otros tipos de fenómenos de carácter sociológico, participativo, escénico, etc.

- Concibo el arte público como un arte cívico, e insisto en el uso de la obra al servicio de la experiencia urbana, inserta en la vida comunitaria, a la vez que subrayo su función social y su carácter antimonumental. Pienso que esta debe cumplir una función social, de modo que frente al ritmo de vida tan agresivo de las ciudades, tengan un efecto balsámico.

- Mi obra está pensada para dialogar con la circunstancia y para leer las inquietudes, conflictos y situaciones sociales, para escuchar e interpretar las huellas culturales y los deseos de la ciudadanía y, para atender las características físicas del espacio y las demandas funcionales.

- En mis proyectos pretendo establecer una relación entre arquitectura, paisajismo y escultura. Lo que busco en esa relación es llegar al público común, no especializado, e intentar dar una solución sencilla, esencial, poética, a sus necesidades diarias.

BIBLIOGRAFÍA:

- Documentos en papel:

- CARANDELL, LUIS; PATÓN, VICENTE y CABRERO GARRIDO, FÉLIX (2015): *La ciudad del mañana hoy*. Lápiz (nº. 288), 6-14.
- GUATTARI, FÉLIX (1996): *Las tres ecologías*. París: ÉditionsGalilée.
- LUPTON, ELLEN; ABBOTT MILLER, J (1994): *La Bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MADERUELO, JAVIER; ESTÉVEZ, XERARDO; MOURE, GLORIA; RESTANY, PIERRE y TIBERGHEN, GILLES (2001): *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación Cesar Manrique.
- MADERUELO RASO, JAVIER (1990): *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- MADERUELO RASO, JAVIER (2008): *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo, 1960-1989*. Madrid: Ediciones AKAL.
- WHITFORD, FRANK (1991): *La Bauhaus*. Barcelona: Ediciones Destino.

- Documentos electrónicos:

- CARBO DEL MORAL, IGNACIO (2011): *Paisajes en movimiento. Escenarios urbanos dinámicos entre el arte y la arquitectura a finales del siglo XX*. (tesis doctoral) Recuperado de <file:///C:/Users/usuario/Downloads/tesisUPV3532.pdf>
- CORVARÁN TAPIA, FELIPE (2014): *La emergencia del arte en la ciudad contemporánea. Estrategias de interrupción y estetización del espacio público*. En Revista de urbanismo, nº 30 [consulta 15-04-2016]. Recuperado de <http://www.revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/viewFile/30878/33766>
- GÓMEZ AGUILERA, FERNANDO (2004): *Arte, ciudadanía y espacio público*. [consulta 27-03-2016]. Recuperado de http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf
- LLANO, JOSE; VALENCIA, MARCO (2005): *Fragmentos y cotidianos. Hacia la generación de claves interpretativas para comprender la ciudad contemporánea*. En DU&P. Diseño Urbano y Paisaje [Revista Electrónica] Volumen II N°5. [consulta 23-03-2016] Recuperado de <http://www.ucentral.cl/du&p/pdf/00001.pdf>
- MONLEÓN, MAU (2000): *Arte Público/Espacio Público*. [consulta 10-04-2016]. Recuperado de https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF

- MUSEO REINA SOFÍA (2015): *Constant. Nueva Babilonia* [consulta 29-02-2016]. Recuperado de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/constant_esp_web.pdf
- PALMERINO TORELLI, DIANA PATRICIA (2004): *La Bauhaus y el diseño*. Universidad abierta interamericana. [consulta 21-2-2016]. Recuperado de <http://imgbiblio.vaneduc.edu.ar/fulltext/files/TC048659.pdf>
- PARRAMÓN, RAMÓN (2003): *Arte, participación y espacio público* [consulta 08-04-2016]. Recuperado de <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio%20publico%20y%20participacion.pdf>
- PERAHIA, RAQUEL (2007): *Las ciudades y su espacio público* [consulta 10-04-2016]. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/9porto/perahia.htm>
- PALMERINO TORELLI, DIANA PATRICIA (2004): *La Bauhaus y el diseño*. Universidad abierta interamericana. [consulta 21-2-2016]. Recuperado de <http://imgbiblio.vaneduc.edu.ar/fulltext/files/TC048659.pdf>
- SERRA LLUCH, JUAN (2010): *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones* (tesis doctoral). Disponible en <http://juaserl1.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/expresionismo-bruno-taut/>

III. PROPUESTA DE INTEGRACIÓN PROFESIONAL

Resumen.

Para esta propuesta, he decidido presentar un proyecto de Arte Público que nace con la idea de recuperar para la ciudadanía aquellos lugares de la ciudad que están vacíos, y que son de dominio público.

Dicho proyecto estará ubicado en la ciudad de Sevilla, concretamente en un solar perteneciente al barrio de Las Almenas, situado entre las calles; Estafeta, Estrella de Ote., Rey Melchor y, la Avenida de Pino Montano.

Las Almenas, se define como un barrio obrero, formado por anodinos bloques de viviendas, sin ningún interés artístico, carente de grandes avenidas, plazas y zonas peatonales por donde pasear. Falta de vida durante el día, casi como una ciudad dormitorio. En donde las relaciones de vecindad están deterioradas, debido al ritmo de vida y al descontento social provocado por la actual crisis.

A través de un análisis del entorno social, y un estudio de la organización de la vida, pretendo crear una serie de espacios que fomenten las relaciones sociales e inviten al diálogo. Así mismo, este proyecto pretende generar un espacio público común, como un oasis en el desierto, el cual supla todas las carencias anteriormente descritas, de forma que ayude a mejorar la vida del ciudadano.

El proyecto está formado por tres módulos, que debido a sus diferencias de forma y color generan distintas experiencias en el visitante, completando así la función social para la que fueron creados. Una construcción en la que la calidad del resultado reside en una adecuada correspondencia entre la forma y el sentido de uso.

Las tres piezas que forman la obra, serán distribuidas de manera radial en el espacio elegido para su ubicación, atendiendo principalmente a dos aspectos: la composición, adaptándose a la forma del solar, y su relación con el entorno.

Para su construcción he elegido un material transparente, el vidrio, de manera que el entorno quede integrado dentro del espacio y, que los muros no supongan una barrera para el ciudadano.

1. PROYECTO: IDEA Y DESARROLLO

1.1 Función social de la obra.

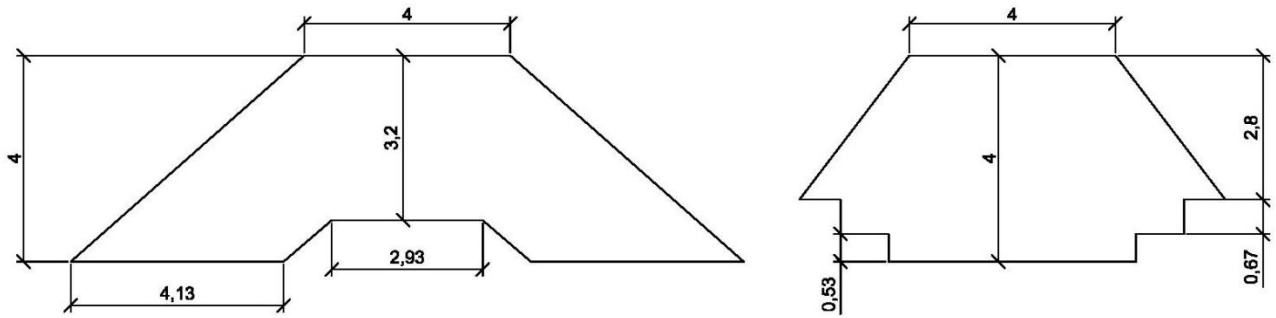
Vivimos en una sociedad en la que las relaciones de vecindad quedan generalmente reducidas a su más pobre expresión, en un mundo en el que los modos de vida humanos (individuales y colectivos) evolucionan en el sentido de un progresivo deterioro, las redes de parentesco tienden a reducirse al mínimo: la vida doméstica está gangrenada por el consumo “mass-mediático”, y la vida conyugal y familiar se encuentra a menudo “osificada” por una especie de estandarización de los comportamientos. De ahí que sólo una articulación ético-política de tres factores; el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana, sería susceptible de clarificar convenientemente estas cuestiones.

Este proyecto trata de poner en valor nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero, con el extraño. Y lo hace proponiendo la reconstrucción de las relaciones humanas, a través del desarrollo de prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser en el contexto urbano.

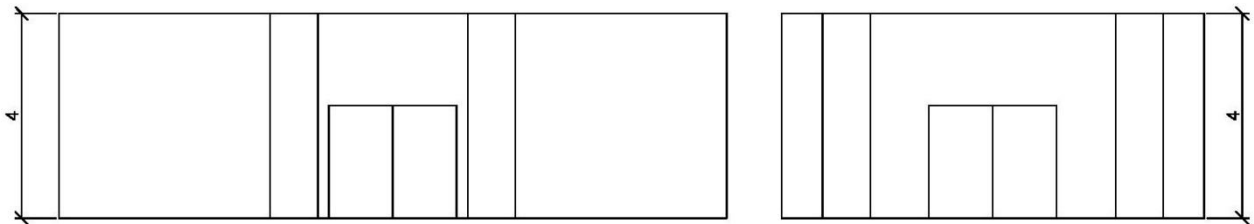
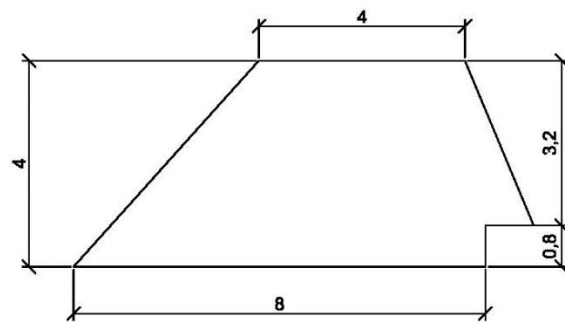
Pienso que desde siempre se ha experimentado con el arte dentro de un contexto social. La combinación armoniosa entre arte y relaciones sociales forman un hito perfecto, es una forma de reinventar nuestra relación con el entorno construido.

Mi intención es desmitificar el culto al creador, en favor de asignarle un sentido cívico de la escultura, donde ésta se defina fundamentalmente como disponible, útil y común, confiriendo a los espacios una función determinada.

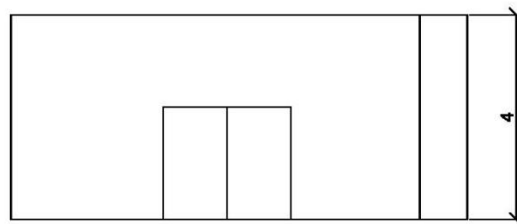
2. PLANOS



PLANTA



ALZADOS



3. MEDICIONES Y PRESUPUESTO

Para la elaboración del presupuesto, he tomado como referencia los precios de la base de costes de la construcción de Andalucía.

59,95 m³ EXCAVACIÓN EN VACIADO, DE TIERRAS DE CONSIST. BLANDA

Excavación, en vaciado, de tierras de consistencia blanda, realizada con medios mecánicos, incluso p.p. de perfilado de fondos y laterales. Medido el volumen en perfil natural.

0,013 h PEÓN ESPECIAL	0,24
0,018 h RETROEXCAVADORA	0,63
	<hr/>
Costes directos.....	0,87
10,62% Costes indirectos.....	0,09
TOTAL €/m ³	0,96
	<hr/>
	57,55 €

29,99m³ HORMIGÓN HA-25/B/40/IIa EN LOSAS DE CIMENT.

Hormigón para armar HA-25/B/40/IIa, consistencia blanda y tamaño máximo del árido 40 mm, en losas de cimentación, suministrado y puesto en obra, incluso p.p. de limpieza de fondos, vibrado y curado; según instrucción EHE y CTE. Medido el volumen teórico ejecutado.

0,050 h OFICIAL 2ª	0,94
0,600 h PEÓN ESPECIAL	10,97
1,030 m ³ HORMIGÓN HA-25/B/40/IIa, SUMINISTRADO	59,15
0,200 h VIBRADOR	0,30
	<hr/>
Costes directos.....	71,36
10,62% Costes indirectos.....	7,58
TOTAL €/m ³	78,94
	<hr/>
	2.368 €

73,84 m² PAVIMENTO TRAT. SUP. "BREA-EPOXI" Y ARENA DE CUARZO

Pavimento formado por: tratamiento superficial de hormigón con dos capas de brea-epoxi con enarenado, entre ambas, con 1 kg/m². de arena de cuarzo, incluso p.p. de formación de juntas; construido según CTE. Medida la superficie ejecutada.

0,300 h OFICIAL 1ª	5,77
0,150 h PEÓN ESPECIAL	2,74
1,000 kg ARENA DE CUARZO	0,55
1,000 m ² TRATAMIENTO BREA-EPOXI	13,05
1,000 u PEQUEÑO MATERIAL	0,30
<hr/>	
Costes directos.....	22,41
10,62% Costes indirectos.....	2,38
TOTAL €/m ²	24,79
<hr/>	
	1.830,49 €

366, 85 m² ACRIST. TÉRMICO Y ACÚSTICO DOS LUNAS PULIDAS COLOR 10 mm

Acrisolamiento aislante térmico y acústico, formado por dos lunas pulidas incoloras de 10 mm de espesor, cámara de aire deshidratado de 6 mm, perfil metálico separador, desecante y doble sellado perimetral, colocado con perfil continuo, incluso perfil en U de neopreno, cortes y colocación de junquillos; construido según CTE e instrucciones del fabricante. Medida la superficie acristalada en múltiplos de 30 mm.

0,850 h OF. 1ª CRISTALERO	16,35
1,000 m ² DOBLE LUNA INCOLORA 10 mm, CÁMARA AIRE 6 mm	38,93
4,000 m PERFIL EN "U" DE NEOPRENO	1,60
<hr/>	
Costes directos.....	56,88
10,62% Costes indirectos.....	6,04
TOTAL €/m ²	62,92
<hr/>	
	23.082,47 €

3 uds. EQUIPO ACOND. AIRE, C. HOR. ENFR. POR AIRE 21000 frig/h

Equipo autónomo de acondicionamiento de aire compacto horizontal enfriado por aire, de 21000 frig/h capacidad total en condiciones normales de funcionamiento en frío, mueble

de chapa galvanizada pintada al horno, con aislamiento termo-acústico, conteniendo: un compresor hermético de 7,6 kW pot. abs. 220-0-380.3.50, baterías condensadora y evaporadora, circuito cargado con gas R-22, un ventilador centrifugo de 1,5 CV para cond. y otro de 1 CV para evap., caudal 5000 m3/h, presión est. disp. >10 mm.c.a. a 900 r.p.m., filtro de aire, cuadro eléctrico de maniobra, presostatos de alta y baja, válvula de expansión, sifón de Cu desagüe, colocado sobre apoyos elásticos, ayudas de albañilería. Medida la cantidad ejecutada.

16,000 h OF. 1ª CALEFACTOR O MECÁNICO	307,68
1,000 h OFICIAL 1ª	19,23
3,000 h PEÓN ESPECIAL	54,84
1,000 u ACOND, AIRE COMPACTO HOR. 21000 frg/h ENFR. AIRE	5.142,07
200,000 u MATERIAL COMPLEMENTARIO O PZAS. ESPECIALES	110,00
50,000 u PEQUEÑO MATERIAL	15,00
	<hr/>
Costes directos.....	5.648,82
10,62% Costes indirectos.....	599,90
TOTAL €/ud.....	6.248,72
	<hr/>
	18.746,16 €

3 uds. de PUERTA LUNA PULIDA TEMPLADA, DE COLOR, 2190x896x10 mm

Puerta de luna pulida flotada y templada, color, de 10 mm de espesor, con dos hojas abatibles, formada por: hojas normalizadas de 2190x896 mm, con dos cantos largos redondos, dos cantos cortos planos, dos taladros de 14 mm de diámetro muescas y taquillas para alojamiento de herrajes, piezas de giro superior e inferior, pernios, cerradura en pavimento, freno en acero inoxidable, tirador de luna templada color, incluso ayuda de albañilería; construida según CTE e instrucciones del fabricante. Medida la superficie ejecutada según dimensiones normalizadas.

0,200 h CUADRILLA ALBAÑILERÍA, FORMADA POR OFICIAL 1ª Y PEÓN ESP.	7,50
1,800 h OF. 1ª CRISTALERO	34,61
0,507 u PUERTA NORMAL. LUNA PULIDA TEMPL. COLOR 2190x896x10 mm	145,30
0,253 u CERRADURA CENTRAL HOJA ACERO INOXIDABLE	21,65
0,253 u CERRADURA EN PAVIMENTO AC. INOX.	18,54
0,507 u FRENO ACERO INOXIDABLE	74,30

1,014 u PIEZA DE GIRO ACERO INOXIDABLE CON PERNIO	65,93
0,507 u TIRADOR LUNA TEMPLADA COLOR 10 mm	51,84
3,000 u MATERIAL COMPLEMENTARIO O PZAS. ESPECIALES	1,65
2,000 u PEQUEÑO MATERIAL	0,60
	<hr/>
Costes directos.....	421,92
10,62% Costes indirectos.....	44,81
TOTAL €/ud.....	466,73
	<hr/>
	1400,19 €

314, 21 m² SIEMBRA DE GRAMA

Siembra de grama mediante esquejes sobre tierra vegetal, incluso preparación del terreno, reparto de tierra vegetal, mantillo, abono, conservación y riegos. Medida la superficie ejecutada.

0,200 h OF. 1ª JARDINERO	3,85
0,300 h PEÓN ESPECIAL	5,48
0,004 t ABONOS	0,82
1,000 m2 GRAMA	1,34
0,050 m3 MANTILLO	0,85
0,200 m3 TIERRA VEGETAL	1,67
	<hr/>
Costes directos.....	14,01
10,62% Costes indirectos.....	1,49
TOTAL €/m ²	15,50
	<hr/>
	4.870,29 €
	<hr/>
Base Imponible.....	52.355,15
I.V.A (10%).....	523,55
TOTAL EUROS.....	52.878,7 €

4. SIMULACIÓN

