





La Influencia del Cuerpo en la Arquitectura.

La Obra Arquitectónica como Envolverte del Cuerpo  
Humano.



TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Virlán Fernández, Álvaro

DNI: 76754434F

Tutor: García García, Tomás

Grado en Fundamentos de la Arquitectura – Curso 2017/18



## Índice

1. Síntesis y palabras clave pág. 9
  
2. Introducción pág. 11
  
3. Objetivos y Metodología pág. 15
  
4. Marco teórico – El concepto de habitar y su evolución en la arquitectura pág. 19
  - 4.1. Arquitecturas Vernáculas. El habitar primigenio pág. 19
  - 4.2. La pérdida de la habilidad de habitar. Los Smithson y la era de los objetos pág. 24
  
5. Arquitecturas-Cuerpo. El cuerpo como herramienta proyectual pág. 31
  - 5.1. El cuerpo como unidad de medida pág. 31
  - 5.2. El cuerpo como escultor del espacio pág. 33
  
6. El espacio corpóreo. Arquitectura y mimetismo. pág. 39
  - 6.1. Finsterlin y los *“Formspiels”*. pág. 39
  - 6.2. Kiesler y el *“Espacio Infinito”*. pág. 42
  - 6.3. Möller y Neto. La obra como cuerpo vivo pág. 46

7. Cuerpo – Movimiento – Espacio	pág. 59
7.1. El Ballet Triádico de Schlemmer.	pág. 59
7.2. El método Laban y la Kinesfera.	pág. 63
8. Experiencia Personal: Cuerpo – Objeto – Arquitectura	pág. 71
8.1. El Objeto	pág. 73
8.2. La Arquitectura	pág. 75
8.3. La Experiencia Personal	pág. 80
9. Conclusiones	pág. 91
10. A Propósito del Espacio. Breve Reseña Literaria.	pág. 94
11. Bibliografía	pág. 97





## Síntesis

La arquitectura originariamente nace como forma de expresión de una sociedad, un hecho cultural que trascendía los límites físicos hasta llegar a dimensiones espirituales. El habitante se relacionaba con su entorno a través de la arquitectura, generando una situación de equilibrio cósmico con la naturaleza circundante, con entidades divinas y con él mismo, involucrándose corporal y espiritualmente en su construcción. Sin embargo, el destrozo masivo de las ciudades por causa de las guerras generó un periodo de inestabilidad social que supuso un corte radical con la filosofía del habitar, resultando en la construcción desmedida de viviendas que rechazaban toda alusión natural y carga espiritual, desvinculándose por completo de sus habitantes. Autores como Pallasmaa aseguraban que el ser humano había perdido su capacidad de habitar, y bajo el mismo lema muchos otros mostraron su disconformidad con este nuevo modo de hacer, proponiendo nuevas ideas en forma de proyectos y manifiestos donde el ser humano se situaba como centro y su cuerpo como generador y escultor de arquitectura.

En este trabajo se pretende documentar cómo ha sido la evolución de la relación del ser humano con la arquitectura y como su devenir ha evidenciado una necesidad de retomar esa conexión que tenía con el cuerpo, con el ser metafísico, que la llevan a situar al hombre como germen de una arquitectura viva, hecha por y para el ser, por y para su cuerpo, y que respira y vive con él.

Palabras Clave: ARQUITECTURA ORGÁNICA \_ CUERPO \_ FORMA \_ MOVIMIENTO \_ ESPACIO \_ ENVOLVENTE



## Introducción

“El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo”<sup>1</sup>

Comenzando con la cita de Pallasmaa, podríamos inducir a una reflexión acerca de los modos de habitar actuales y de si éstos han sido de alguna manera impuestos por entidades superiores o son herencia de una práctica natural innata en el ser humano. Un aporte a esta reflexión viene dado por el visionado de la película *Gravity* <sup>2</sup>, en concreto tras la escena en la que la Dra. Ryan Stone, desatada de todas las cuerdas que le mantienen unida a la nave, se dispone a dormir dejando su cuerpo “flotar” libremente en el espacio. En este momento, debido a la falta de gravedad, su cuerpo no se encuentra tensionado, no existe una fuerza que le imponga una determinada postura o posición y el punto de referencia que le ayuda a vivir en un plano determinado -impuesto- ha desaparecido. La posición que adopta la doctora es similar a la de un feto, natural, orgánica, sin ningún elemento de tensión (*Figura 1*).

Habitar el espacio es una tarea compleja en la que intervienen diversos factores: gravedad, situación, orografía, materiales, horizonte, sin embargo, éstos no siempre se tienen en cuenta. El descubrimiento de nuevas tecnologías ha supuesto la eliminación casi completa de barreras a la hora de habitar nuestro entorno natural más inmediato, ahora en un segundo plano, favoreciendo la construcción de hábitats artificiales en los que los factores anteriormente citados no son ya capricho de la naturaleza, sino que son lugares antropizados donde clima, forma y material se alejan gradualmente de la misma y del propio ser humano.

---

<sup>1</sup> Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>2</sup> Cuarón, A. (Dirección). (2013). *Gravity* [Película].

En palabras de Pallasmaa:

*“la arquitectura se ha distanciado cada vez más de los contenidos míticos originales del edificio y se ha vaciado de todo significado mental profundo: solo queda el deseo de estetización. En el mundo obscuramente materialista de hoy la esencia poética de la arquitectura está amenazada simultáneamente por dos procesos opuestos: la funcionalización y la estetización.”<sup>3</sup>*

Pero ¿qué pasaría si el ser humano proyectara usando su cuerpo como única herramienta?; ¿en qué medida cambiarían los espacios y cómo serían pensados? ¿dejaría la arquitectura de ser un mero contenedor y comenzaría a formar parte del ser humano, adquiriendo nuevos significados? ¿prevalecerían estos por encima del deseo de estetización?

---

<sup>3</sup> Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.





## Objetivos y Metodología

### -3.1. Objetivos

1. Analizar y entender el concepto de habitar y cómo éste ha ido evolucionando a lo largo de la historia de la arquitectura.
2. Entender qué ha llevado a la especie a perder su habilidad de habitar y cuál es el motivo. Tratar de entender qué quiere decir exactamente habitar.
3. Estudiar la figura de arquitectos y diseñadores que a través de sus proyectos y manifiestos abordaron la cuestión del habitar y la pusieron en relación directa con el ser humano, con su cuerpo, entendiendo que ésta trasciende la rigidez de la forma y busca su motivación en razones más profundas y espirituales. De qué manera discernían de la nueva definición y qué caracterizaba sus arquitecturas.
4. Estudiar la relación que tiene el cuerpo humano con la arquitectura. En qué medida influye en ésta y qué supone el desarrollo de la habilidad de pensar a través del cuerpo. Qué quiere decir exactamente arquitectura como epidermis del cuerpo humano.
5. Cómo interviene el espacio y el movimiento en esta arquitectura, cómo se percibe, cómo funciona, qué lo hace especial.
6. Abordar desde la experiencia personal estas cuestiones y confirmar estas teorías en primera persona.

### -3.2. Metodología

1. Análisis de casos prácticos de arquitecturas vernáculas y su relación y reflexión en torno al concepto de habitar. Para ello se han elegido obras de Pallasmaa y Heidegger y libros sobre arquitectura vernácula como el de “Arquitectura sin arquitectos” de Bernard Rudofsky.
2. Estudiar la obra de los Smithson y sus reflexiones en torno a la era de los objetos y la vivienda, entendida como una extensión del ser que la habita.
3. Analizar las arquitecturas de Hermann Finsterlin y Kiesler como precursores de la arquitectura orgánica de los años 50. Entender sus planteamientos y estudiar sus dibujos y razonamientos en torno a la obra.
4. Entender los análisis de Schlemmer y Laban del espacio escénico, la figura del cuerpo humano y el efecto que ésta tenía en el espacio. Estudiar a través de ellos las maneras de entender el movimiento armónico y qué efectos tenía este en el espacio.
5. Comprobar estas teorías a través de la búsqueda de un espacio que reúna las cualidades estudiadas y vivir en él, documentando la experiencia y sacando conclusiones que ayuden a su estudio.







## Marco teórico – El concepto de habitar y su evolución en la arquitectura

### -4.1. Arquitecturas Vernáculas.

#### El habitar primigenio.

“habitar es la manera según la cual los hombres somos en la Tierra”<sup>4</sup>

“el habitar como lenguaje de una sociedad”<sup>5</sup>

De entre las diversas definiciones de habitar recogidas por numerosos autores, podemos sacar la conclusión de que el ser humano constituye el centro de esta actividad y es además su manera de relacionarse con su entorno, pero ¿es realmente esto así o podría estar perdiéndose esta conexión?

Si analizamos la arquitectura vernácula de distintas partes del mundo, es posible ver como esta arquitectura supone un ente en sí mismo, un elemento vivo que responde al clima, los materiales, las técnicas, ideologías y tradiciones características del lugar donde se instala. La construcción de estos espacios no busca la utilización de tecnologías avanzadas para lograr un hábitat artificial, considerado ideal para la vida, sino que el proceso es completamente contrario: partiendo de las premisas que surgen tras un análisis profundo del lugar, tras vivirlo, sentirlo, tocar sus materiales, experimentarlos y entenderlos, surgen nuevas formas de habitar, que lejos de distanciarse de su medio, se funden y respiran con él, favoreciendo una relación armoniosa donde habitante y hábitat se nutren bidireccionalmente. Un ejemplo claro de

---

<sup>4</sup> Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*. (Pag., 2).

<sup>5</sup> *Ibíd*em

esto son las arquitecturas vernáculas de África Occidental, más concretamente en la región de Burkina Faso.

Para la tribu Kassena, la aldea-asentamiento constituye una unidad vital para el individuo y su funcionamiento está conectado con cada una de las etapas vitales que ellos consideran que tienen un efecto significativo en el ser humano. Las unidades de vivienda suelen organizarse de forma circular en torno a una urna dedicada al dios 'Su', que contiene ofrendas y objetos para su adoración (*Figura 2*). Este es el primer gesto significativo que constituye la aldea, el posicionamiento en torno a un dios o el dios como centro y origen de un todo, como una manera de conexión de su hábitat con entidades superiores. Para los Kassena, la conexión armoniosa y espiritual con su entorno es de vital importancia y, por lo tanto, una de las principales leyes que organizan su comunidad.

Cada una de las viviendas posee una planta y organización diferente. Los individuos van cambiando de vivienda en cada etapa, en un intento por materializar el simbolismo espiritual que suponen cada una de estas fases vitales. De esta manera están los 'Dinian', de planta en forma de ocho y destinadas a los abuelos y nietos; los 'Draa', de planta circular y destinada a los jóvenes mayores de 15 años; y los 'Mangolo', de planta rectangular y destinada a las parejas recién casadas. Además de la forma, los Kassena guardan especial interés por la relación interior-exterior en las viviendas, ya que ellos asocian el mundo exterior a la luz, al espacio comunal, a los vivos, mientras que el interior, de carácter íntimo, está asociado a la oscuridad, a lo privado, a los muertos (*Figura 3*). Esto hace que los interiores de estas casas sean especialmente oscuros y por ello, entrar y salir de estas viviendas requiere un tiempo de adaptación para el cuerpo, una transición espiritual entre ambos mundos, interior y exterior, vivos y muertos, privado y comunal, lo que otorga un mayor peso espiritual al modo en que se viven estos lugares (*Figura 4*).

Ya en 1951, Heidegger hablaba en su artículo "*Construir, habitar, pensar*" de las relaciones armónicas que debían existir entre aquellos que habitan y el lugar en el que lo hacen:

*"Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, resguardado en lo fríe, lo libre, es decir: en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia. El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (custodiar, velar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Así, dicha expresión nos muestra que pensamos que el ser del hombre descansa en el habitar, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra.*

*Pero <<en la tierra>> significa <<bajo el cielo>>. Ambas cosas co-significan <<permanecer ante los divinos>> e incluyen un <<perteneciendo a la comunidad de los hombres>>. Desde una unidad originaria los cuatro – tierra, cielo, los divinos y los mortales – pertenecen a una unidad. Esta unidad de los Cuatro la llamamos la Cuaternidad. Los mortales están en la Cuaternidad al habitar. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (velar por). Los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad en su esencia. Este cuidar que habita es, así, quádruple.*

*Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra [...]. Salvar la tierra es más que explotarla o incluso estropearla. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra; no es hacerla nuestro súbdito, de dónde solo un paso conduce a la explotación sin límites."<sup>6</sup>*

Con esta reflexión, Heidegger describe una situación en la que las relaciones entre habitantes y hábitat se sucede en completa armonía y equilibrio con su medio natural inmediato, un rasgo característico fácilmente distinguible en las arquitecturas de la región de Burkina Faso descritas más arriba. Sin embargo, también expone su visión de en qué se ha convertido la arquitectura contemporánea, que a su juicio anda lejos de esta visión romántica, dado que el construir ha perdido la relación fin-medio con el habitar, y actualmente atiende a otras cuestiones cuyas principales motivaciones son el abastecimiento de una población en continuo crecimiento que carece de viviendas.

---

<sup>6</sup> Heidegger, Op. cit., p. 4.



*Figura 1.* Lubezki, Emmanuel (2013). Fotograma extraído de la película “Gravity”. Extraído directamente de la versión digital de la película.



*Figura 2.* Willaert, Rita (2009). Urna dedicada al dios “Su”. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rietje/3376497184/in/album-72157615598783227/>



*Figura 3.* Willaert, Rita (2009). Interior de las viviendas Kassena. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rietje/3379966140/>



*Figura 4.* Willaert, Rita (2009). Relación interior-exterior de las viviendas Kassena. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rietje/3379966140/>

#### -4.2. La pérdida de la habilidad de habitar.

##### Los Smithson y la era de los objetos.

Las reflexiones de Heidegger en torno a la vivienda y el habitar, llegan en un momento difícil y de grandes carencias sociales como fue el periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial. La destrucción de las ciudades y la necesidad de alojar a la población hizo que en Alemania la construcción de unidades habitacionales fuera desmedida. El objetivo era alojar a un gran número de personas en el menor tiempo posible, lo cual dio lugar a la creación de grandes áreas residenciales que según Heidegger rompían con la propia idea del habitar<sup>7</sup>.

El protagonismo en las viviendas comenzaba a tomarlo la oleada de nuevos electrodomésticos y aparatos que prometía solucionar y facilitar la vida de sus usuarios, estimulando una competitividad lenta y sosegada entre los siglos XX y XXI entre arquitectos y diseñadores, viviendas y objetos.

Quizás, una de las grandes materializaciones de este hecho fue la película *"Mon Oncle"*<sup>8</sup> de Jacques Tati, donde sus protagonistas conviven con la arquitectura moderna, cargada de objetos y aparatos tecnológicos que no siempre son capaces de cumplir su función de manera eficaz y por otro lado con una arquitectura de carácter más tradicional, sin alardes, sin tecnologías. Estos dos modos de vida se dramatizan mostrando sus pros y sus contras, caricaturizando los modos de vida modernos, alejados cada vez más de los usuarios y dando a entender que son un indicador de estatus, de apariencia, prevaleciendo siempre la búsqueda de la estetización (Figura 5).

Alison y Peter Smithson también tomarían parte en esta visión, manifestando su opinión en forma de *"House of the Future"* (1955-56),

---

<sup>7</sup> *"La auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar; de que tienen que aprender primero a habitar"* Heidegger, Op. cit., p. 8.

<sup>8</sup> Tati, J. (Dirección). (1958). *Mon Oncle* [Película].



y los posteriores proyectos en los que se intentaba conseguir la agrupación de casas con formas orgánicas como fueron la *"Snowball House"* (1956-57), la *"Bread House"* (1957) o la *"Strip House"* (1957-58) (Figura 6). En estas viviendas, una de las principales premisas era la búsqueda del espacio continuo y el funcionamiento de la casa como un todo (Figura 7), donde pequeñas células acopladas irían desempeñando las funciones que en otras arquitecturas habían sido cedidas a los electrodomésticos y a los objetos<sup>9</sup>. Beatriz Colomina nos habla de esto en su libro *"La domesticidad en guerra"* (2006), refiriéndose a la casa del futuro de los Smithson:

*"Incluso los Smithson afirmaban que su inspiración para la casa del Futuro venía de una forma arcaica de arquitectura, las cuevas de Les Baux, cerca de San Remy, en el sur de Francia, que habían visitado en 1953"*<sup>10</sup>

Y más tarde, Juan Fernando Espuelas Cid diría:

*"En el dibujo de la panta se comprueba que toda la superficie está colmada de incidencias que forman parte de la arquitectura, apenas hay espacio vacante para otros muebles. La mesa tenía un lugar fijado en el suelo desde el que se elevaba cuando se iba a utilizar, la cama o la bañera aparecían brotando de la superficie (suelo o pared, tanto da) como un accidente o una cortesía de la propia casa."*<sup>11</sup>

Tras estas meditaciones aparece la figura de Pallasmaa cuarenta y tres años más tarde, para recordar a la sociedad que una de las peores herencias que dejaron esos tiempos, fue precisamente la incapacidad del ser humano para habitar. Los periodos de entreguerras y la concepción de la vivienda como objeto de valor, de estatus, ha iniciado una guerra fría dónde las mejores armas no son aquellas capaces de satisfacer a los que las usan, sino las más grandes,

---

<sup>9</sup> Smithson, A. (1994). *Changing the Art of Inhabitation*. Londres: Artemis.

<sup>10</sup> Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: ACTAR.

<sup>11</sup> Espuelas Cid, J. F. (2017). *El complot de los objetos*. (págs., 17-19).

las más bellas y las más funcionales. Nada queda ya de la arquitectura popular, la pequeña escala, la autoconstrucción. En la nueva arquitectura hábitat y habitante toman caminos separados, teniendo que adaptarse el uno al otro (si es que alguna vez llegan a hacerlo)<sup>12</sup>. En definitiva, para Pallasmaa y sus antecesores, la arquitectura pedía más cuerpo y menos máquina. El abandono del ser humano en pos de un proceso de industrialización y mecanización de la vivienda había conseguido borrar del proceso creativo a una de las partes más importantes, a las personas, objetivo y fin primordial en la arquitectura, sin embargo, no todos proyectaban bajo el mismo lema.

---

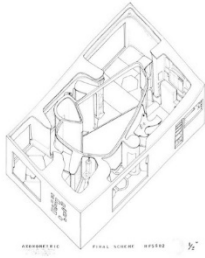
<sup>12</sup> *“Los numerosos y especializados cometidos y funciones de los edificios de la vida contemporánea son funcionalizaciones avanzadas de los actos de habitar originales [...]. La arquitectura se ha distanciado cada vez más de los contenidos míticos originales del edificio y se ha vaciado de todo significado mental profundo, solo queda el deseo de estetización.”* Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.



Figura 5. Bourgoïn, Jean (1958). Fotogramas de la película “Mon Oncle” (1958). Extraído directamente de la versión digital de la película.



Figura 6. Smithson, A+P (1956-58). Croquis de los autores. Recuperado de Smithson, A+P. (2004). *Alison and Peter Smithson: From the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam: 010 Publishers.



*Figura 7.* Autor desconocido. Imágenes de la "House of the Future" (1955-56). Recuperado de <https://www.cca.qc.ca/en/>





## Arquitecturas-Cuerpo. El cuerpo como herramienta proyectual

### -5.1. El cuerpo como unidad de medida.

En medio de esta oleada de arquitectura feroz de la posguerra, había varios arquitectos que eran conscientes de que la implicación del ser humano en la arquitectura era algo necesario si se quería favorecer un desarrollo positivo de la misma. La construcción del momento estaba sujeta a leyes marcadas en su mayor medida por sistemas modulares, lo cual atendía a otras necesidades, como lo eran la velocidad y eficacia en la producción. Esto había supuesto un alejamiento del ser humano con su entorno. La vivienda se había convertido en un objeto fabricado en serie y que no siempre atendía a cuestiones anteriormente citadas como su entorno, clima o condiciones culturales, sino que la arquitectura ahora había sido convertida en un objeto que se imponía a su entorno y lo modificaba a su gusto, no siempre se adaptaba a él. Esto fue materia de reflexión para muchos arquitectos, que veían en esta nueva forma deficiencias que dificultaban la vida de sus usuarios, elaborando proyectos y manifiestos que proponían una nueva forma de hacer arquitectura, más cercana al ser humano, a sus medidas, a sus movimientos, en un intento de humanizar de nuevo la arquitectura volviendo a sus raíces.

Uno de los ejemplos por antonomasia de esta situación fue la *"Unité d'Habitation"* de Le Corbusier, donde el proyecto del *"Modulor"*, iniciado en los años 1942-45, fue puesto por primera vez en práctica, surgiendo a partir de este todos los espacios y articulaciones interiores que actualmente podemos apreciar en la unidad de habitación. Sin embargo, la máxima expresión materializada de este sistema de medida ideado por el arquitecto suizo fue en *"Le Cabanon"* (Figura 8). Esta pequeña cabaña de 3,66 metros cuadrados tenía como máxima la optimización del espacio hasta resultar en la obtención del máximo confort posible. Esto podría exponerse como un claro ejemplo de vivienda célula, una vivienda que se entiende como un todo interior y exteriormente. El mobiliario y equipamiento de esta cabaña estaban

diseñados exclusivamente para esta pieza, formaban parte de ella y juntos eran un todo. El estudio del movimiento de una persona, sus planos de trabajo y de descanso, las dimensiones necesarias para realizar cualquier actividad y además un entorno natural estimulante que tomaba parte en todo momento concluyeron en la concepción de esta cabaña, fruto de comprimir el espacio y llevarlo al límite, proyectada por y para el cuerpo. Quizás esto podría ser un caso de estar en la Cuaternidad de la que hablaba Heidegger, una arquitectura vernácula de nuestro tiempo.

Este acercamiento a las medidas del ser humano no es, sin embargo, una práctica que sólo concernía a los contemporáneos, pues claramente el primer modulator conocido en la historia de la arquitectura fue el Hombre de Vitrubio, apodado así por el famoso dibujo que Leonardo Da Vinci realizó alrededor del 1490.

Sin embargo, la arquitectura anatómica primigenia podría tener un origen mucho más ancestral que el hombre que en su día ingeniara el tratadista romano. En palabras de Juan Antonio Ramírez: *“Las cavernas prehistóricas y las cabañas de los (mal) llamados pueblos primitivos se habilitaron por y para el hombre, a su escala, en función propia de su anatomía.”*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Ramírez, J. A. (2003). Edificios-cuerpo. Madrid: Siruela.



## -5.2. El cuerpo como escultor del espacio.

Esta idea de arquitectura-cueva nos lleva a una reflexión acerca de las arquitecturas primigenias no pertenecientes a la especie humana, germen según Rudofsky<sup>14</sup>, de la arquitectura vernácula. Si estas arquitecturas surgen de manera espontánea y cumplen con los requisitos del habitar que exponía Heidegger, ¿qué motivos han llevado al devenir contemporáneo de las obras que hoy colonizan nuestras ciudades? Quizás Rudofsky vuelva a darnos la clave, y esta tenga su esencia en la naturaleza.

Cuando los primeros pobladores Hititas llegaron a la Capadocia allá por el 1400 a.C. y se encontraron con aquellos montículos de toba calcárea, lejos de erigir en ellos un nuevo imperio, se decantaron por excavarlos, por trabajar el material, usando para ello su cuerpo ayudado de herramientas que facilitarían la tarea de extracción de la materia. Esto tuvo como resultado la mayor ciudad subterránea del mundo construida por el hombre acorde a sus propias dimensiones. Un espacio que surge por la reverberación que produce el movimiento del cuerpo humano en un entorno maleable, es el espacio esculpido por la actividad y por el tiempo resultando en una suerte de pináculos horadados y atravesados por una sucesión tortuosa de galerías, cavidades, estancias, almacenes... (Figura 9 y 10). Una ciudad de la que apenas se sabe porque se aleja de convenciones arquitectónicas, de los objetos como herramienta de caracterización de los espacios. En esta ciudad, los almacenes lo eran porque sus dimensiones doblaban a la del ser humano, las viviendas son viviendas porque en ellas el espacio te abraza, casi asfixia, y el suelo se eleva para convertirse en un lugar donde sentarse. La pared se hunde hasta desaparecer, abriéndose a la

---

<sup>14</sup> “Parece que mucho antes de que el primer hombre emprendedor, intentara arquear algunas ramas para construirse un techo, muchos animales se habían ya convertido en constructores. Es improbable que a los castores se les haya ocurrido la idea de construir sus represas al observar a los humanos en la misma tarea. Posiblemente ocurrió a la inversa.” Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects*. New York: Doubleday & Company.

luz y el viento exterior. Las galerías se estrechan en determinados puntos para indicar que a partir de éste se está penetrando en un lugar privado. Quizás la riqueza de estas secuencias espaciales encuentra su germen en los termiteros que se observan en la naturaleza, como se atrevería a pensar Rudofsky, y es por eso por lo que, en cierto modo, deberíamos de estar agradecidos a las termitas por estas sorprendentes ciudades.

Involucrarnos corporalmente con la construcción del lugar que vamos a habitar puede ser visto como una cualidad que, en algún momento de la evolución, la especie desechó en pos de la búsqueda de la contemporaneidad, asociada a las invenciones de una era industrial emergente, concebida como la segunda Revolución Industrial, fechada entre la segunda mitad del s.XIX hasta la década de los 70 de este mismo siglo. No obstante, muchos arquitectos consideraban la necesidad de involucrarse formal y espiritualmente con su obra.

En “El Espacio Inefable”, Le Corbusier se aproxima ya a estos temas y habla de la denominada cuarta dimensión, refiriéndose a ella como “*un momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenada por ellos.*”<sup>15</sup>

Le Corbusier, además de en la arquitectura también indagó en la pintura y la escultura, por lo tanto, no era extraño que sus obras se gestaran desde estas tres musas, pretendiendo que toda obra de arquitectura o urbanismo se asemejara más a un continuum plástico que a una obra ingenieril desprovista de alma. La síntesis de estas tres artes debía resultar en una obra provista de emociones y sentimiento, capaces o no de emocionar al público, pero, sin duda, capaz de emocionar a sus creadores<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Le Corbusier. (1946). *El espacio Inefable. L'Architecture d'Aujourd'hui*, (pág., 7).

<sup>16</sup> “... en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas, un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece.” *Ibídem.*

En la cúspide de este momento de máxima expresión plástica se encuentra el denominado "*Espacio Inefable*", es decir, aquel que no puede ser descrito con palabras. Esto recuerda a la arquitectura anteriormente mencionada desprovista de convencionalizaciones, de puertas, de ventanas o de pasillos. Una arquitectura real que nace de la unión entre el lugar en el que se asienta y el ser humano como elemento escultor y creador del espacio.



*Figura 8.* Autor desconocido. Imágenes del “Cabanon” de Le Corbusier. Recuperado de <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/cabanon-de-vacances/>



*Figura 9.* Morera, Francesc. Fotografía exterior de la Capadocia. Recuperado de <https://www.anamoralesblog.com/>



*Figura 10.* Morera, Francesc. Fotografía interior de las estancias de la Capadocia. Recuperado de <https://www.anamoralesblog.com/>



## El espacio corpóreo. Arquitectura y mimetismo.

### -6.1. Finsterlin y los “Formspiels”.

Pese al carácter aparentemente utópico y experimental de las intenciones arquitectónicas descritas anteriormente, no son los primeros atisbos de carácter organicista que encontramos en la historia de la arquitectura. Ya en el 1919-20, Hermann Finsterlin había expuesto su visión de lo que debía ser la nueva construcción con diferentes proyectos manifiestos e incluso escritos, donde hablaba de la idea de una arquitectura blanda, cuyas formas no seguían ningún tipo de convencionalismo y el espacio fluía y se creaba en consonancia con el ser humano, la naturaleza y el espíritu. La visión de Finsterlin fue una radicalización del expresionismo de la época, liderado por arquitectos como Scharoun o Mendelsohn, que pese a ser opositores del racionalismo, lo adaptaron a su modo de ver la arquitectura, resultando en lo que podría denominarse una arquitectura tímidamente orgánica, con formas predominantemente curvas pero sin llegar a profundizar lo suficiente, como ocurre en la “Torre Einstein” de Mendelsohn, donde la idea orgánica es más perceptible en el exterior que en el interior, que aún presenta rasgos del racionalismo convencional como son la aparición de soportes o el encuentro perpendicular entre los planos horizontal y vertical, que aún hacen pensar que la forma exterior no llega a dominarse a sí misma y necesita, por tanto, de elementos adyacentes para que ésta funcione.

Por otro lado, Finsterlin avanzaba a pasos agigantados hacia un nuevo modo de hacer, distinto al de sus compañeros pues en su caso, los planteamientos expresionistas eran explotados al máximo, desechando toda forma racional, planos horizontales y líneas rectas, y cargando su ideología de un fuerte componente natural que devolvía al hombre a sus orígenes más primitivos, como puede verse en los diversos ensayos y fragmentos que se recogen su obra:

*"Life is the unconscious answer to stimuli, experience is human existence. [...] Do not give preference to line and surface, which make you conscious of the corporeal; this is ingratitude towards the heritage of the creature. [...] There is nothing beyond your outward senses that you could not create with your inmost primal sense, that miniature version of the cosmos, the mightiest wonder of human existence. [...] Building is the experience of space; inspiration, invention, the clearest, most sudden awareness of the soul's echo in the primeval jungle of the environment; a purposeless, unexampled of the finest forces in porous matter whose flux came to a standstill in a moment of highest reflection [...]."*<sup>17</sup>

Basados en los principios poéticos que se describen en este párrafo, encontramos proyectos como la *"Glass House"* (1924) (Figura 11), parte de una serie de dibujos que realizó durante estos años y que él mismo denominó *"Formspiels"*. Estos dibujos, descritos por muchos como un alarde de expresionismo abstracto, se nos presentan como formas orgánicas, sinuosas, cargadas de elementos curvilíneos que se entrelazan y juegan entre sí y a veces engañan a nuestro subconsciente evocando formas que describen posturas sexuales, de cuerpos humanos o animales entrelazados (Figura 12). Estas referencias no son fortuitas, pues el mismo Finsterlin produjo una serie de acuarelas llamadas *"Erotic Works"* (1920) (Figura 13), donde se muestran diferentes posturas sexuales entre cuerpos que se entrelazan y juegan de la misma manera que lo hacen sus proyectos arquitectónicos, siendo probable que el expresionismo erótico de estos dibujos se convirtiera en abstracción y acabara erotizando la arquitectura, en un intento por acercarla al ser humano.

Varios de sus manifiestos, entre ellos uno en el que analizaba la arquitectura del momento y cómo debía ser su devenir, fueron recogidos en la revista *Frühlicht*. Para él, la sociedad había atravesado hasta ahora dos épocas o periodos arquitectónicos, y su correcta

---

<sup>17</sup> Finsterlin, H. (1920). *Architecture of the Future – Play of Forms and Subtle Construction*. En U. Conrads, *Programs and Manifestoes on the 20th-century Architecture* (págs. 83-86). Massachusetts: MIT.



evolución sería hacia un tercero que él mismo describe en uno de los pasajes de esta revista y que Juan Antonio Ramírez recoge en su libro “Edificios-cuerpo”:

*“la primera sería la «época de las coordenadas [Koordinatenepoche] que desarrolla y combina entre sí los elementos formales primarios como complejos integrales hacia las tres dimensiones (los grandes estilos de los pueblos hasta la época actual)»; la segunda época sería la «geométrica o trigonométrica o también la época mineral que disgrega los elementos formales primarios poniéndolos en relación recíproca mediante un corte puro [setz im Reinschnitt] en gemelos y en grupos, y que parece iniciarse en nuestros días»; la época tercera, finalmente, «alcanza una incalculable fusión orgánica de elementos formales híbridos», y Finsterlin la sitúa en el futuro.”<sup>18</sup>*

Para un arquitecto como él, era importante la difusión de estas ideas en un intento por conseguir el desarrollo de la sociedad en unas líneas que consideraba correctas. Es por eso por lo que, para la educación de los niños y su formación, creó unos juguetes que denominó “*El juego de los estilos*” (1922). Estos consistían en unas piezas geométricas básicas de madera que, apiladas, daban lugar a los edificios arquitectónicos paradigmáticos de la arquitectura universal. Esto permitiría el conocimiento de éstos desde su creación y la posibilidad de realizar diferentes reagrupaciones para crear su “arquitectura del futuro” (Figura 14).

Si bien sus ideas fueron de vital importancia para arquitectos y escultores, también eran consideradas algo naïfs, y quizás fue este el motivo por el que ninguna de ellas llegara a materializarse.

---

<sup>18</sup> Ramírez, J. A. (2003). *Edificios-cuerpo*. Madrid: Siruela.

## -6.2. Kiesler y el espacio infinito

Uno de los arquitectos que posiblemente siguió la estela de Finsterlin fue Frederick Kiesler (1890-1965), cuyos planteamientos guardaban similitud con los del primero, pero éste, sin embargo, fue algo más allá, pues sus manifiestos y escritos abordan la cuestión del espacio de una manera un tanto menos ingenua: mientras que Finsterlin se quedaba en planteamientos teóricos siendo a veces difícil saber si éstos podrían o no llegar a materializarse, Kiesler se centró en la idea del espacio infinito casi toda su vida, aplicando modificaciones y teorizando acerca de cómo éste podría llegar a materializarse. Para él, la arquitectura no debía tener un fin, y es por eso por lo que sus proyectos tampoco lo llegaron a tener, pues en sus propias palabras *“la casa es un organismo vivo y no sólo un conjunto de materiales muertos: ella vive en su conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano. [...] El arquitecto es su casa. La casa es el arquitecto.”*<sup>19</sup>. Es decir, la arquitectura crecía y evolucionaba con el ser humano en un proceso constante de simbiosis y adaptación recíprocos.

Sus primeros contactos con los espacios infinitos (y sus primeros trabajos), ven la luz en 1923, cuando tras aceptar el encargo de Karel Capek, estrena la escenografía para R.U.R. (Rossum's Universal Robots), una obra crítica con la mecanización del mundo del momento. Para esta obra, Kiesler ya comienza a dar lecciones sobre lo que debía ser un espacio de representación en el mundo moderno: En vez de recurrir a los escenarios comunes donde el público percibe la obra como si se tratase de una proyección en dos dimensiones, Kiesler, empleando una serie de aparatos tecnológicos de proyección bastante novedosos para la época, consigue que la obra se convierta en una experiencia inmersiva para el público, apoderándose de toda la sala mediante iluminaciones, imágenes y proyecciones colocadas estratégicamente, en palabras del propio Kiesler:

*“Esta obra, R.U.R., era la ocasión para utilizar, por primera vez, una película de fondo en un teatro, en lugar de pinturas, y también la televisión en el sentido de que había usado una gran ventana-panel que*

---

<sup>19</sup> Kiesler, F. (1961). *Endless House*. En J. Ballesteros Raga, *La Casa sin Fin - Endless House* (págs. 45-58). Madrid: Rueda.

*caía, mediante control remoto, en el centro del escenario. Cuando el factor humano en la obra pulsaba un botón de su mesa de trabajo, el panel quedaba abierto y la audiencia veía dos seres humanos reflejados en un espejo montado entre bastidores. [...] Esto era, totalmente, una ilusión, porque un minuto más tarde veías a los mismos actores sobre el escenario a tamaño natural.”<sup>20</sup> (Figuras 15 y 16).*

Un año más tarde, en 1924, y tras el éxito de su anterior escenografía, recibe un nuevo encargo, esta vez para la obra *The Emperor Jones* de Eugene O’Neill.

Esta vez Kiesler lleva aún más lejos la idea de espacio cambiante, creando para la ocasión un sistema móvil que reinventaba por completo los modos de representación. Un escenario que iría cambiando a lo largo de la obra, con sus personajes, maravillando a la crítica por segunda vez.

Sobre esta escenografía, Kiesler asentaría las bases de lo que sería su *“Endless Architecture”*, como cuenta en una entrevista realizada por Thomas H. Creighton:

*“Esta experiencia me hizo pasar del aspecto estático de una habitación al despliegue de todas sus partes dentro de una movilidad múltiple. Era un cambio constante que trajo a mi conciencia el significado de la tensión continua. De regreso a Viena avancé la cristalización del Endless.”<sup>21</sup>*

Como el mismo Kiesler decía, estos experimentos teatrales presagiaban lo que más tarde acontecería en su obra, una arquitectura que trasciende los planos ortogonales y se adentra en el mundo tridimensional, haciendo al espectador partícipe y causante de los espacios que van generándose ante sus ojos.

De los numerosos proyectos en los que estuvo trabajando Kiesler, el que mayor interés suscita con relación a este trabajo es sin duda la *“Endless House”*, vertebrador de todos sus proyectos y que le acompañó durante buena parte de su carrera y al que se refería de esta

---

<sup>20</sup> Kiesler, Op. cit., p. 50.

<sup>21</sup> Kiesler, Op. cit., p. 52.

forma en un texto que escribía en 1959 titulado *“El Azar y la Casa Sin Fin”*:

*“Cómo comenzar y cómo terminar la Casa Sin Fin no fue un problema de principio y fin. La idea se desarrolló durante 40 años y anida profunda y ampliamente en mi cuerpo, alma, músculos, nervios; es parte de mi riego sanguíneo, memorias – momentos pasados. A partir de ahora es un problema de tiempo cómo cotar la malla elástica y dejar que se desarrolle por sí misma, que es como que el mar se convierta en ríos de fuentes, impuestos brotando desde lo profundo.”*

La *“Endless House”* funciona como un organismo. Durante los 40 años de desarrollo de la idea, el proyecto inicial sufrió diversas modificaciones, dado su propósito experimental, esto era algo necesario. En palabras de José Ballesteros, *“la Endless House funciona como idea múltiple, como sistema generador de objetos y de espacios habitables”*.

El empeño por desarrollar este proyecto hizo que Kiesler pensara en él desde un punto de vista práctico, pensando en cómo sería su construcción, sus suelos, mobiliario, luces, armarios, climatización y un sinfín de características que determinarían el correcto funcionamiento de la casa, situando sus cimientos en planos reales y realizables.<sup>22</sup> El espacio interior se presentaba como un ente continuo de formas aparentemente azarosas, orgánicas, que encontraban su inspiración en el útero materno y en las grutas de los hombres primigenios. Suelo, pared y techo eran una misma superficie, una tela rígida que se plegaba, se doblaba en sí misma, se hundía, se elevaba e iba jugando en el espacio, tratando de moldearse a sí misma y dando a sus habitantes la libertad de moldearla, impulsados por una serie de fuerzas internas que trascendían lo estético o lo funcional (Figura 17). En la *“Endless House”* prima la vitalidad (en su acepción que indica

---

<sup>22</sup> *“Para alcanzar los resultados deseados, un nuevo principio de construcción había de ser inventado, al cual lo llamé “tensión continua”, siendo el material el hormigón, en una gran variedad de texturas y colores. [...] Este material puede ser fácilmente moldeable, incluso sin forma alguna. [...] Las columnas y las vigas se eliminan. El caparazón es a prueba de agua y de fuego, y de un modo comparativo fácil de mantener.”* Kiesler, Op. cit., p. 46.

energía para vivir o desarrollarse), prima la figura del hombre y su capacidad de situarse en el espacio, en el no-lugar, en la no-forma. Esta arquitectura te abraza, te ahoga y luego, aflojándose, se adapta y permite el movimiento, surgiendo de esta manera nuevos espacios, todos distintos, espacios subjetivos, únicos y vinculados al actor o actores que ejecutan en él su movimiento.

En palabras del propio Kiesler, *“en verdad [la casa] provoca un modo de vivir más natural y una mayor independencia de un modo de vida automática. [...] Consiste en diseñar con el cuerpo y la mente total de uno, nunca a la mitad en ninguno de los dos casos. Hemos llegado ser los esclavos de una industria que se ha perdido en el mundo mecánico. **La casa no es una máquina, ni la máquina una obra de arte.** La casa es un organismo vivo y no sólo un conjunto de materiales muertos: ella vive en su conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano, [...] debe contribuir a las necesidades interiores del hombre.”*<sup>23</sup> (Figura 18)

Al hablar de esta arquitectura en términos de espacio, forma y material, encontramos un discurso muy similar al pronunciado en capítulos anteriores por los Smithson o por las arquitecturas vernáculas del África Occidental o de los primeros habitantes de la Capadocia. Todas ellas tienen un denominador común: el hombre, su visión de él mismo en su entorno, y su límite material más inmediato, su cuerpo, su piel. Esto es, en una lectura más contemporánea, *“La Cuaternidad”* de la que nos hablaba Heidegger en su *“Habitar, Construir, Pensar”*.

---

<sup>23</sup> *Con los suelos sucede algo parecido; solamente se curvan en sus extremos, [...] que se prolongan en las paredes y techos, no encierran al individuo en camisas de fuerza de ladrillo o vidrio.*

*El mobiliario diseñado para ella es de naturaleza más escultural, de diferentes materiales. [...] El espacio de almacenamiento aparece provisto de dobles caparazones a lo largo de las paredes, especialmente en las habitaciones, cocina y zonas de estar.”* Kiesler, Op. cit., p. 48.

### -6.3. Möller y Neto. La obra como cuerpo vivo.

En la línea de Kiesler y ahondando en la idea del *"Endless Space"*, aparece Egon Möller-Nielsen quien idea una serie de arquitecturas-esculturas que, colocadas en parques para niños, se convierten en objetos de juego por los que trepar, esconderse, deslizarse o simplemente tumbarse. Estos espacios, concebidos desde una idea biomórfica muy próxima a las ideas de Finsterlin, surgen como células vivas cuyas formas se entrelazan y ahuecan generando una especie de útero materno continuo en el que los niños juegan creando sus propias normas, sin seguir unas pautas de uso específicas y alejándose de cualquier forma de juego convencional, asociada normalmente a este tipo de objetos concebidos para el recreo (Figura 19). En palabras del propio Möller *"la misión del arte y la arquitectura es simple: devolvernos a la vida – vivir los objetos. Recuperar el contacto emocional primitivo del niño con la existencia"*<sup>24</sup>. Para él, la forma de sus esculturas debía dar respuesta a los deseos primarios de los niños: saltar, escalar, deslizarse, etcétera.

Esta interacción buscada por parte del autor nos habla de un deseo por la vuelta a los impulsos naturales del ser humano, a la creación de objetos para el cuerpo cuya forma debía de estar determinada por el movimiento y las actividades vitales. Lo interesante de estos proyectos además de su base teórica era su materialidad, creados en piedra, hormigón o yeso, lo que permitía una cierta maleabilidad del material y su adaptación a formas orgánicas, que surgían como un eco de las diferentes actividades para las que se concebía la obra.

Estas esculturas suponen una reducción del espacio necesario para realizar actividades vitales a unidades mínimas fundamentales. Las moles ergonómicas que diseñaba Möller funcionaban como una funda para el cuerpo humano que permitían un cierto grado de libertad, es decir, no lo condenaban a una única posición o actividad, sino que fruto de la interacción del usuario con la obra, aparecían nuevos espacios - tanto exteriores como interiores- de lectura, descanso, observación, tanto u otras actividades, unificando en una sola pieza lo que una

---

<sup>24</sup> Mosesson, M. (2014). *Offentlig konst i Göteborg "El arte público en Gotemburgo"*. Estocolmo: Mimer Bokförlag.

unidad más compleja (como lo es la vivienda) nos brinda en diferentes estancias y a través de diferentes objetos: Dormitorios – camas, sillas; Estar – sillones, sofás. Este objeto reducido a dimensiones mínimas es capaz de proporcionar diferentes espacios que esperan a ser cualificados por sus usuarios, brindando confort y una serie de cualidades que los hacen vivideros.

Pero reducir una vivienda a arquitecturas de este tipo supondría dejar de lado otras dimensiones necesarias para el ser humano. Esta arquitectura que podría hacer vibrar el espíritu en la dimensión espacial de la forma y el tacto, pero no en la que se corresponde a otros sentidos como los olores, capaces de generar asociaciones y estimular nuestra memoria. Como Zumthor cuenta en su libro “Atmósferas” (2006)<sup>25</sup>, la arquitectura se compone de una serie de elementos que contienen un cierto grado de abstracción, y todos en armonía son capaces de producir lo que se considera atmósfera en la arquitectura: *“el cuerpo de la arquitectura, la consonancia de los materiales, el sonido del espacio, la temperatura del espacio, las cosas de mi alrededor, la tensión entre interior y exterior, los grados de intimidad, la luz sobre las cosas [...]”*<sup>26</sup>

Estos elementos en consonancia son capaces de producir en el ser humano una serie de emociones y sensaciones que dan al espacio una cualidad especial, que trasciende de lo material y lo figurativo y contribuye a una caracterización singular del lugar que habitamos.

Parece ser que ya a finales de los 80, el artista Brasileño Ernesto Neto era consciente de estas características que influían en el espacio, y sabía que para lograr una emoción que trascendiera los límites plásticos, debía antes apostar por elementos abstractos, por poner en marcha otros sentidos, además de la vista y el tacto, para sentir la arquitectura. En su obra “O Bicho”, expuesta en 2001 en la Bienal de Venecia (Figura 20), una serie de mallas colgadas del techo en forma de campanilla, habían sido llenadas con diferentes materiales y especias, generando un lugar que más que por su forma, destacaba por sus olores y sensaciones táctiles. De esta manera, la obra obtenía diversas lecturas según quién la recorriera, devolviendo al espectador diferentes emociones y estímulos, y haciéndolo participe de su obra. En propias palabras de Neto “quiero que la persona pueda olvidar que

---

<sup>25</sup> Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>26</sup> *Ibíd*em

ha entrado allí, y que cuando salga también tenga una impresión diferente de lo externo”<sup>27</sup>.

Sabiendo cuales eran sus principales motivaciones a la hora de concebir su obra, prestaremos especial atención a su obra “Humanoides” (2001) (Figura 21), unas esculturas de color blanco, suaves y voluminosas sin forma aparente. Estas piezas poseen unos orificios a través de los que el espectador puede introducir su cuerpo y de alguna manera, “vestirse” con la pieza. Una vez ha ocurrido esto, las oportunidades son infinitas: el espectador puede andar, saltar, tumbarse, reclinarse o permanecer de pie; para cada una de estas acciones, la pieza, blanda y maleable, responderá de una manera determinada, adaptándose al cuerpo y fundiéndose con él haciendo del espectador y de la obra un todo indivisible. El propio Ernesto dice sobre su pieza:

*“La pieza existe por sí misma como una escultura que puede ser simplemente contemplada como cualquier escultura tradicional, pero es en la interacción con la gente que muestra otros niveles de sí misma. La interacción provee una relación más íntima entre la obra y el espectador. Cuando la gente se mete a las piezas por primera vez, veo nacer nuevos aspectos de la pieza. También, cuando alguien decide entrar a la pieza, tiene un nuevo nivel de experiencia a través de la atmósfera creada por estos cuerpos inesperadamente orgánicos.”*<sup>28</sup>

Esta necesidad por hacer partícipe al cuerpo en la arquitectura es la misma que encontrábamos en Finsterlin o Kiesler. Para Neto, el espacio es espacio en la medida en que el hombre sea capaz de abrazarlo, sentirlo y dialogar con él. El interés de un lugar reside en lo que ese lugar hace en quien lo habita, en cómo se desarrolla esa relación entre habitante y hábitat, desechando lo superfluo y quedándose con lo estrictamente necesario. El espacio surge desde el redescubrimiento del cuerpo y el cuerpo vive desde el espacio:

*“Me interesa la manera en que varios elementos pueden ser contenidos en una mínima concentración de espacio. Me intriga descubrir cómo el arte altera la forma de los visitantes de observar lo interior y lo exterior de un edificio, y cómo las distintas alturas de los techos afectan las cosas*

---

<sup>27</sup> Neto, E. (2001). *Dossier de Prensa. Santiago de Compostela*: CGAC.

<sup>28</sup> Pedrosa, A. (2011). *La lengua de Ernesto. Retrospectiva 1987-2011*.



*y las personas en su interior. Admito que tengo interés en crear edificios permanentes, y es evidente que mi trabajo se dirige a ese punto. Si analizas mi obra, verás que es mi intento de crear una galería dentro de una galería. [...] Trabajo alrededor del espacio del cuerpo, así que hago arte como continuidad de mi propio cuerpo de productor de la obra. No quiero hacer obras que representen un cuerpo sensual. Quiero ser un cuerpo, existir como un cuerpo, lo más cercano que sea posible.”*<sup>29</sup>

Esta implicación con la obra trae consigo diversas denotaciones sexuales y alusiones metafóricas a la reproducción, a la creación del ser humano, y lo sitúa en un plano emocional primigenio, donde el espectador enredado en la obra hace una introspección que lo lleva de vuelta a sus orígenes naturales, lejos del mundo tecnológico e industrializado en el que actualmente nos vemos envueltos<sup>30</sup>. Al final es como si Neto hubiera querido llevar a la realidad esas acuarelas sexuales que Finsterlin dibujara en su momento (prueba de ello son sus dibujos previos de ideación, (Figura 22)), pero esta vez no serían dos figuras humanas las que se entrelazarían y coquetearían las unas con las otras. Esta vez serían el espectador y la obra, el habitante y su casa.

En materia arquitectónica este planteamiento incita a una reflexión acerca del espacio necesario para vivir y desarrollarse. Las formas, la espacialidad y la interacción del ser humano con las mismas podrían girar en torno a esta nueva idea del habitáculo célula, producto de la reverberación de los movimientos, del estudio del ser en sí mismo. La obra de Neto habla de un ente que nos acompaña y se amolda a nuestros movimientos, a nuestras formas y medidas. La reducción del espacio a sus mínimos óptimos se entiende como una manera de desechar lo superfluo y permitir que el espacio surja desde nosotros y hacia nosotros.

---

<sup>29</sup> Neto, E. en Pedrosa, A. (2011). *La lengua de Ernesto*. Retrospectiva 1987-2011. (pág., 7.)

<sup>30</sup> Neto, Op. cit., p. 14.



Figura 11. Finsterlin, Hermann (1920). Acuarela de la Glass House. Recuperado de <https://mgaestheticsblog.wordpress.com/2016/01/04/>



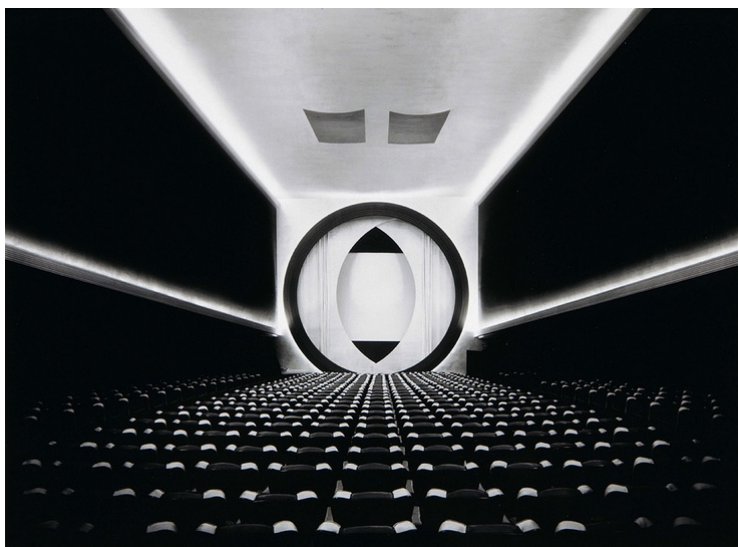
Figura 12. Finsterlin, Hermann (1920). Formspiels. Recuperado de [https://mgaestheticsblog.wordpress.com/2016/01/04](https://mgaestheticsblog.wordpress.com/2016/01/04/)



Figura 13. Finsterlin, Hermann (1920). Erotic Works. Recuperado de <http://50watts.com/Wandering-from-Organ-to-Organ-with-Hermann-Finsterlin>



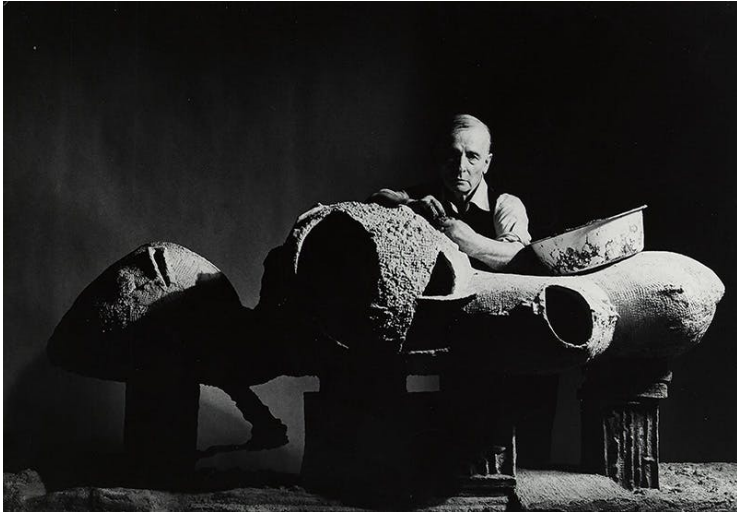
*Figura 14.* Finsterlin, Hermann (1922). El juego de los Estilos, cubos de madera tallada, medidas variables. Recuperado de <https://mgaestheticsblog.wordpress.com/2016/01/04/discover-the-fantastic-sketches-of-hermann-finsterlin>



*Figura 15.* Autor Desconocido (1923). Escenografía para R.U.R (1923). Recuperado de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/652879?journalCode=studdecoarts>



*Figura 16.* Autor Desconocido (1923). Escenografía para R.U.R (1923). Recuperado de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/>



*Figura 17.* Bottero, Maria (1995). Kiesler y uno de sus modelos de la "Endless House". Recuperado de Bottero, Maria (1995). *Frederick Kiesler: Arte, Architettura, Ambiente*. Milán: Electa.



*Figura 18.* Zodiac n. 11 (1969). Kiesler en su estudio realizando uno de sus modelos de la "Endless House" e interior del mismo. Recuperado de <https://aut.cc/ausstellungen/ausstellung-als-wahrnehmungsapparat>



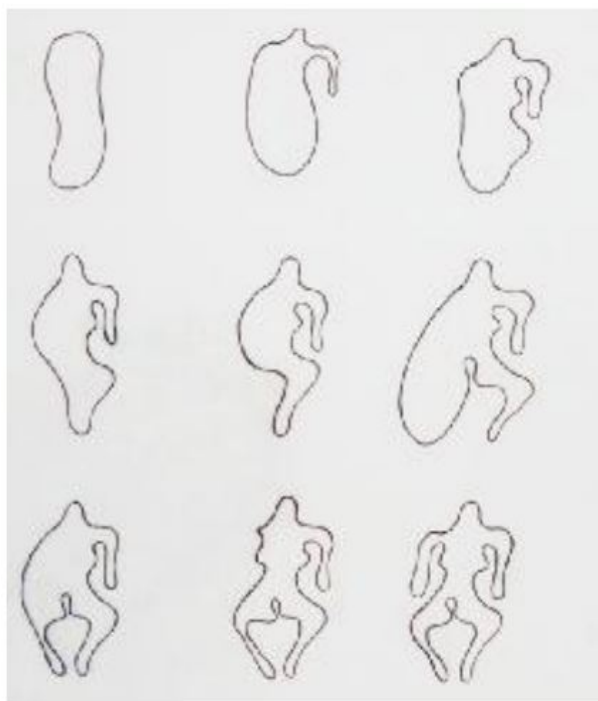
*Figura 19.* Olson, Lenart en *Architecture d'Aujord'hui*, No. 37 (1951). Una de las "Playsculptures" de Möller-Nielsen. Recuperado de <http://www.architektur fuer kinder.ch/index.php/pioniere/egon-moller-nielsen/>



*Figura 20.* Ortega, Eduardo (2001). Visión de la obra “O Bicho” de Neto para la 49 Bienale de Venezia. Recuperado de <http://artpulsemagazine.com/ernesto-neto-at-macro>



*Figura 21.* Matzner, Alexandra (2001). Obra “Humanoides” y Ernesto Neto. Recuperado de [https://artinwords.de/ernesto-neto/ernesto\\_netto\\_humanoides\\_2001/](https://artinwords.de/ernesto-neto/ernesto_netto_humanoides_2001/)



*Figura 22. Neto, Ernesto (1993). Bolígrafo sobre Papel, 29 x 25 cm, Sin Título. Recuperado de Pedrosa, A. (2011). La lengua de Ernesto. Retrospectiva 1987-2011.*







## Cuerpo – Movimiento – Espacio

### -7.1. El Ballet Triádico de Schlemmer.

La obra de Oskar Schlemmer siempre tuvo al ser humano y el espacio como tema central en torno al que giraban todas sus pinturas y esculturas, sin embargo, lo que nos interesa de su obra fue su incursión en el espacio escénico y la relación que existía entre el actor y el escenario, entendido por Schlemmer como caja tridimensional en la que se generaban numerosas relaciones espaciales comprendidas entre el público, el actor y la escena. Gracias al actor, ya fueran uno o varios, el espacio, concebido como un ente abstracto, adquiriría forma, y es por eso por lo que la escena no debía menospreciarse. Para él, las relaciones entre actor y espacio de representación venían dadas por una serie de leyes abstractas que regían cada una de estas entidades, ambas de distinta naturaleza, pero con importantes tensiones por parte de la una hacia la otra:

Por un lado, el espacio cúbico de representación estaba dominado por, en palabras de Schlemmer, *“la red invisible de relaciones planimétricas y estereométricas”*, es decir, una serie de relaciones matemáticas inherentes en el cuerpo humano y que generan el equilibrio a través de *“movimientos determinados mecánica y racionalmente”* (Figura 23). Por otro lado, el ser orgánico, el actor, cuyas leyes *“residen en las funciones invisibles de su ser interno: el latido del corazón, la circulación, la respiración, las actividades del cerebro y el sistema nervioso. Si éstos son los factores determinantes, entonces su centro es el ser humano, cuyos movimientos y emanaciones crean un espacio imaginario.”*

Esta relación supone uno de los principales temas de estudio de Schlemmer, la unión entre un espacio limitador cúbico, el escenario, y una entidad orgánica viva, que responde a impulsos y que se mueve de manera subjetiva por el escenario, el actor o bailarín, y entre ambos, como elemento de unión, el espacio.

Esta temática se repite como elemento principal en sus pinturas, donde las figuras humanas se disponen de forma estratégica en las habitaciones dándonos una idea de profundidad, cercanía y tridimensionalidad.

Para Schlemmer, la conquista del espacio por parte del actor se conseguía mediante una transformación de este, un ejercicio de

autoconocimiento y de estudio del movimiento. Para su obra “*El Ballet Triádico*” (creada en 1916 y que le abriría paso en la Bauhaus coordinando el taller de teatro en 1921), un ballet compuesto por tres piezas que parten del humor y avanzan hacia un tono más serio, Schlemmer ideó un vestuario que limitaba el movimiento de los bailarines o su elasticidad, eliminando de esta manera la autonomía del sujeto y tratando de mecanizar los movimientos en un intento por depurarlos (Figura 25). Para él la danza tenía un fuerte componente subjetivo, los movimientos estaban intrínsecamente ligados a las cualidades corporales de aquel que los ejecutaba, por lo tanto, estas limitaciones buscaban su racionalización, el despojo de lo superfluo y la búsqueda de la linealidad, la repetición exacta, la concepción del hombre como una máquina. En palabras del autor sobre su obra:

*“El Ballet Triádico: danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, color y movimiento; debe seguir también la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones. Así, la danza, que es dionisiaca y completamente emocional en su origen, se convierte en apolínea en su forma final, un símbolo del equilibrio de los opuestos. El Ballet Triádico coquetea con lo humorístico, sin llegar a ser grotesco; roza lo convencional, sin hundirse en sus profundidades lúgubres. Finalmente, se esfuerza por conseguir la desmaterialización, pero sin buscar salvación en lo oculto. Este ballet debe demostrar los elementos que podrían formar las bases de un ballet alemán, un ballet tan valioso y tan seguro de su propio estilo que pueda mantener su peculiaridad frente a otras formas análogas de danza que, con todas sus cualidades admirables, nos son ajenas (como el ballet ruso o el ballet sueco)”<sup>31</sup>*

Esta profundización entre el cuerpo y el espacio era una de las temáticas principales de sus clases en la Bauhaus. Para Schlemmer, el cuerpo era la unidad más elemental y más compleja del ser humano, y es por eso por lo que debía estudiarse en profundidad, poniendo

---

<sup>31</sup> Schlemmer, T. (1972). *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Connecticut: Wesleyan University Press.

interés en su entorno, su dinámica, su movimiento o incluso su sentimiento. Pero sin duda, lo que otorgaba sentido a la relación cuerpo-espacio era el movimiento, adquiriendo gran importancia en sus trabajos y siendo el objeto ejecutor de todas sus ideas. Sus vestuarios para el *"Ballet Triádico"* sólo cobran sentido una vez han sido puestos en movimiento, que es cuando entran de lleno en la tercera dimensión, alcanzando su máxima expresión en el escenario. Como se hemos mencionado anteriormente, estos trajes limitaban los movimientos de los bailarines, y sus formas y volúmenes no aparecen de manera fortuita con un mero fin estetizador, sino que siguen las pautas enunciadas previamente por Schlemmer en su estudio del vestuario y la relación que guarda éste con la espacialidad<sup>32</sup>. Esto queda recogido en las cuatro leyes que estableció que recogen una serie de principios con los que trata de diseñar los vestuarios de sus obras (Figura 26):

-1. *"Las leyes del espacio cúbico que rodea al cuerpo"*.

Mediante la cual asigna a cada parte de cuerpo una análoga cúbica, cuyo resultado es una *"arquitectura ambulante"*.

-2. *"Las leyes del funcionamiento del cuerpo humano en relación al espacio"*. Una aproximación un tanto más directa mediante la cual se construye el cuerpo con formas ovoides que dan una idea del dinamismo de sus articulaciones y partes, resultando en una suerte de *"marioneta"*.

-3. *"Las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio"*. Similar a la anterior, pero aplicando una serie de movimientos posibles como los giros sobre sí mismo, espirales, etc. El resultado de esto sería un *"organismo técnico"*.

---

<sup>32</sup> *"Vestuario y máscara enfatizan la identidad del cuerpo o la cambian; expresan su naturaleza o engañan a propósito acerca de ella; subrayan su conformidad a las leyes orgánicas o mecánicas o invalidan esta conformidad"* Schlemmer en Schlemmer, O. (1961). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University.

-4. "Las formas de expresión metafísicas, como simbolización de los miembros del cuerpo humano". Dibujando el cuerpo en términos geométricos análogos a su forma. El resultado sería "*la desmaterialización*".

Como apreciamos en las diferentes imágenes esquemáticas que realiza Schlemmer como apoyo explicativo a cada una de estas leyes, el vestuario de su obra va coincidiendo con estos esquemas, siendo posible de esta manera realizar una lectura más aproximada de qué suponía el movimiento en cada uno de los actos y personajes protagonistas del ballet.

Esto sería una buena evidencia del conocido enunciado de la Bauhaus "*Form follows function*", sin embargo, para Schlemmer esto adquiere otro significado, siendo simplemente un medio por el cual se llega a una simplificación del movimiento. El cuerpo del bailarín abandona todo gesto orgánico y se transforma en un robot mediante el vestuario, cuyos movimientos se mecanizan buscando una interacción con el espacio cúbico del escenario.

Esta manera de entender el cuerpo y el espacio supone una gran aportación a la arquitectura. Si bien veníamos hablando de la necesidad de algunos arquitectos por minimizar el espacio hasta convertirlo en una funda para el cuerpo, Schlemmer podría ser el primero en crear estas fundas. El interés de su trabajo reside en el análisis exhaustivo del movimiento en el espacio y de cómo éste se traduce en una serie de formas que se rigen por las leyes del movimiento. Al final el traje se convierte en arquitectura, pues su carácter contenedor de la forma humana lo hace habitable, y su interés reside en la concepción de éstos desde el ser humano, desde su cuerpo, desde su movimiento y desde las libertades que van a ser concedidas en cada uno de ellos con el fin de mostrar unas leyes u otras.

## -7.2. El método Laban y la Kinesfera.

Las incursiones en el mundo de la danza por parte de Schlemmer guardan gran relación con las investigaciones que Rudolf Von Laban hace a través del movimiento, sin embargo, éste idea un sistema que actúa como descriptor de todos los movimientos que puede realizar una persona en el espacio.

En su libro "*Choreutics*", Laban hace un intenso ejercicio de observación del movimiento humano, llegando a la conclusión de que todo movimiento podía englobarse en una geometría regular que envolvía de manera abstracta el cuerpo del sujeto que se estaba analizando y lo acompañaba en sus movimientos. A partir de los volúmenes geométricos básicos, Laban va generando unos objetos-envolventes de movimientos, denominados Kinesferas, que irían evolucionando con sus estudios posteriores pasando de tener ocho caras hasta llegar al más complejo, de veinte, y finalmente crear la Kinesfera, el más completo de todos (Figura 27).

Laban (1879-1958), era un coreógrafo húngaro que siempre estuvo muy interesado en las relaciones entre movimiento y el espacio. En 1928 publica sus primeros estudios de notación matemática del movimiento, donde explica cada una de las pautas seguidas en sus investigaciones, así como sus procedimientos. Una de sus intenciones era la de elaborar un lenguaje que fuera capaz de describir el movimiento con el cual poder escribir partituras, como en la música, que fueran capaces de describir con exactitud un movimiento determinado. De esta manera, los bailarines instruidos en estos conocimientos podrían llevar a la práctica una coreografía ideada desde el cuerpo y plasmada en el papel, un gesto que elevaba la danza a la altura de una ciencia matemática compleja.

La kinesfera era la envolvente abstracta fruto de la máxima extensión de las extremidades del bailarín-actor en cuestión. A través de ella podrían describirse todos los movimientos, posturas y alturas necesarias en una obra de danza, ya fuera individual o colectiva. Esto fue el germen de lo que él denominó la cinetografía, de la que hemos hablado anteriormente, una asociación de determinados símbolos a los movimientos, articulados a través de la Kinesfera, que le permitía elaborar partituras coreográficas (Figura 28). La complejidad de estas partituras residía en el volumen elegido para describirlas, es decir, un cubo, un octaedro, un icosaedro, etc. Estas partituras eran propuestas

como ejercicios de movimiento, una manera de depurar las líneas y conseguir un movimiento perfecto en la danza.

Pese a que simple vista esto pudiera parecer alejado de la arquitectura, la realidad es que tuvo sus aplicaciones prácticas, pues permitía elaborar esquemas de movimientos realizados a la hora de realizar tareas industriales en las fábricas. De esta manera se conseguían mejorar los puestos de trabajo eliminando espacios residuales que afectaban al movimiento de los operarios, incrementado su agilidad y rapidez de movimiento a la hora de realizar tareas mecánicas.

Un de las grandes aportaciones que hizo a estos estudios y que lo diferenció de su colega Schlemmer fue la introducción de la Eukinética. Mientras que Schlemmer pretendía una mecanización de los bailarines y la disolución de sus identidades en los vestuarios, Laban se oponía a él, y en sus estudios evidenciaba la influencia que tenía la dinámica de un esfuerzo a la hora de realizar un movimiento determinado, es decir, dependiendo de la forma física del cuerpo del sujeto, su género o sus rasgos y background cultural, una persona podría interpretar un movimiento de una manera u otra, estableciendo una individualidad incluso en coreografías grupales, donde podía ser más difícil que ésta apareciera. Este avance y distinción con respecto a Schlemmer, suponía la inclusión de una nueva dimensión presente en el mundo de la danza y de la arquitectura: la emoción. La conexión espiritual con el yo, el mundo que nos rodea y el espacio que piso, volviendo de nuevo a esa Cuaternidad de la que nos hablaba Heidegger enunciada en los inicios de este trabajo. En definitiva y en palabras del propio Laban:

*"...el espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio si movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin."<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> Von Laban, R. (2006). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.



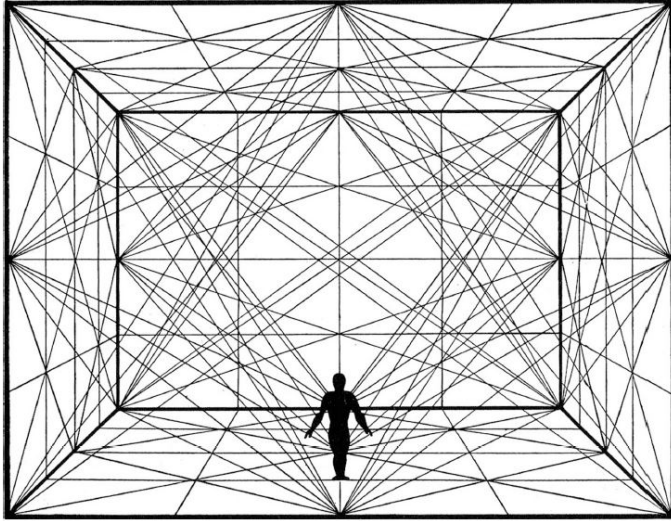


Figura 23. Schlemmer, Oskar (1920). "La red invisible de relaciones planimétricas y estereométricas en el escenario", Croquis del autor. Recuperado de Schlemmer, O. (1961). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University.

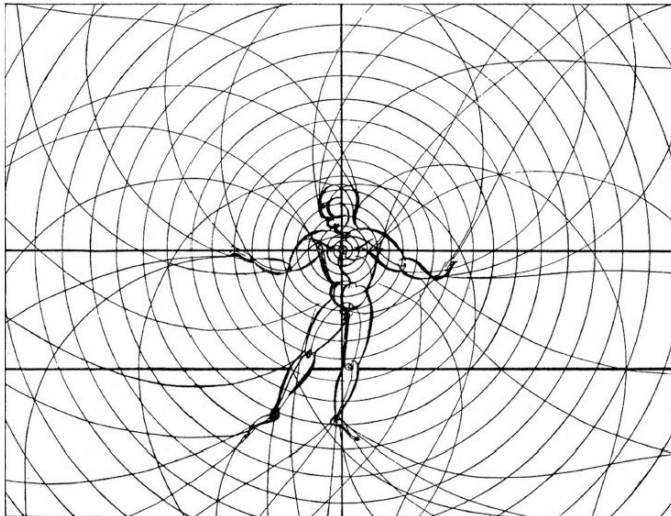
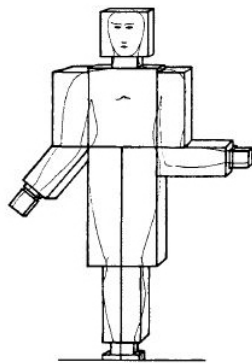


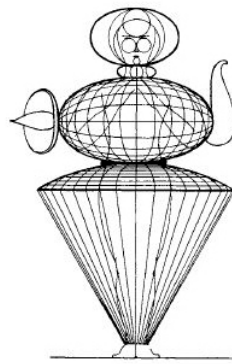
Figura 24. Schlemmer, Oskar (1920). "Las funciones invisibles del ser interno", Croquis del autor. Recuperado de Schlemmer, O. (1961). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University.



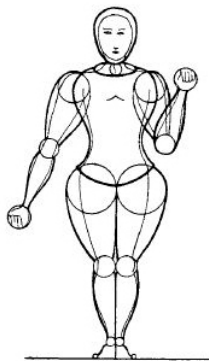
Figura 25. Schlemmer, Oskar (1922). Las tres partes del Ballet Triádico. Recuperado de <http://www.ellalabella.cl/>



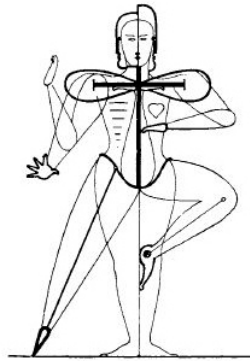
1



3



2



4

*Figura 26.* Schlemmer, Oskar (1920). Leyes de espacialidad en relación con el cuerpo. Recuperado de Schlemmer, O. (1961). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University.

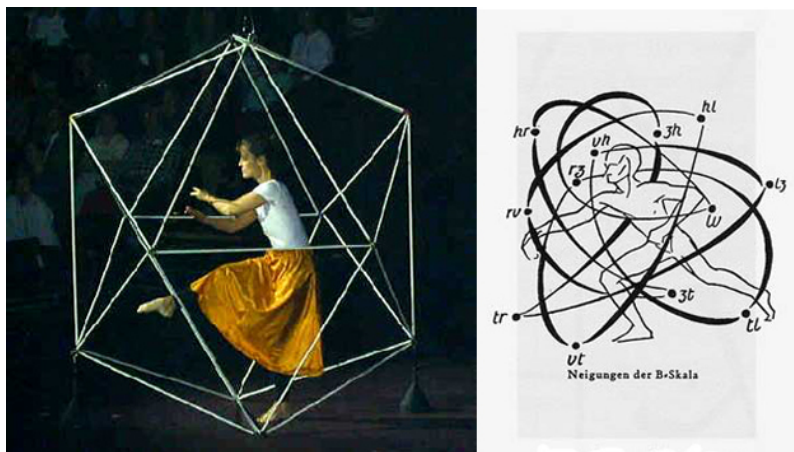


Figura 27. Laban, Rudolf (1924). Esquemas de estudio del movimiento.  
 Recuperado de [mayanbstudio.blogspot.com/2012/08/](http://mayanbstudio.blogspot.com/2012/08/)

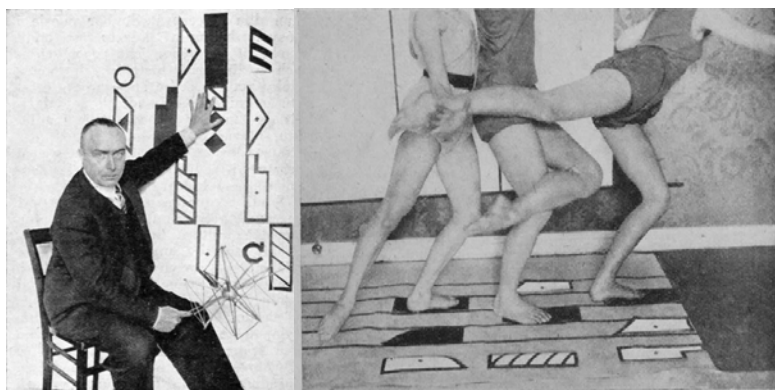


Figura 28. Laban, Rudolf (1929). Laban explicando su sistema de notación y bailarines ejecutándolo. Recuperado de <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/4.1928-1929/36/358.png>





Fotos del interior de la Catedral. 2018. Autoría propia

## Experiencia Personal: Cuerpo – Objeto – Arquitectura

Habiendo hecho el estudio y análisis de los autores expuestos a lo largo de este trabajo, surge la necesidad de comprobar sus teorías de manera personal, viviéndolas desde mi propio cuerpo, para verificar si aquellas cualidades que describía Kiesler acerca de un espacio-epidermis realmente tiene un resultado y aplicación positivos en la arquitectura.

Para comprobarlo, se han realizado una serie de visitas a monumentos emblemáticos de Sevilla, tratando de encontrar un espacio pensado para el cuerpo que pudiera ser habitado y entendido desde las lógicas analizadas durante todo el trabajo, concluyendo en que éste sería un confesionario situado en la Catedral y que, con motivo de su análisis, se ha medido y dibujado como documentación previa a la experiencia.

El objetivo de la investigación será habitar el espacio, vivirlo, tratar de fundirse con él y comprobar si en un espacio donde parece que las dimensiones han sido optimizadas hasta convertirse en una funda para el cuerpo, la percepción del lugar cambia o si la sensación de espacio y cuerpo se ven alteradas de alguna manera, tal y como hablaba Kiesler en sus numerosos experimentos con la “Endless House”.

Para llevar a cabo la experiencia, ha sido necesario comunicarse previamente con la Catedral y obtener un permiso que me autorice la apertura del confesionario, el acceso al mismo y por el cual asumo todas las responsabilidades de cualquier daño que pueda ocurrir durante su uso.

Con motivo del trabajo, nos referiremos al confesionario como “objeto” dado que resulta importante, en este caso, tratarlo de una manera alejada de convencionalismos que asocian la idea de confesionario a un uso determinado. El objetivo de esto consiste en

tratar de aprehender<sup>34</sup> a usar este objeto de una manera distinta, a entenderlo como un espacio-funda con el que es posible desarrollar una relación tal, que, en un momento determinado, el límite corporal se asocie al límite material del objeto, realizando una serie de transferencias espaciales que nos permitan lograr una sintonía con la arquitectura que nos haga capaces de sentirla como una prolongación de nuestro propio cuerpo.



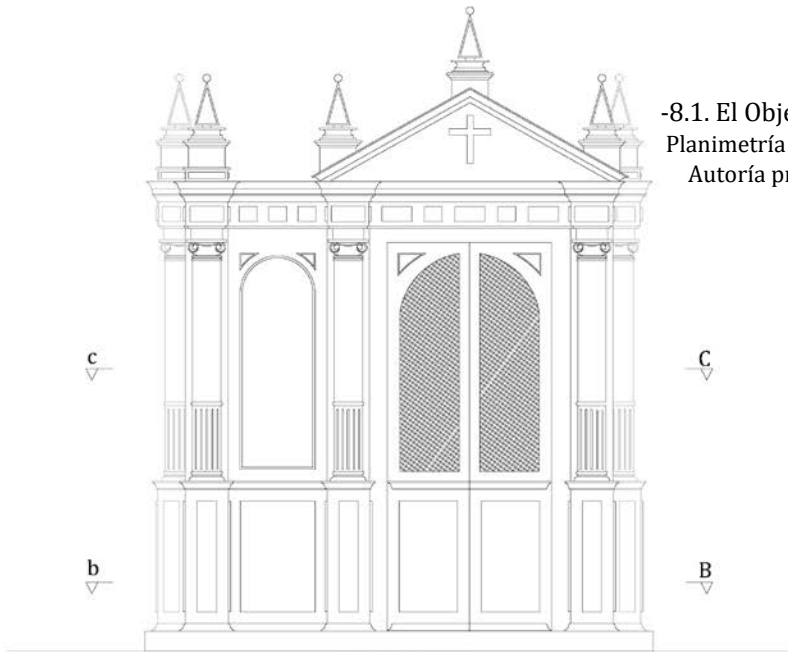
Fotos del Confesionario - Objeto. 2018. Autoría propia

---

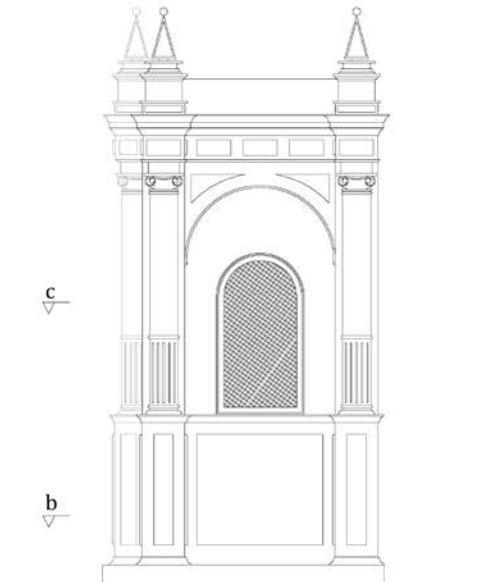
<sup>34</sup> El uso de esta palabra se hace aquí en su acepción, según la RAE, que indica:  
*“Concebir las especies de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar.” Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (32.a ed.). Madrid, España: Autor.*



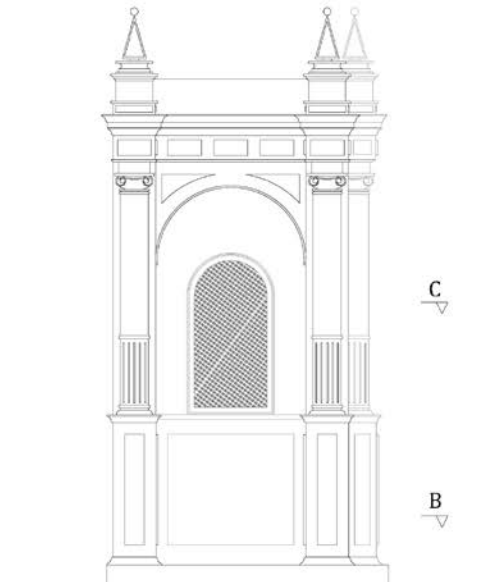
-8.1. El Objeto.  
Planimetría E 1:30.  
Autoría propia



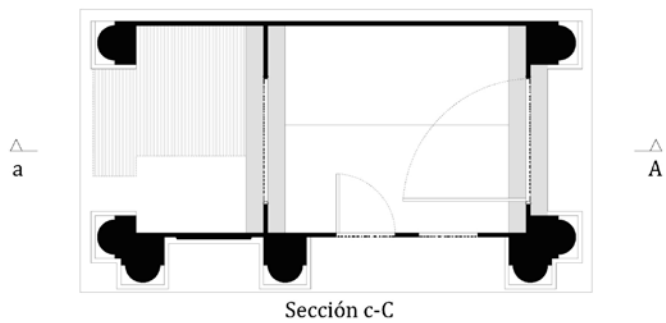
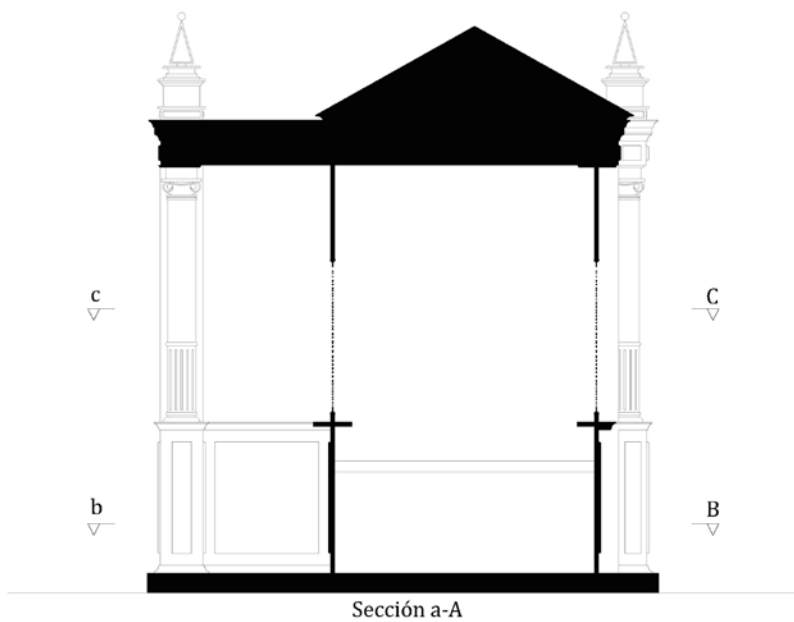
Alzado Frontal



Alzado Derecho



Alzado Izquierdo



## -8.2 La Arquitectura.

El lugar en el que se encuentra el confesionario es la Catedral de Sevilla, una envolvente de escalas monumentales en la que es fácil perderse y sentirse pequeño. En este espacio, la atmósfera tiene un aire oscuro y, como es evidente, cargado de espiritualidad, que le confieren unas buenas características para ser estudiado con motivo de este trabajo. La altura máxima que se alcanza en el interior es de treinta y siete metros, frente a los tres metros de altura del confesionario, una diferencia que aporta un grado de interés a su estudio, dado que se pretende abordar una arquitectura de grandes dimensiones a través de un espacio mínimo, quizás uno de los más pequeños en el interior de la Catedral.

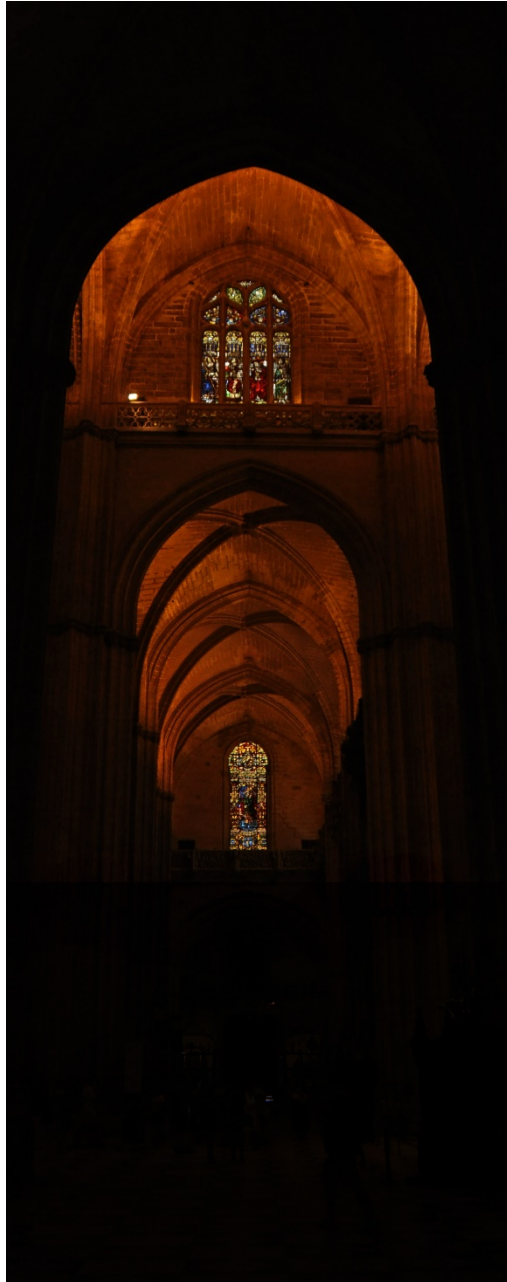
La motivación de buscar en este lugar y no en otro viene dada por la búsqueda de un espacio que aún mantenga las cualidades de las que hablaba Heidegger, un espacio que haya sido proyectado bajo directrices de la Cuaternidad, dado que, de esta manera, el sentir de esta arquitectura se va a dar en direcciones tangentes al habitar primigenio, a aquel que construía implicándose personalmente con el objeto y cuyas motivaciones trascendían las barreas materiales o físicas a las que hoy en día nos vemos ligados.

Por otra parte, resulta de interés el objeto que se propone como elemento de análisis:

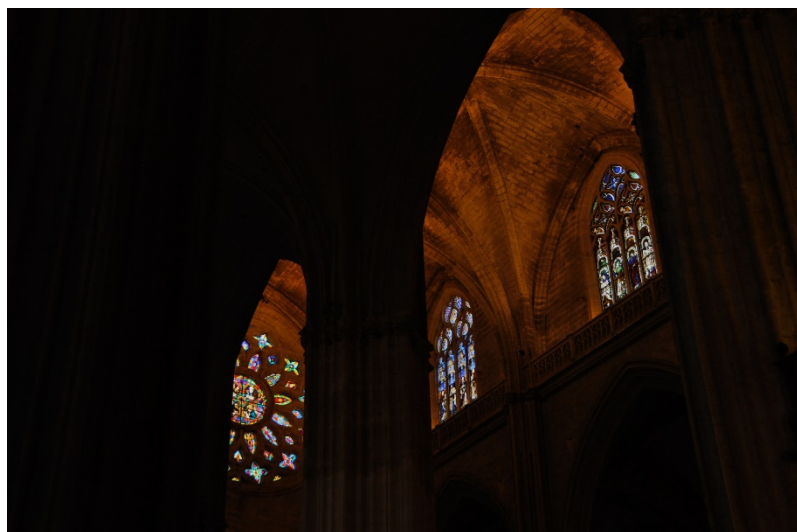
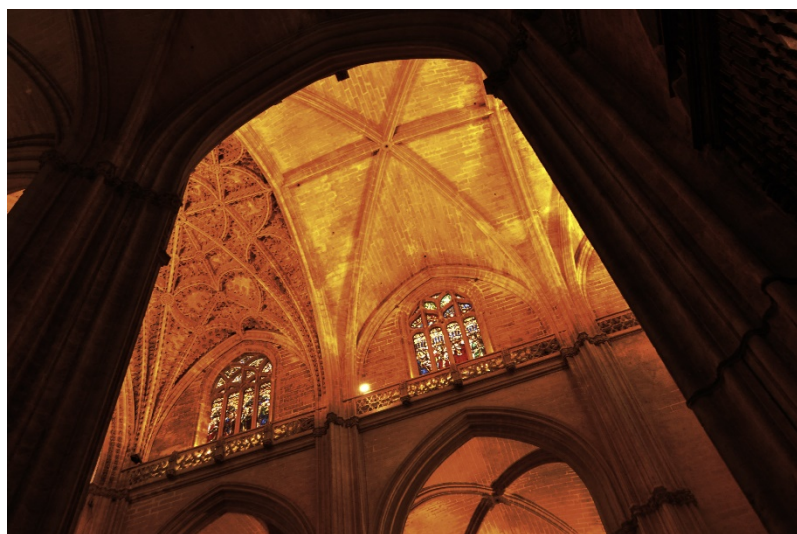
Por un lado, tenemos la Catedral, una arquitectura monumental cuya intencionalidad era la de conectar con el cielo, con lo divino. Un espacio sagrado de grandes dimensiones difícil de abarcar, difícil de sentir de una manera integral y donde la diferencia de escala hace inevitable que uno se sienta pequeño y perdido en el espacio.

Por otro lado, el confesionario, un lugar de retiro, un lugar de reflexión e introspección donde uno entra con la voluntad de redimirse de sus pecados previamente habiendo reflexionado sobre sus acciones. En el cine es a menudo tomado como un lugar de confesiones de grandes secretos, asesinatos, un lugar dónde uno espera el consuelo al otro lado de la celosía y el perdón a aquellas actividades más oscuras que guarda en su interior.

Esta dualidad aporta gran interés a la reflexión que se pretende hacer en torno al espacio. Entrar en el confesionario, en sus connotaciones religiosas, sería casi como un acto de búsqueda de un perdón para poder sentirse en consonancia con el espacio sagrado de la catedral. Una parada previa antes de poder dejarse llevar por lo sacro en ese entorno religioso, sería casi como la primera puerta obligatoria antes de poder entrar en el espacio de oración. A través de este objeto de reducidas dimensiones, se obtiene el derecho de tránsito al resto del lugar, confirmándose así su importancia dentro de una ideología religiosa.



Fotos del interior de la Catedral. 2018. Autoría propia



Fotos del interior de la Catedral. 2018. Autoría propia



### -8.3. La Experiencia.

*“Me interesa la manera en que varios elementos pueden ser contenidos en una mínima concentración de espacio. Me intriga descubrir cómo el arte altera la forma de los visitantes de observar lo interior y lo exterior de un edificio, y cómo las distintas alturas de los techos afectan las cosas y las personas en su interior. Admito que tengo interés en crear edificios permanentes, y es evidente que mi trabajo se dirige a ese punto. Si analizas mi obra, verás que es mi intento de crear una galería dentro de una galería. [...] Trabajo alrededor del espacio del cuerpo, así que hago arte como continuidad de mi propio cuerpo de productor de la obra. No quiero hacer obras que representen un cuerpo sensual. Quiero ser un cuerpo, existir como un cuerpo, lo más cercano que sea posible.”<sup>35</sup>*

Al principio, entrar en este lugar suponía deshacerse de toda idea de ese espacio orgánico tan ansiosamente buscado y que prometía una relación con el cuerpo de completa armonía, en términos Keislerianos, una segunda piel a través de la que sentir y crecer en consonancia con nuestro entorno inmediato.

Si bien, pese a que la postura en el interior no era precisamente la más deseada si lo que se busca es comodidad y tranquilidad, el paso del tiempo fue dejando que el cuerpo se adaptara a esa rigidez casi impuesta, hasta llegar un momento en el que mi espalda pudo hacerse hueco entre aquellas tablas de madera barnizada permitiéndome encontrar un confort que costaba clasificar haciéndome dudar si era una sensación física o era algo mental.

Con la comodidad de mi espalda y articulaciones llegó lentamente el sentido de la vista, el cual me había sido arrebatado tras cruzar el umbral de la puerta y encontrarme de repente en un ambiente oscuro, algo polvoriento y donde la luz se colaba por algunas pequeñas rendijas cuya procedencia era difícil de averiguar en ese momento. La adaptación del ojo a la completa oscuridad ayudado por el sentido del tacto de mis manos al palpar las paredes que envolvían mi cuerpo, me hizo encontrar los pequeños pestillos que mantenían cerradas las aberturas a través de las cuales se realizan las confesiones. Era de esa inexactitud en el encaje de la madera de donde llegaban los rayos de

---

<sup>35</sup> Neto, E. en Pedrosa, A. (2011). *La lengua de Ernesto*. Retrospectiva 1987-2011. (pág., 7.)



luz que en un principio se me aparecieron de forma espontánea. Teniendo el control sobre esos tradicionales mecanismos, el confesionario-objeto de repente se volvía algo más cercano. Ahora, a través de él, me era relativamente sencillo determinar el nivel de oscuridad interior, pudiendo pasar del negro absoluto, a la claridad media de la luz que conseguía atravesar la celosía de madera que cubría la abertura para la confesión.

Esta claridad, me permitió observar que existían tres aberturas más: dos frontales – coincidentes con cada una de las hojas de la puerta de acceso- y otra más lateral -situada justo enfrente de la primera- que comunicaba con el pequeño habitáculo exterior para las confesiones. Haciendo uso de estas aberturas y tomando una distancia necesaria desde la celosía, el confesionario se convertía en un objeto voyeur, un observador oculto que permitía mirar al exterior sin ser visto y al mismo tiempo captaba la mirada de los turistas que contemplaban el objeto desde fuera sin saber que esta vez, ese objeto inerte estaba realmente vivo y devolviéndoles la mirada, escuchando sus comentarios acerca del espacio que ahora recorrían y del que, en cierto modo, ahora yo también formaba parte.

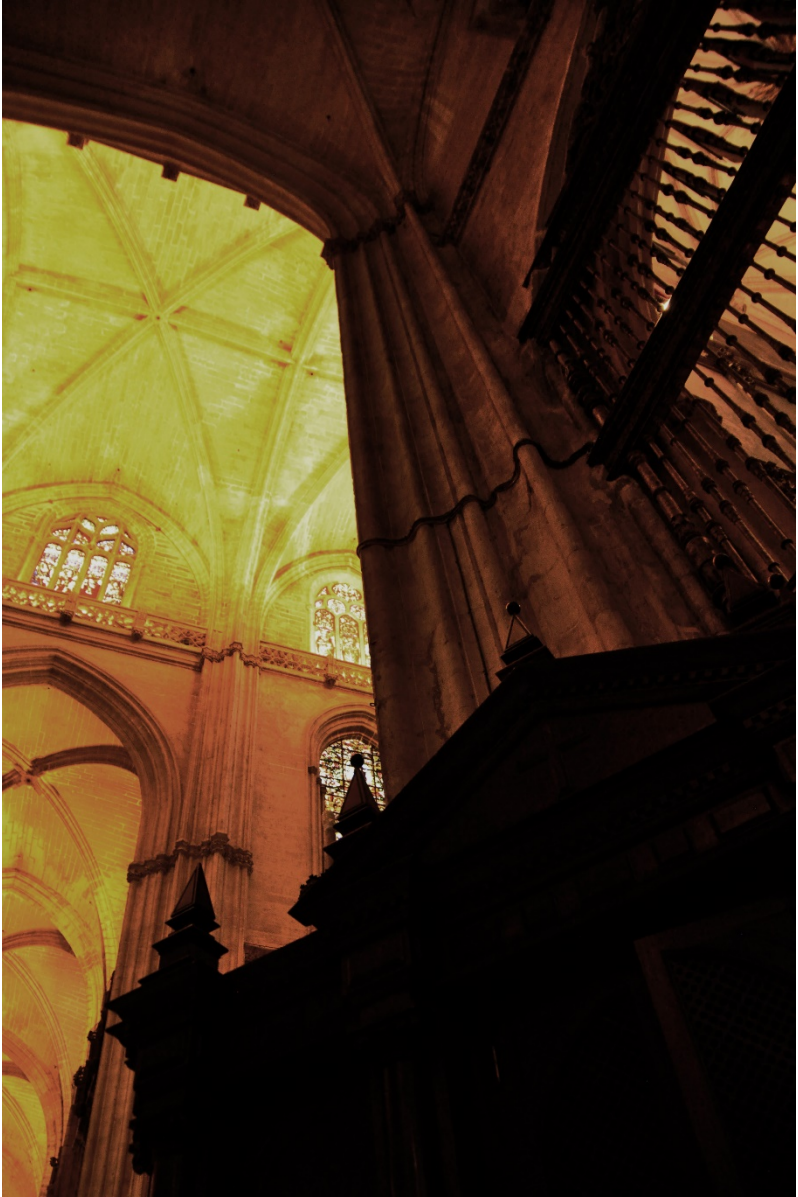
Pasado el tiempo, otra apreciación que vino con el abrir y cerrar de estas membranas fue el sonido. Con todas las membranas cerradas, aquel espacio se convertía en un silencio oscuro desde el que hubiera sido difícil tomar consciencia del exterior ruidoso y tenuemente iluminado de la catedral. Sin embargo, al abrir las contraventanas de madera, el sonido penetraba al interior y el eco profundo del murmurar de la gente se convertía ahora en un sonido más nítido que permitía incluso averiguar si lo que se acercaba era un grupo o simplemente un par de personas.

Para este momento de la observación y habiendo pasado aproximadamente media hora desde que entré, la comodidad no era algo presente en mi cabeza, pues mi cuerpo se había adaptado a ese lugar y ahora sentía con él. Quizás no lo había esculpido con mi propio cuerpo ni seguía estrictamente los razonamientos estudiados que, sin duda, hubieran moldeado ese espacio de otra manera, pero tras el periodo de adaptación, la sensación era de euforia. Adentrándome ahí había conseguido sentir el espacio de la Catedral desde un punto de

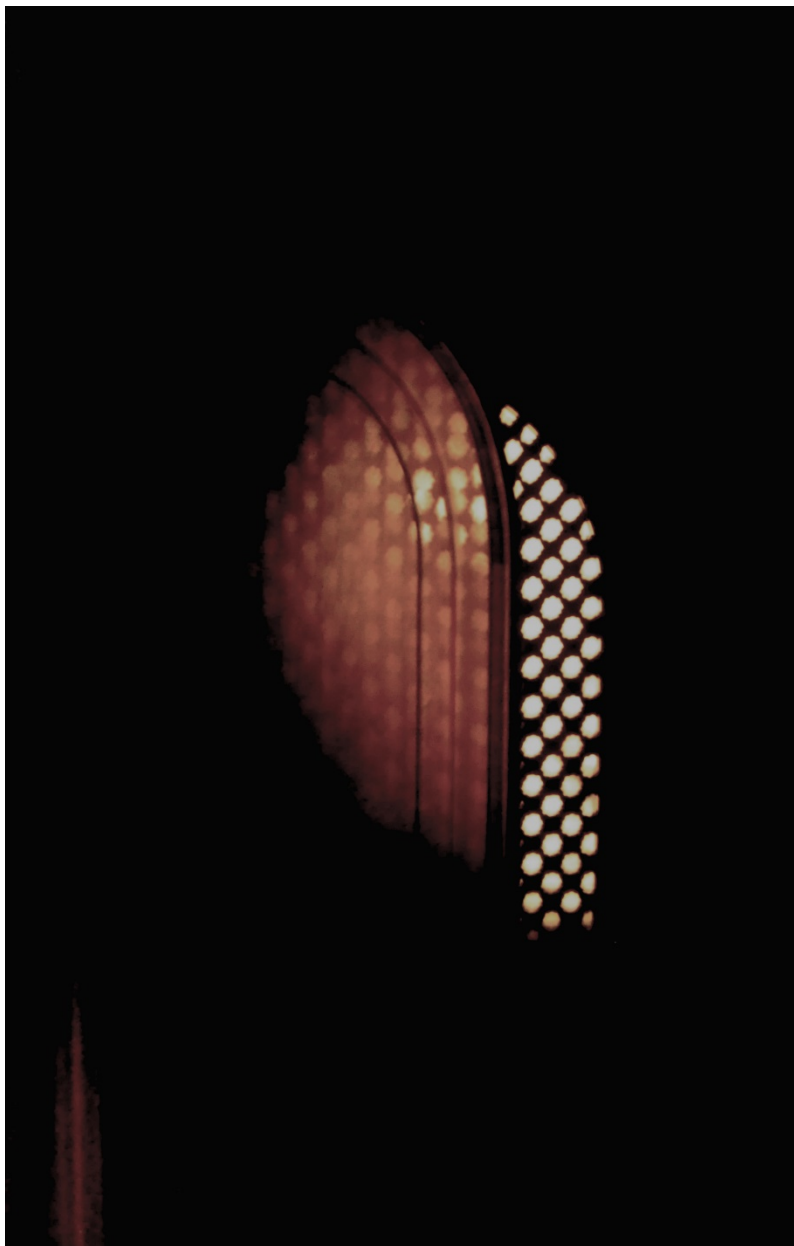
vista interno, desde un proceso de “objetización” de mi propio cuerpo, dejando que el confesionario se comportara como esa epidermis de la que hablaba Kiesler refiriéndose a su *“Endless House”*. El control sobre mi sentido de la vista, oído o tacto había sido cedido ahora al propio mueble: Mis ojos se habían convertido en contraventanas, mi nariz en celosía de madera, mis oídos en aberturas en la superficie que envolvía mi cuerpo.

De esa manera experimenté la Catedral desde un ente estático, pero desde el punto de vista de un habitante real de ese espacio, un mueble inerte que me había permitido habitarlo para comenzar a sentir desde su propio ser.

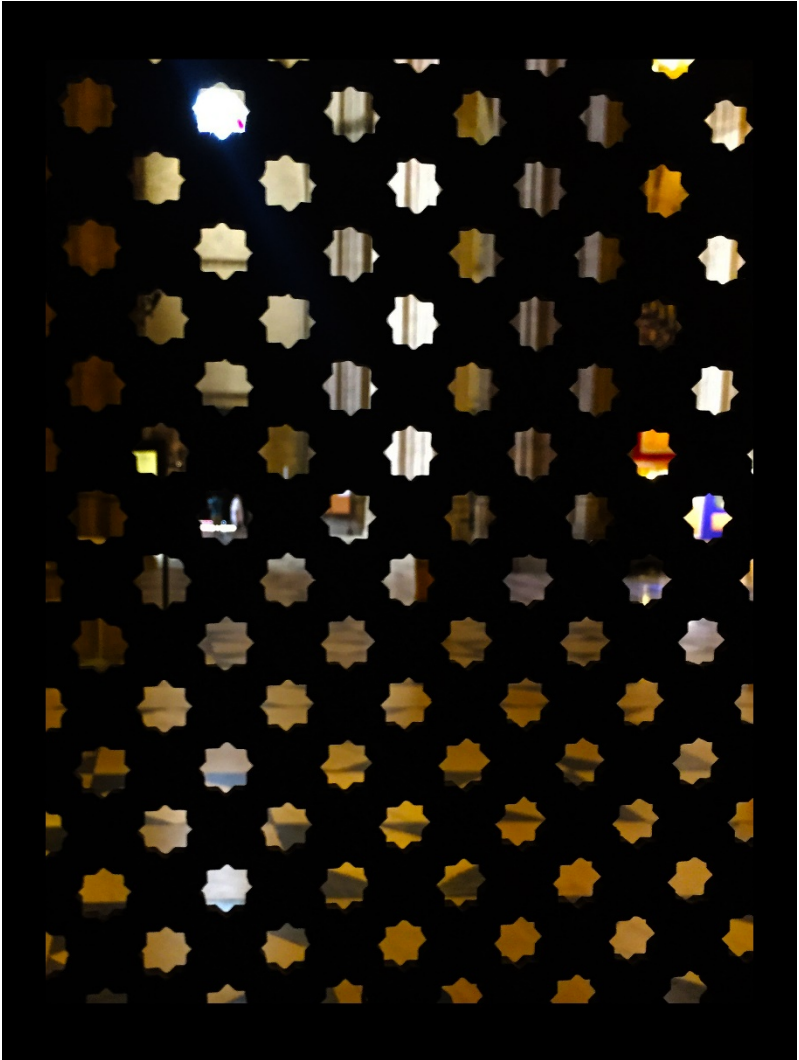
Esto no hubiera sido posible sin la previa adecuación de mi cuerpo, la inducción a un estado de armonía con el lugar que se habita y la necesidad de fundirse con él en un acto de entrelazamiento con el objeto, de aprender a sentir y a ver a través de él, de sentirlo como una epidermis o como una funda que se adapta y a través de la cual la arquitectura se concibe en diferentes sentidos a los que estamos acostumbrados.



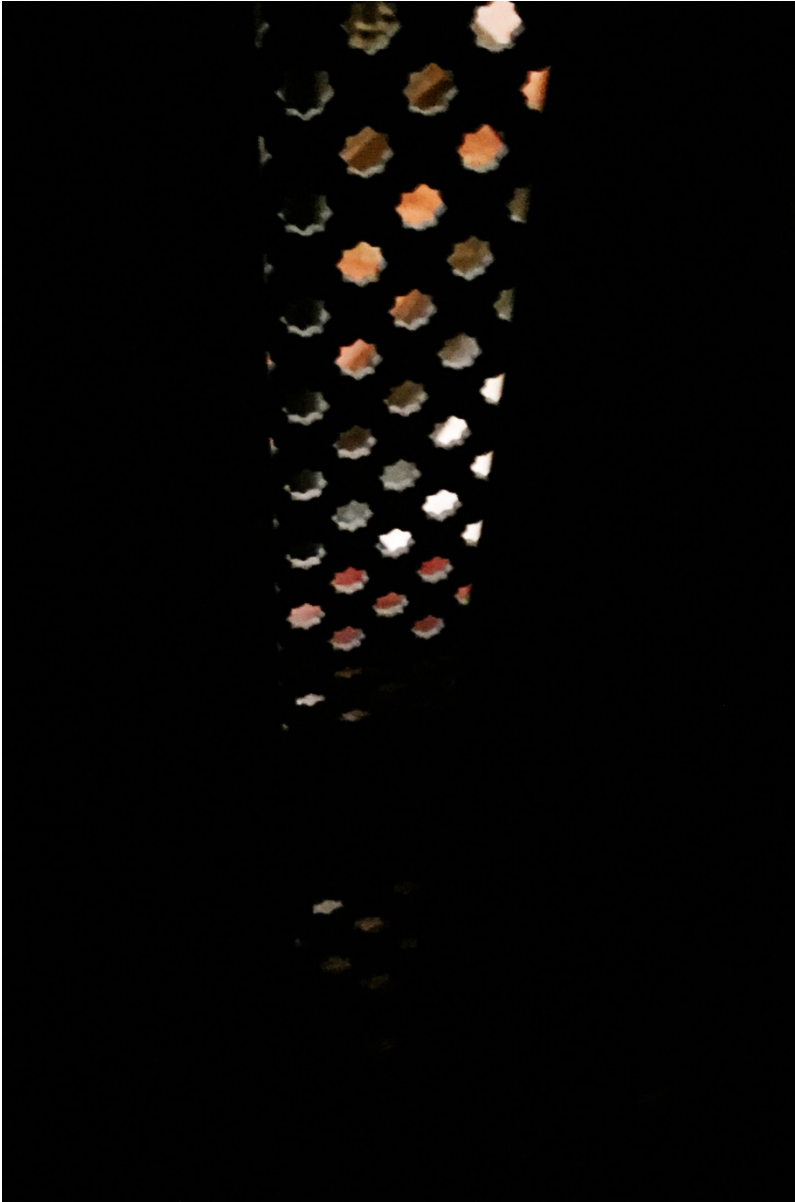
Fotos del interior de la Catedral. 2018. Autoría propia



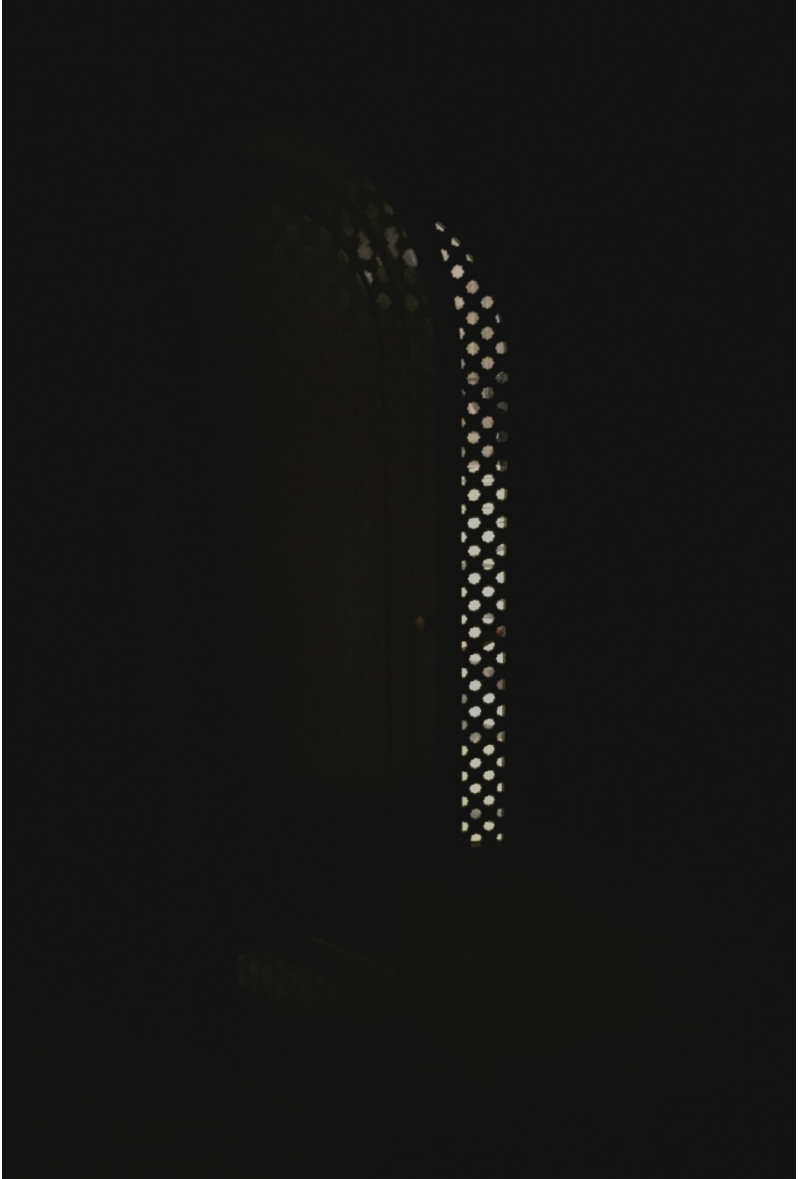
Interior del objeto #1. 2018. Autoría propia



Interior del objeto #2. 2018. Autoría propia



Interior del objeto #3. 2018. Autoría propia



Interior del objeto #4. 2018. Autoría propia



Interior del objeto #5. 2018. Autoría propia







## Conclusiones

La actividad final de este trabajo de investigación ha supuesto una nueva manera de entender el espacio arquitectónico y las múltiples maneras de habitarlo.

Tras leer los estudios de Kiesler acerca del espacio y, de alguna manera, haberlos llevado a la práctica, es más fácil entender aquello que decía cuando se refería a la casa como *“un organismo vivo y no sólo un conjunto de materiales muertos: ella vive en su conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano. [...] El arquitecto es su casa. La casa es el arquitecto.”* Habitar el confesionario y ser capaz de convertirse en él durante un tiempo, ha supuesto una nueva manera de entender la lógica del espacio en el que se asienta, una toma de consciencia de la escala, el entorno, el “yo” y como no, lo “sagrado”.

Esta manera de fundirse con la arquitectura supone trascender los límites de la piel y entender que ahora el propio cuerpo se ha convertido en arquitectura, en un elemento más del lugar, y como consecuencia, éste se siente ahora a través de otros sentidos, heredados in situ por la acción que ejerce sobre mí el espacio que ahora me contiene.

Quizás ahora se entiende que para Kiesler hacer una maqueta de su “Endless House” a escala 1:1, era más que un ejercicio de autodeterminación fruto del deseo de ver su obra construida, quizás estaba buscando una manera de evasión interior en la propia arquitectura, un intento de cartografiar su área de influencia, el eco del movimiento que él mismo va dejando en el espacio que le rodea.

Quizás, lo que trataba Kiesler sin saberlo era de materializar su propia Kinesfera, en la búsqueda de un espacio que realmente estuviera en consonancia con su ser tanto de manera práctica como espiritual.

La experiencia de *“objetización”* que se ha llevado a cabo como final de este trabajo, tiene el objetivo de materializar la búsqueda que en su día hiciera Kiesler del espacio epidermis del ser humano. Motivado también por la obra de Ernesto Neto, surgía la necesidad de vivenciar

espacios reducidos capaces de “enfundar” al hombre y coaccionar su movimiento de una manera tal, que al final, la manera de volver al mundo sea a través de esa nueva piel que ahora envuelve el cuerpo. Adquirir una nueva membrana que es, además, la única barrera entre el “yo” y el mundo, supone adaptarse a un nuevo cuerpo, a un nuevo modo de sentir y de entender el espacio que le rodea, generándose diversas conexiones de gran interés, como las que han sido recogidas en la experiencia personal realizada.

Parece ahora que aquellos “Erotic Works” de Finsterlinn no estaban proponiendo otra cosa que entrelazarse con la arquitectura, mezclarse con ella y observar qué nuevos vínculos y qué nuevas relaciones surgen, mostrando de esta manera su implicación con el espacio.

Finalmente podríamos concluir en una serie de puntos que se sacan como reflexión del trabajo:

-La expresión “organismo vivo y epidermis del ser humano” tienen mayor trascendencia de la que a priori se presupone, pues realmente, necesitamos espacios adaptados, que nos permitan entender la arquitectura desde un punto de vista más personal y un tanto menos racionalista.

-El pensamiento corporal es una habilidad que parece que se ha ido perdiendo con el tiempo, y con él gran parte de la carga subjetiva que conlleva la arquitectura. Pensar con el cuerpo supone la apertura a una gran cantidad de experiencias que difícilmente se pueden describir a través de otros medios.

-A través del movimiento pueden estudiarse los ámbitos de influencia de una persona en un lugar determinado, por ejemplo, en su lugar de trabajo. Esto ayudaría a pensar el espacio desde el movimiento, evitando espacios residuales que no se usan y optimizando viviendas y lugares de trabajo. Los espacios mínimos no tienen por qué ver reducidas sus dimensiones hasta límites en los que se pone en duda el confort de estos. Aplicando una lógica corporal podrían surgir nuevos espacios no convencionales que sepan dar solución a actividades

cotidianas de una manera óptima y sin necesidad de poner en peligro dicho confort.

-Existe una necesidad de repensar la arquitectura en otros términos, de proyectar bajo otras directrices y tratar de acercarnos como personas al espacio que habitamos. La herencia arquitectónica que han dejado en nosotros las diferentes etapas que aquí han sido estudiadas nos ha llevado a continuar con esa desvinculación de la que se quejaban Pallasmaa o Heidegger, y evidencia de ello son las arquitecturas inhabitables a la que más de una vez nos hemos enfrentado. Para volver a vincularnos con la arquitectura, quizás sea necesario una vuelta a los orígenes, un viaje íntimo y personal a través del cuerpo y del espacio.

Quizás nos falta volver a encontrar el corazón de los espacios, escondernos en ellos y así descubrir lugares totalmente nuevos.

-10-

A Propósito del Espacio.

Breve Reseña Literaria.

*“Pequeño pensamiento plácido nº 1*

*Cualquier propietario de un gato dirá con razón que los gatos viven en las casas mucho mejor que los hombres. Incluso en los espacios más horriblemente cuadrados, saben encontrar los rincones propicios.”*

Perec, Georges (2004) [1999]. *Especies de espacios* (IV edición). Mataró: Montesinos



Coco en el saco de la ropa limpia. 2017. Autoría propia





Bibliografía

-Libros:

Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: ACTAR.

Finsterlin, H. (1920). *Architecture of the Future – Play of Forms and Subtle Construction*. En U. Conrads, *Programs and Manifestoes on the 20th-century Architecture* (págs. 83-86). Massachusetts: MIT.

Kiesler, F. (1961). *Endless House*. En J. Ballesteros Raga, *La Casa sin Fin - Endless House* (págs. 45-58). Madrid: Rueda.

Mosesson, M. (2014). *Offentlig konst i Göteborg "El arte público en Gotemburgo"*. Estocolmo: Mimer Bokförlag.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ramírez, J. A. (2003). *Edificios-cuerpo*. Madrid: Siruela.

Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects*. New York: Doubleday & Company.

Scheerbart, P. (1998). *La arquitectura de Cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Schlemmer, O. (1961). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University.

Schlemmer, T. (1972). *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Smithson, A. (1994). *Changing the Art of Inhabitation*. Londres: Artemis.

Smithson, A+P. (2004). *Alison and Peter Smithson: From the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam: 010 Publishers.

Von Laban, R. (2006). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

-Artículos, entrevistas y ensayos:

Espuelas Cid, J. F. (2017). *El complot de los objetos*. (págs. 17-19).

Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*.

Kiesler, F. (Julio de 1961). *Kiesler's Pursuit of an Idea*. (T. H. Creighton, Entrevistador)

Le Corbusier. (1946). *El espacio Inefable. L'Architecture d'Aujourd'hui*, (pág. 6).

Neto, E. (2001). *Dossier de Prensa. Santiago de Compostela*: CGAC.

Pallasmaa, J. (1994). *Identidad, intimidad y domicilio*.

Pedrosa, A. (2011). *La lengua de Ernesto*. Retrospectiva 1987-2011.

-Películas:

Cuarón, A. (Dirección). (2013). *Gravity* [Película].

Tati, J. (Dirección). (1958). *Mon Oncle* [Película].

-Sitios Web:

<http://arkikultura.com/alison-y-peter-smithson-a-escala-humana-compromiso-con-mayusculas/>

<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=500>

<http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/viewFile/47679/44651>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/mar/31/architecture.artsfeatures>

<http://theglasshouse.org/learn/>

