

CAPÍTULO 1

ORIGEN Y NATURALEZA DEL MONUMENTO, EL ESPACIO PÚBLICO Y EL PAISAJE EN LAS TEORÍAS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE LOS S. XVIII AL XX

En un primer capítulo abordamos las claves que relacionen los cambios en la percepción de la realidad cultural surgidos a partir de la entrada a la era de la reproductividad técnica y el avance colonialista que dan forma a las teorías modernas del *Arte por el Arte* y los procedimientos conceptuales del arte contemporáneo. En un primer bloque analizamos la emergencia de las academias, museos y salones desde la óptica de la evolución de los soportes de divulgación y la valoración del arte y la arquitectura de la antigüedad extensible a la proyección de la ciudad y el jardín paisajista. La eclosión de estos fenómenos se produce en los grandes eventos de las Exposiciones Universales, Industriales y Coloniales, consumando el espíritu positivista y la antropología cultural en la ciudad museo y el eclecticismo académico donde el arquitecto y el artista se convierten en ornamentadores y el ingeniero en constructor.

Los efectos de la Revolución Industrial y la empresa colonial confluyeron en la aparición de un mercado de la construcción liderado por compañías, en un culto a los monumentos y el paisaje pintoresco bajo una visión nacionalista y localista derivado de las corrientes románticas y costumbristas, y finalmente en la formulación de una ideología de los orígenes fundamentada en una visión antropológica de la cultura. Estas ambivalencias se repiten desde la creación de las primeras *Comisiones de Monumentos* y se amplifican con las grandes obras de ensanche de las ciudades. El surgimiento de los manifiestos de las vanguardias artísticas enfrentadas a la visión del museo tradicional y la integración del arte primitivo en la dinámica del arte europeo conducen finalmente a la renovación conceptual de la idea de cultura. El arte del s. XX evoluciona a partir de los experimentos *collage*, en un ejercicio de lectura de la ciudad que trata de clasificar restos, desechos e instantáneas; una forma de rescate de lo efímero, recuerdo de lo cotidiano y signo de consumo. Las formas ya no están condicionadas por la historia y la moral sino por la cultura de la inmediatez, la actualidad y lo efímero.

La retórica moderna se relaciona con la comunicación lingüística y se equipara con las formas de discurso de la publicidad y la propaganda condicionantes de la visión humana del mundo exterior. El uso de términos funcionales y su sucesión mecánica en un espacio lineal definen el agotamiento del lenguaje y el eclecticismo de las academias. La pérdida de la condición de representatividad del espacio público ha conducido a la crisis de la *ciudad-foro* como lugar de intercambio de conocimiento. El acontecimiento vinculado al lugar público deja paso a gestos y elementos percibidos en su conjunto como un *ambiente*. La ruptura maquinista con la historia trasciende más allá de las trágicas guerras, desvaneciendo los mitos para confluir en nuevos modelos de producción cultural. El monumento como lugar de citas desde tiempos inmemorables participa de la señalética del conjunto, perviviendo como elemento persuasivo, testigo de los tiempos bajo la amenaza del desahucio o su conversión en emblema.

La reconstrucción de postguerra bajo los preceptos del *Movimiento Moderno* transformó el *collage* en una forma concreta de propaganda o publicidad dependiendo del medio

en que se presenta el mensaje. La selección de formas autóctonas y étnicas para su conversión en Arte y el desarrollo de los estudios etnológicos derivaron en un jeroglífico de tautologías y teorías estructuralistas. La fenomenología del museo se inscribe entonces en la consideración de un *Arte por el Arte* como conclusión de una experimentación de las vanguardias, continuada por surrealistas e informalistas. La *Plástica Ambiental* transgredió el espacio urbano y el medio ambiente hasta confluir en el formalismo y funcionalismo de los grandes complejos museísticos. Los residuos de la nueva civilización de masas, producto de un sistema de información, producción y consumo, se instituyeron en el material principal del proceso de trabajo del artista contemporáneo, cuyos resultados comercialmente manufacturados retornan como revestimiento a la superficie de la ciudad. La escultura monumental que tradicionalmente completaba a la arquitectura o delimitaba un área territorial, abandona el pedestal y pierde su frontalidad, inaugurando un espacio intelectual donde estas obras se transforman en edificios y el paisaje en objeto o escenario pasivo.

La aparición de una nueva sociedad de la información deviene en la supremacía del espacio virtual sobre el espacio público, de ahí, el interés suscitado por la plaza pública como un espacio sin jerarquías y lugar de la palabra, en contraposición a los esquemas basados en la vigilancia y el control. La expansión de la etnografía y la antropología ha conducido a rechazar el modelo de galería o museo donde se contextualizan culturalmente los objetos, para realizarse en lo social. La fractura postmoderna entre Ciencia y Arte se traslada entonces de la galería al escenario de los medios de comunicación y el cuerpo social del espacio público considerando la acción lúdica *psicogeográfica* frente a las prácticas etnográficas modernas. El encuentro con el vacío, la manipulación de elementos inmateriales y el uso de los soportes de reproducción originaron un universo de fenómenos que afectaron a la percepción de la realidad. Frente a la preeminencia del arte magnánimo y los héroes pop, se imponen las operaciones conceptuales *povera*, los *happening*, las *auto-mitologías*, el *land art* y los arquitectos del paisaje continuadores de una tradición en la aplicación de la plástica ambiental al espacio público y el entorno. Estos cuestionamientos han conducido a los artistas a negar la historia y apropiarse de la energía del ambiente para explotarlo de una forma rentable, artística y cultural.

1ª PARTE

1.1. El viaje como método experimental ilustrado y experiencia psicológica romántica

En el s. XVIII se dio a conocer una doctrina arqueológica, una literatura etnográfica y novelesca y una iconografía fantástica que continuó en progresión hasta independizarse de lo puramente descriptivo y el adorno. A la producción literaria de diarios de los viajeros, noticias de prensa y relatos literarios; se suman las guías, vistas de paisajes y monumentos, mapas y estampas iluminadas. El género del libro de viaje se manifiesta como un producto de la modernidad al unir la literatura experimental con la escritura científica. La crónica surge como una narración de una experiencia directa diferenciada de la memoria literaria donde el autor interviene en los hechos. Tanto las colecciones de manuscritos y cartas como la emergencia de publicaciones regionalistas impulsadas por la burguesía provincial, predisponen a la aparición de la figura del escritor independiente, el cual se relacionará directamente con el editor. Los intereses intelectuales y formativos de los primeros turistas eruditos iban acompañados de unos principios morales cuya base fue el comportamiento del viajero en su itinerario, es decir, la forma de buscar, visitar, anotar, juzgar, observar, conversar, etc.

La relación entre el viaje y la ciencia constituye los cimientos del *método experimental*, cuestión que sirvió para relativizar los textos de la Antigüedad clásica. A través del conocimiento directo y de la observación de los fenómenos se establecen las continuidades y uniones. El viaje por rutas y caminos establecidos será un complemento a la educación racionalista para justificar o corroborar tanto lo aprendido en las bibliotecas y las aulas, como para identificar las formas globalizadoras y unitarias de identidad. El viajero como explorador del período de las *Luces* se diferenciará del viajero al servicio del poder, vinculándose al deseo de coleccionar y clasificar las formas artísticas. Los anticuarios ingleses comienzan a interesarse más allá de los hallazgos romanos por las antigüedades de galos y celtas, acercándose a la nueva filosofía inductiva (Descartes, Bacon), en el deseo de un conocimiento científico sobre el pasado humano. A principios del s. XVIII, el arqueólogo ilustrado como científico, filósofo y heredero del espíritu de la Antigüedad, pasa a dirigir las operaciones imponiéndose al coleccionista, al anticuario y erudito. Mientras, el historiador se caracteriza por ser un imitador de las ciencias naturales, encargándose de explicar el progreso de las artes antiguas para finalmente relacionarlas con un canon.

Las teorías ilustradas daban al arte esa capacidad de enseñar y de mover el ánimo y el afecto del receptor, la obra única es un *documento*, un referente. Aquellos lugares situados más allá de las fronteras fueron relacionándose con el mundo occidental y como consecuencia se fueron introduciendo en las tradiciones locales y en el carácter nacional. Los precedentes los encontramos en Inglaterra, donde **John Aubrey** (1626-1697) trabaja como historiador y topógrafo ocupándose de servir las hipótesis acerca de Stonehenge y Avebury como templos druídicos. La Biblia fue utilizada para reconstruir la evolución del mundo antiguo estudiando el origen de los filisteos y su relación con las culturas del Egeo. **Calmet** escribió su enciclopedia bíblica a partir de estudios toponímicos. **Fourmant** relacionó la genealogía bíblica con linajes reales y mitológicos. **James Ussher**, en la búsqueda de una cronología anterior a la

griega, ordenó secuencialmente los acontecimientos de las culturas del mundo. El interés por las culturas prehelénicas inicia una arqueología prehistórica y preclásica e induce a los viajeros del s. XVII y XVIII (**marqueses de Noitel, de Chandler, de Choiseul-Gouffier, la Sociedad Dilatante, Lord Elgin**) a la captura de fragmentos de la Grecia Asiática. A partir de entonces los museos financian las expediciones cuyo objetivo será rescatar las esculturas, los relieves, la cerámica, joyas, monedas e inscripciones. El Parlamento inglés crea la fundación del *British Museum* (1753), espacio donde van a parar los frisos del Partenón, las colecciones egipcias de Bonaparte, las antigüedades del gabinete Towneley, los materiales de las excavaciones de Halicarnaso, antigüedades asirias, etc.

Las *Colecciones de Monumentos* en España se iniciaron con una propuesta de la Academia para un museo de arquitectura con fines divulgativos. Los viajeros ilustrados españoles tendrán como lugar predilecto la ciudad de Granada, la primera estación en el itinerario del viaje arquitectónico a las antigüedades árabes (Hermosilla). Otro edificio en el que se centraron las investigaciones fue el *Monasterio del Escorial*, cuya imagen en frontispicios, planos, libros de viaje se presentó como ejemplo y paradigma del gusto clásico, sustitutivo del modelo grecorromano y como “*contenedor de la historia de España*”. Tras el incendio del Monasterio del Escorial de 1763, **Villanueva** intervino en la fachada norte del Palacio de la Reina del Monasterio. Esta modificación de la fachada se produjo al reordenar los espacios privados y proveerlos de chimeneas, así como escaleras interiores de acceso a este núcleo y nuevas entradas al Palacio.¹

La arqueología cristiana en el XVIII introduce un relativismo cultural y una nueva conciencia de distancia histórica, producto de ello será la división entre antigüedades clásicas y antigüedades nacionales. La defensa del pasado histórico y la protección de los vestigios medievales tendrán su exponente en los canónigos de Roma con Clemente XII y en Francia con el esfuerzo de anticuarios y abades. Los estudios arqueológicos encontraron un vínculo con la tradición bíblica y cuyo trasfondo fue el debate sobre la cabaña primitiva. Los académicos continuaron el discurso del *Diluvio Universal* con el fin de completar la Biblia -en el Génesis el hombre es expulsado del paraíso e inicia la búsqueda de refugio-. Los arqueólogos recurrían a estos textos en el momento en que coincidían los restos cristianos y paganos (ej. Granada equiparada a Roma, en la Granada subterránea del abad de Sacromonte). Tanto Villapando como Sarabia leen el “*Arca de Noé*” y la “*Turris Babel*” de A. Kircher. La Alhambra enlaza la tradición bíblica con la clásica en la sacralidad con que queda cerrada simbólicamente la antigua villa. La articulación de los patios en la *Casa Real de la Alhambra* fue para los ilustrados una fuente teórica de la arquitectura en su relación científica y matemática con los preceptos vitruvianos. La rigurosidad de las reproducciones responde al valor informativo arqueológico como *arquitectura escrita* o *guía conceptual*.²

¹ Carlos SAMBRICIO & Maira Herrero: Las intervenciones de Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial. En la Revista Fragmentos, (Madrid, 1988), p. 190.

² En el Renacimiento, tras el rescate de los textos griegos, las hipótesis acerca de los orígenes de la arquitectura equiparaban los cultos de Hércules con el Osiris egipcio. Sarabia contempla en Granada las formas de la Biblia, compara los capiteles hallados en este lugar con los modelos de la antigüedad bíblica (capiteles del templo de Salomón), anteriores a los cinco órdenes clásicos y a Vitruvio. A partir de los mártires del Sacromonte, Granada completaba la concepción bíblica de la historia universal. Las

Para **Sarabia** la arquitectura islámica tiene su origen en la nueva disposición de restos fenicios y la adopción de técnicas árabes primitivas con sus muros gruesos, a partir de entonces elaboró un lenguaje frágil de arcos apuntados y cúpulas. En las maravillosas reproducciones de la memoria del Al-Andalus y la Alhambra realizadas en los viajes de Hermosilla, Villalpando, Arnal y en las pinturas de Sarabia (1756), se documenta el lugar siguiendo un itinerario a escala; desde el plano general del *lugar scenográfico* hasta las partes aisladas, detalles de inscripciones, elementos ornamentales y técnicas constructivas. En las láminas manuscritas de Sarabia sobre la Alhambra vemos como se imprimieron tanto las observaciones que explicaban la arquitectura como las conclusiones sobre las antigüedades de la Alcazaba, a partir de los fragmentos primitivos encontrados en las fábricas desenterradas de Granada.

Los primeros estudios dieciochescos sobre arqueología en el Sur valenciano corresponden al aristócrata alicantino **Antoni Maïans** que en 1771 publica en Valencia el artículo "*Illici, hoy la villa de Elche*". Las primeras excavaciones de *L'Alcúdia* se remontan a 1752, cuando una comisión enviada por Fernando VI y encabezada por Ascensio Morales, realizó la primera carta arqueológica de la antigua Carthago Nova y visitó el Bajo Vinalopó excavando en la antigua Illice junto al noble ilicitano Leonard Soler. Este último participa en las campañas de 1775 en compañía de los militares José Caamaño y Enrique García de la Huerta cuya relación de los resultados fue realizada por el miembro de la *Academia de la Historia* Diego de la Cuesta, que será posteriormente desmentido por el **conde Luminares**. Los hallazgos de *L'Alcúdia* serán enviados al marqués de Grimaldi y finalmente conducidos a palacio donde Carlos III decide ingresarlos en el Gabinete de medallas y medallones.

La travesía más importante en el s. XVIII fue el *Grand Tour*, viaje canónico por Europa en el que participaban ilustrados ciudadanos ingleses interesados en formarse en los estudios sobre los sistemas políticos, el arte, la arquitectura, las obras hidráulicas y las maravillas de la Naturaleza. El interés por las antigüedades lleva a los viajeros británicos a realizar escalas por las diferentes ciudades italianas, localizando los vestigios monumentales romanos de Florencia, en las excavaciones de Pompeya, Herculano y el museo de *Portici*. Las iniciativas de Carlos III en documentar los hallazgos de antigüedades nacionales corren paralelos a los volúmenes publicados sobre los descubrimientos en Herculano, Pompeya y Stabia. El *Gabinete de Antigüedades de Portici* ³ amplió el número de salas, tomando el carácter de museo público, y cuyos fondos se publican en ocho volúmenes titulados "*Delle Anchitá di Ercolano*". La célebre *Architá* contiene grabados de motivos ornamentales y estatuas que sirvieron de repertorio para la formación del arte neoclásico.

representaciones trataban de legitimar los descubrimientos y en otros casos servía a los falsificadores para elaborar antigüedades. Las observaciones databan a Granada como la ciudad cristiana más antigua de la Península Ibérica, lugar donde se establecieron los primeros pobladores de las expediciones de Noé; posiblemente fenicios-árabes (culto a Osiris). En la Alcazaba de Granada, los romanos construyeron el templo de Apolo sobre fábricas fenicias. Delfín RODRÍGUEZ RUIZ. "*La memoria frágil. José Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*", (Madrid. 1992), págs. 36-37.

³ Tras los hallazgos del príncipe D'Elboeuf, los terrenos de Portici pasan a manos de Carlos de Borbón quien animado por la reina María Amalia de Sajonia convierte en una empresa iluminista y regresa a España como Carlos III. (En IBIDEM, págs. 157-177).

La fascinación por los hallazgos en las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia, de 1757 a 1792, agudizará el problema de la conservación y de rigor por clasificar estos restos. Los métodos de excavación como el sistema de pozos, denominado *cunicoli*, fue muy criticada por los ilustrados. A partir de Karl Weber y su continuador Francisco la Vega, los restos arqueológicos se comenzaron a desenterrar bajo la idea de plasmar la imagen de una *ciudad-museo* puesta a la luz. Piranesi logra tener acceso a las excavaciones y al museo de Herculano pese a las prohibiciones establecidas de mostrar, dibujar y difundir los objetos descubiertos. La prohibición de tomar imágenes continuó hasta bien entrado el s. XIX, por lo que se divulgaron copias grabadas de los originales. La rápida visita a los descubrimientos hizo que muchos de los dibujos que circulaban fueran hechos de memoria y utilizados por los historiadores. La estampa como documento científico será descartada por algunos críticos como Bosarte, ya que los grabados no se correspondían con la realidad.⁴

En el periplo por la ciudad de Roma, los viajeros ingleses visitaban los conjuntos monumentales del Foro Republicano conocido como *Campo Vacciano*, el Coliseo, Paestum, la *Vía Appia* y Tívoli donde se encuentra la tumba de los Plautii, la villa de Adriano, d'Este y el templo de Vesta. En Roma se encontraban las comunidades internacionales de estudiantes de arquitectura, junto al *Café degli Inglesi* se hallaba el famoso taller del arquitecto y grabador Piranesi donde adquirirían sus estampas sueltas y volúmenes encuadernados. Tras los descubrimientos de Pompeya, Herculano y Estabia, las ilustraciones publicadas de **Piranesi** elogiarán las ruinas de las obras civiles romanas, la magnificencia y declive de la *mirabilia urbis*. Los *diletantes* y turistas viajeros en Roma adquieren reproducciones para formar sus colecciones, como los moldes de camafeos que representan vistas de la ciudad. La creación de un modelo de arte romano fundamentado en el buen diseño y los efectos pedagógicos de las reproducciones condujo a los talleres romanos a especializarse en la manufactura de antigüedades (ej. taller de Pietro Bracci). También se adquirirían piezas escultóricas y relieves romanos realizados en los talleres del prestigioso Cavaceppi colaborador de Piranesi. La difusión en Europa de falsificaciones condujo a la popularización de las réplicas y el gusto por las *vedute* al estilo de Panini, Piranesi, Guido Reni, etc. La República Veneciana será destino obligado en el viaje turístico de la aristocracia y la alta burguesía británica, lugar donde se desarrolló un importante comercio del *souvenir* en forma de cuadros o postales, como fueron las panorámicas pintadas de Canaletto.⁵

El *Grand Tour* partía de Inglaterra, cruzaba Francia por los Alpes suizos para luego entrar en las principales ciudades italianas de Turín, Génova, Florencia y Roma, luego visitaban las excavaciones arqueológicas y el Vesubio en Nápoles y los volcanes de Sicilia, regresando a Roma para pasar por Venecia desde donde retornaban cargados de ricos tesoros atravesando Austria, Prusia, Holanda y Gran Bretaña. En la peregrinación al universo clásico, el descubrimiento de la antigua colonia griega y los

⁴ Juan A. CALATRAVA. *"Arquitectura y cultura en el siglo de las luces"*, (Granada, 1999), págs. 157-177.

⁵ El catedrático de arqueología José María LUZÓN de la Universidad Complutense y su equipo ha desvelado el contenido de la fragata *"Westmorland"* que a su vuelta del Grand Tour fue capturada en España y su contenido vendido y puesto a salvo en varios museos y palacios europeos, destacando las obras depositadas en la Academia de San Fernando. Los trabajos de investigación de Luzón y su equipo sobre los hallazgos del tesoro han sido expuestos en: el Centro Cultural Las Claras de Murcia, el Centro de Exposiciones del Monte en Sevilla y en la Sala de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (En AAVV. *"El Westmorland recuerdos del Grand Tour"*, Sevilla, 2002).

primitivos templos de *Paestum* dieron lugar a las discusiones sobre la originalidad y superioridad de la arquitectura greco-romana y a la divulgación de los nuevos itinerarios por Grecia y Siria. A esta nueva aventura griega contribuyó la obra de **Le Roy** sobre los monumentos de Grecia, la defensa de Winckelmann de la grandeza del arte griego, la catalogación de las antigüedades de Atenas de los británicos James Stuart y Nicholas Revett, la descripción de las ruinas de Palmira y Baalbek de Robert Wood, y los grabados de Thomas Major y del padre Paoli.

Varios fueron los arquitectos españoles que llevaron a cabo los estudios romanos. Entre los pensionados sobresale el arquitecto alicantino **Ignacio Haan**, destacado por sus proyectos inspirados en edificios de planta centralizada y cupulada, como el Templo de Baco. El madrileño **Isidro Velázquez** será reconocido por sus dibujos romanos de perspectivas pintorescas, junto con los dibujos y mediciones que realizó en *Paestum*. El arquitecto Velázquez pasará a la historia por su insistencia en la reproducción de fragmentos de edificios antiguos destinados a la formación de los estudiantes de arquitectura. Sus vaciados en yeso o encalcos son contemporáneos de los realizados por su compañero inglés Tatham cuya colección formó parte del *Museo Soane* de Londres.⁶

La literatura de viajes tan en boga en el *Siglo de las Luces* recoge en sus relaciones de España numerosos datos reveladores sobre la vida, las costumbres de los lugares visitados y el carácter de las gentes. El viaje ilustrado por la Península fue analizado por Voltaire y Montesquieu con una actitud moralista y dogmática, resultando una experiencia irracional y desorientadora. A esta aventura se enfrentaron los viajeros Marius Bernard, Davillier, Émile Begin y los británicos **Richard Twiss**, **Henry Swinburne**, el clérigo **Joseph Townsend** -retomados un siglo después por el viajero y poeta polaco John Camberlain-.

La obra póstuma de **Étienne de Silhouette** fue muy crítica con el estilo grotesco de escritores de viajes como el de el dominico Labat y con los viajeros británicos a los que tacha de hacer turismo. Posteriormente se conoce la edición en Ginebra de la famosa recopilación llevada a cabo en los viajes por toda la Península del diplomático francés **Jean Francois Peyron** titulada "*Essai sur l'Espagne voyage fait en Espagne en 1777 et 1778*". A este período corresponde la estancia en Alicante del explorador prusiano el barón **Alexander Humboldt** -célebre lingüista dedicado al estudio de las lenguas minoritarias al que acompañaron Aimé Bonpland y su hermano Wilhelm Humboldt.⁷

Entre los viajeros ilustrados españoles recordamos la labor del pintor castellonense **Antonio Ponz**, enviado por el conde de Campomanes para realizar el inventario de las obras de arte requisadas a los jesuitas en Andalucía con la excusa de destinarlos como modelos a las escuelas de arte; su obra epistolar *Viaje de España* de dieciocho volúmenes, constituyó un referente de la época al servir de guía a las tropas napoleónicas para el expolio del patrimonio español. En 1783, después de ejercer numerosos cargos, emprenderá el periplo por numerosos países europeos, publicando su *Viaje fuera de España* (1785) donde capta el espíritu de las Luces. Entre 1786 y 1788

⁶ Una amplia bibliografía y el listado de nombres de arquitectos pensionados en Roma en la época del denominado *Gran Tour* podemos consultarla en: Pedro MONLEÓN. "*Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*", (Madrid, 2003).

⁷ Ian ROBERTSON. "*Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*", (Madrid, 1975), págs. 89-147.

aparece el *Eusebio* de **Pedro de Montengón**, donde también se da cuenta de las modas de la época ilustrada en concreto el interés por el paisaje y el gusto por los jardines ingleses en la ciudad de Xátiva.⁸

El *Grand Tour* quedó interrumpido por las campañas de Napoleón en Italia, cuyas obras de arte fueron expoliadas y trasladadas en una procesión triunfal a París. La aventura británica por España se ve ensombrecida por la guerra, provocando el intercambio diplomático en la defensa de las libertades y el bienestar del país. Entre lo publicado por los viajeros ingleses que se adscriben a este período sobresalen: las descripciones de Henry David Inglis, George Alexander Hoskins y Augustus Hare. Los escenarios de España e Italia en ocasiones sirvieron para reforzar la propaganda anticlerical en la literatura protestante, es el caso de la novela gótica de **Matthew Gregory Lewis** en *"The Monk"* (1796).⁹

Durante la guerra entre Inglaterra y Francia, la etapa más importante del *Tour* fue la aventura del paso por las cimas de las montañas, glaciares, valles y lagos de Suiza. Goethe y los Stolberg viajaron a Suiza -país de Rousseau- a visitar al poeta Klopstock. En 1767 se publican las "*Odas*" de **Klopstock**, fusionando las raíces nórdicas con las latinas y sustituyendo la nomenclatura de los dioses griegos por germánicos. La visión panorámica de Suiza desde las montañas y el viaje a Italia atravesando los Alpes iluminaron las descripciones de sus diarios como si se tratase de un reportaje. Esta fragmentación de la realidad caracteriza su actitud nostálgica, enfrentada a la uniformización de la sociedad industrial del momento. El viaje hacia el encuentro y aclaración de los orígenes se caracterizó por equiparar los relatos épicos de la antigüedad clásica con los estadios primitivos de la humanidad. El viaje científico tiende entonces a una construcción fabulosa de un mundo utópico, donde en ocasiones el viaje se equipara a una cura para el espíritu, y en otras se identifica con el éxodo bíblico.

En la narrativa de los viajes de Goethe -con su visita a la *Galería de Dresde* en 1768-, el museo adopta un carácter iniciático, como si de un templo se tratase; del mismo modo lo describen otros autores como Stendhal y Gautier. Goethe formó un pequeño museo siguiendo el modelo de la sala de esculturas antiguas en Mannheim, coleccionando vaciados de escayola como el Laocoonte e imitaciones de pequeño formato. En el contexto de las categorías estéticas se suceden los elogios a Shakespeare con la naturalidad melancólica de **Goethe** en su tratado de arte gótico "*Gotz von Brelichingen*",¹⁰ donde rescata la tradición de los antepasados en los *Sturm und Drang*, dando lugar a la revitalizaron de las costumbres panteístas y la evocación del muro medieval, posibilitando la génesis del romanticismo. Este tratado tiene como trasfondo la catedral de Estrasburgo, Goethe muestra su admiración por la superficie del muro y las torres en esta arquitectura que denomina *alemana*. Para Goethe el placer poético consiste en "*apreciar una obra poética desde un cierto ángulo de la sensibilidad, consistirá,*

⁸ Vicent RIBES: Jardines del pasado y presente. En "*La ciudad elemento de identidad y factor de desarrollo del mediterráneo historia y perspectivas*", (Xátiva, 1999), pág. 165-170.

⁹ José Maria ALBERICH. "*La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y homenaje a Gerald Brenan*", (Málaga, 1987), p. 35.

¹⁰ GOETHE. "*Poesía y verdad*", (Barcelona, 1999), p. 523.

pues, en intentar, siempre en vano, extraer su totalidad y en la utilidad misma, de este esfuerzo permanente se situará la emoción estética" ¹¹.

Durante la *Revolución Francesa* se sucedió el expolio de los monasterios y muchas obras de arte se acumularon en el Louvre -inaugurado en 1793-, espacio donde se revisó el canon. El coleccionismo cambia con el ocaso de las medallas y los sellos, manteniéndose en alza la tapicería que alcanzaba elevados precios. Además se revela el interés por la pintura y el artista que será elevado al estadio de creador y genio. En Italia se crearon fondos de pintura y escultura clásicos con obras de Tiziano, Rubens y Rafael. Tras la Revolución se originará un espíritu de restauración y los primeros manifiestos medievalistas (Chateaubriand, Víctor Hugo), culminando con el género de los libros de viajes, la litografía y la fotografía. Winckelmann influirá en los escritores alemanes y en la historiografía del XIX cuando afirmaban que el arte constituye una práctica científica con sus propios conceptos y leyes, determinado por los factores sociales, climáticos y costumbres. El carácter del pueblo se expresa con gran sonoridad e intensidad sentimental magnificando a las personalidades artísticas.

La predilección por el género de las *Memorias* convirtió estos testimonios en documentos inéditos en las principales colecciones del s. XVIII y XIX (Cristian Wolff). Las fórmulas más conocidas fueron las Cartas y Relaciones, la Narración, Vida y sucesos, los Recuerdos, las Autobiografías, las Noticias y las Memorias testamentarias. Los fragmentos auténticos y réplicas adquirieron el nivel de reliquias y emblemas nacionales o locales, génesis del estudio de la teoría e historia nacionales en las Academias. La idea de progreso social se vincula a la vida de los laboratorios y la moda de los gabinetes naturistas; un experimento que evoluciona hacia la idea de Museo público. El proceso de inventario del universo de las formas, llegó a convertir en patrimonio las plantas, las máquinas y los objetos primitivos, consolidándose entonces las ciencias como la Antropología y la Etnología.

La fuerza amenazadora de la Naturaleza y su capacidad para crear temor y sentimiento marcaron el itinerario entre la euforia optimista ilustrada por el control de la Naturaleza y su cuestionamiento. La irrupción de imágenes de océanos, montañas y desiertos con sus perspectivas dilatadas, serán percibidas como imágenes temibles por su grandeza y su profundidad. De igual manera, el fuego se observó como un suceso purificador relacionado con el incendio urbano, adquiriendo unas veces el carácter de espectáculo (Burke), o vinculado con otras catástrofes como la peste. También la presencia del agua como principio inquietante enlazará con la estética de *lo Sublime*.

Durante el s. XIX el peregrino romántico proyecta sus ideales sobre los nuevos itinerarios geográficos e históricos. Al héroe literario cervantino se une el viajero contemplativo o el caminante a pie de **Rousseau**. El viaje se construye a partir de la mirada subjetiva del viajero donde expresa toda su sensibilidad e imaginación. Se trata de narrar todos aquellos aspectos diferenciadores, de indeterminación y dispersión para luego hacer una selección de aquellas partes más sugestivas. A los incipientes escritos teológicos de los círculos protestantes se une el romance gótico plasmado por los viajeros-literatos en busca de lo auténtico; unos recuperando las raíces de las viejas obras homéricas (P.A. Guys, R. Wood), otros basándose en el estudio y readaptación

¹¹ Abraham MOLES. "Teoría de la información y percepción estética", (París, 1972), cit.p. 293.

de las Sagradas Escrituras (Lessing, Goethe), o en otras ocasiones partiendo de culturas hindúes, o relacionando la historia de las naciones con epopeyas y leyendas medievales. El incipiente interés científico, literario y artístico por la Naturaleza y la geografía de paisajes abruptos tendrán su exponente en los testimonios de las expediciones alpinas de **Thomas Gray**, los diarios de **Marc Theodore Bourrit** y **Horace-Bénédict de Saussure**, y las pinturas de **Salvador Rosa** precursores de la categoría artística de *lo Sublime*.

La mistificación de lo demoníaco arraigó en Francia durante la revolución y se extendió por la Inglaterra jacobina, previniendo a los escritores como Horace Walpole del peligro de la política subversiva de los seguidores de la doctrina armónica del mermerismo. El sentimiento de un nuevo amanecer revolucionario en Gran Bretaña e Irlanda fue interpretado como un intento de Francia por desorganizar la armada británica e instaurar la república. El propio Burke calificó la toma de la Bastilla como un acto sanguinario producto de la locura pública. Esta liberación de las pasiones, contraria a la racionalidad cívica ilustrada, fue contemplada desde nuevos puntos de vista en el lenguaje de la psiquiatría. En esta atmósfera inquietante caló una literatura espiritual donde la locura y el genio se unen creando el mito romántico.¹²

La irrupción de la novela sentimental conectó con el paradigma existencial simbolizado en el naufragio colectivo.¹³ El desasosiego, la inquietud y el terror se funden en los relatos de misterio de A. Blackwood, en torno a la sociedad conocida como **The Golden Dawn** en la que se encontraba Yeats. H.P. Lovecraft ensalzó estas narraciones entre cuyas antologías sobresale el esplendor de la clásica casa encantada en "*La casa vacía*", el bosque encantado en "*Luces antiguas*", o la locura en forma de diario en "*El que escucha*", etc.¹⁴ En los libros proféticos de **W. Blake**, las imágenes verbales representan esa fuerza oculta en la que los cuerpos crean la tormenta; un dinamismo vertebrado, un pensamiento vagabundo y una imaginación transformada en energía. Las traducciones de la literatura contemplativa inglesa con sus sátiras, elegías y meditaciones nocturnas sobre la tumba (Edward Young, Thomas Gray, Ossian) y la idea de un escenario apropiado (Thomas Warton-Escocia) sirven de inspiración a los escritores alemanes, convirtiendo estas novelas psicológicas en autobiografías.

A diferencia del oscurantismo de los movimientos revolucionarios, en Alemania y los países centroeuropeos los pilares de la transformación social se fundaron en la filosofía práctica del comportamiento, abordado desde el campo de la pedagogía. La corriente de pensamiento generada por el alemán de Kart Chirstian Krause fue la antesala de una ética racional, armónica y ecléctica en la cultura y la política, surgiendo como una forma de adaptarse a los cambios de la realidad. El krausismo encontrará fieles seguidores entre la burguesía liberal española tras la Revolución de Setiembre conocida como La Gloriosa (1868).¹⁵

¹² Roy POSTER. "*Historia social de la locura*", (Barcelona, 1989), págs. 61-87

¹³ En la novela *Paul et Virginie* de Bernardin Saint-Pierre (1788). Sobre el simbolismo del naufragio en Hans BLUMENBERG. "*Naufragio con espectador*", Visor, (Madrid, 1995).

¹⁴ Encontramos la "*La casa vacía*" en la traducción de Francisco Torres Oliver en la Editorial Siruela, (Madrid, 2003).

¹⁵ Marc BALDÓ LACOMBA: Eduard Soler i els institucionistes a la Universitat de València. En "*Centenari d'Eduard Soler i Pérez*", (Valencia, 2007), págs. 66-70.

Bajo el triunfo de la Razón, las interpretaciones estéticas alimentaron el movimiento de relativización, evolucionando hacia una nueva dimensión histórica, marcada por el hecho de fragmentar las civilizaciones, atendiendo al carácter y al genio de las diferentes naciones y pueblos. El nuevo espíritu romántico tratará de buscar las diferenciaciones entre identidades nacionales, interesándose por las tradiciones locales. El culto a la historia y a las ruinas desembocó en una manía restauradora y en apelaciones al pasado nacional. **Victor Hugo** en su análisis sobre el concepto de monumento, otorga el privilegio al lugar, donde el edificio se apropia del espacio construyendo una naturaleza en sí. La arquitectura se relaciona con una forma de escritura del pensamiento que entró en crisis en el período del Renacimiento, perdiendo su carácter por la imitación y la geometría. En "*Nuestra Señora de París*" (1832) anota cómo con la aparición de la imprenta el registro del pensamiento pasa al libro, por lo tanto "*la escultura se hace estatuaría, la imaginería se hace pintura, el canon se convierte en música*".¹⁶ La escultura francesa sobresale por las monumentales figuras y grupos de figuras aisladas que sirven a la exaltación de asuntos legendarios y patrióticos en piedra, mármol o bronce bruñido. El modelado de escenas históricas pretende alcanzar los movimientos dramáticos de la pintura. El jardín francés abandona el universo emblemático-ornamental de la *Iconología* de Ripa, renovando el sentido corpóreo de los grupos de esculturas como manifestación del movimiento del espíritu y enlazando con *la comedia de la existencia* de los jardines como el *Ugolino y sus hijos* en las Tullerías.

En 1826 Delacroix unifica las artes visuales y la poesía, ilustrando el *Fausto* de Goethe con litografías; posteriormente le siguieron Goya, Fortuny, Daumier, Toulouse-Lautrec. La pintura deja atrás la alegoría (vista como analogía superficial y por convención), y restituye el símbolo (analogía natural y búsqueda intuitiva) donde las formas contienen elementos ideales surgidos de una -necesidad interior-. La idea de la fugacidad del tiempo retorna como una moda asociada al trabajo y a las actividades agrícolas. El paisaje-jardín se equipara a una galería de cuadros, escenarios grandiosos y dramáticos contruidos a partir de una serie de recursos híbridos. El dibujante, el grabador y el colorista se asocian convirtiendo la acuarela en un arte independiente, recordando a Turner pintando a partir de versos sobre atmósferas sublimes.

Los tratados de pintura influenciados por **Addison** servirán de base para las incipientes interpretaciones estéticas. En la Academia, Reynolds y Elogarth reivindican la imaginación y el gusto por el paisaje, pintando ruinas medievales, abismos y vegetación tenebrosa. Richardson elogia las características sublimes en el claroscuro de Rembrandt. Reynolds¹⁷ distingue en la variedad de tintas lo pintoresco y en el color uniforme y en las líneas continuas *lo Sublime*. El retorno a lo tradicional y la precisión erudita de los ilustradores españoles se deberá en parte a la influencia de los pintores ingleses y el decoro neoclásico. **Jovellanos** defiende la superioridad expresiva del boceto sobre el cuadro (copia) por provenir directamente de la imaginación, a lo que añade *la belleza de lo inacabado*. **Hugo Blair** fue la fuente de conocimiento de Addison en España y utilizada en la traducción de **Munarriz**. Goya retrató y se escribió con José Luis Munarriz traductor de "*Los placeres de la imaginación*" de Addison. Las tramoyas y

¹⁶ Julio ARRECHEA recoge esta cita de Víctor Hugo en "*Nuestra Señora de París*". En "*El pensamiento arquitectónico en España*", (Valladolid, 1989), cit.p. 56.

¹⁷ Joseph ADDISON. "*Los placeres de la imaginación y otros ensayos*", (Madrid, 1991), p. 23.

decoraciones de las representaciones teatrales del momento recogerán el colorido y los efectos plásticos del drama literario romántico. La idea de retrospectiva aparecerá en las interpretaciones teatrales y el género de la pintura historicista de las grandezas de la Antigüedad, como los diseños y restauraciones del color de Antonio Zabaleta, Aníbal Álvarez y Fco Jareño y Alarcón.

El pintoresquismo de la época se acentúa con la proliferación del género publicaciones con litografías, aguatinas, grabados al humo y madera, ilustrando villas, casas de campo y jardines. Lo mismo ocurrirá con las recopilaciones etnográficas producto de los viajes a lugares exóticos. Los anticuarios ingleses demandaban dibujos y noticias de edificios góticos y árabes de España y Portugal. Los viajeros van acompañados en su periplo español de las guías de **Richard Ford** como su *"Gatherings from Spain"* y el *"Handbook for Travellers in Spain"* y el *Journey* de **Baretti van** prefigurando el género costumbrista de las descripciones de gentes, monumentos y obras de arte, junto a la pasión por las ciencias naturales y el paisaje. Europa reconoce los palacios nazaríes y la autenticidad de las inscripciones cristianas primitivas en medallas y lápidas. Andalucía será para los europeos el exponente la imagen literaria de evasión. **Chateaubriand** en el cuento *"Dermier Abencérage"* sigue la tradición de la novela morisca donde el Alhambra aparece como el claustro de amor, y la *"Carmen"* de Meérimee como el arquetipo español. Ciertas hipótesis como las de Christopher Wren sobre el origen sarraceno del gótico, influyeron en los diseños de proyectos pintorescos próximos al *gotic revival* inglés (H. Walpole).

Los dibujos y bocetos de paisajes y monumentos realizadas por el pintor y escenógrafo **David Roberts** ¹⁸ en Palestina, Egipto y España fueron utilizados para ilustrar los cuatro volúmenes de *"The tourist in Spain"* (1835-38) y posteriormente se editaron litografiados. La intención descriptiva de estas imágenes tendió hacia una idealización vertical y a la formación de una atmósfera dramática. Los estudios de los arquitectos **Owen Jones** y el francés **Jules Goury** sobre la policromía en la arquitectura clásica de Grecia, Egipto, Turquía y España, y en especial los apuntes y dibujos de la Alhambra influyen en la propagación del ornamento islámico y el gusto por la decoración oriental cuya base se alejaba del naturalismo y se acercaba a la geometría. Owen Jones ¹⁹ volverá a Granada para terminar el proyecto iniciado junto a Goury en el que colaboró Pascual de Gayangos prestigioso arabista residente en Inglaterra. El resultado fue una obra pionera en Inglaterra en el uso de la cromolitografía, momento en que Jones se convierte en editor.

El invento de la litografía supuso el principio de armonización de la ilustración y la satisfacción de copiar e imprimir los mejores cuadros en soportes de estampas agrupadas en cuadernos. La litografía se utilizó en un principio para la reproducción de mapas y tipografías, continuando con la reproducción de textos antiguos egipcios y orientales. Las imágenes enlazaban con un breve texto ilustrativo y de esta forma se presentaron las colecciones de los museos, las publicaciones regionalistas y las guías de

¹⁸ En Antonio GIMÉNEZ CRUZ. *"La España pintoresca de David Roberts: El viaje y los grabados del pintor"*, (Málaga, 2003). Para contemplar algunas litografías de la colección *"Picturesque Sketches in Spain, taken during the years 1832-1833."*

¹⁹ Aunque la obra más reconocida por su contribución al auge del arte oriental fue *"Grammar of Ornament"* (1856), la publicación pionera fue *"Plans, elevations, sections and details of the Alhambra"* (1836-45) traducida en el 2001 en Ediciones Akal por María Ángeles CAMPOS ROMERO.

viajes. La reproducción de obras de arte de las pinacotecas produjo una serie de libros de estampas cosmopolitas. Un gran número de artistas coincide en interpretar gráficamente la policromía en los templos de Pompeya, Herculano y Atenas, entre ellos: Schinkel, J. I. Hittorff, Theodore Labruste, Edouart Loviot, Alexis Paccard, L. Blavette, Benoit Loviot, A. Blouet y F. Trézel, Jacques Tetar, Charles Garnier, Felix Durban, Henri-Paul Nenot, L. Chiffrot, Francois-Wilbrod Chabrol y otros.

Los pintores viajeros y trashumantes extranjeros influyeron decisivamente en el recurso al paisajismo y al auge de las ilustraciones monumentales españolas. El mobiliario inglés tipo *Chippendale* domina la época, siendo el prototipo de las adaptaciones populares en las artes del hogar; la época de la moda de los vestidos bordados y fruncidos coincide con la fabricación de estas sillas con respaldos de inspiración holandesa, china o gótica. Los muebles ingleses, los relojes y porcelanas de contrabando entraban en España por Cádiz y Menorca, denominándose estilo castizo español y cuyo exponente fueron los cuadros de Fortuny. El exotismo de las escenografías de David Roberts y **David Wilkie** será imitado por los pintores de la *Academia de Bellas Artes de San Fernando de Cádiz*.

Las primeras Comisiones de Monumentos en España impulsaron las excavaciones arqueológicas, ampliando el número y tipo de piezas con elementos arquitectónicos, objetos prehistóricos, etc. La *Ley de Desamortización* abrió el paso al desarrollo de los Museos de Bellas Artes Provinciales, Arqueológicos y las Comisiones de Monumentos Histórico Artísticos. Los bienes artísticos de los monasterios y conventos se integraron en los fondos de los Museos de Bellas Artes de Madrid, Granada, Sevilla, Valladolid y Zaragoza.²⁰ Los pintores hispanos entraron a formar parte del servicio a la arqueología realizando inventarios históricos entre los que destacaron los dibujos de **Valentín Carderera y Solano**²¹ y las ediciones de *"Recuerdos y Bellezas de España"* de **Fco Javier Parcerisa y Boada** donde podemos disfrutar de las litografías del conocido acuarelista **Villaamail** junto a **Valeriano y Francisco Javier de Parcerisa**, acompañando los textos literarios y arqueológicos de Piferrer y J. María Quadrado.

La emergencia del costumbrismo español basado en la autonomía, la tradición y la intemporalidad surgió para contradecir la imagen de España en el exterior y como reacción ante la penetración del progreso extranjero con su nueva realidad ilustrada y romántica. La búsqueda de lo fidedigno y arquetípico se elevará sobre lo pintoresco en las publicaciones de *"La España Artística y Monumental"*, en la que participan el prestigioso pintor e ilustrador **José Domínguez Bécquer** del cual heredaron la maestría sus hijos Valeriano y Gustavo. El *Semanario Pintoresco* y el *Panorama* recogen las obras de los pintores andaluces Juan Rodríguez y Jiménez *"El Panadero"*, José Elbo y su compañero Leonardo Alenza. A estas publicaciones siguieron la *"España"* (1842) con láminas grabadas por **Luis Rigault** entre otras. El *Antiguo Reyno de Valencia* fue el más afectado por la *Desamortización* ya que el clero poseía un gran volumen de Patrimonio.

²⁰ Para estudiar la lista de conventos religiosos suprimidos en la provincia de Alicante (1835-37), bienes desamortizados y la situación económica agraria, cultivos, aperos y utillaje, en: Vicente CORNEJO MARTÍNEZ. *"La agricultura en la provincia de Alicante durante el s. XIX"*, (Alicante, 1985).

²¹ Fernando JIMÉNEZ-PLACER: Estudio sobre el arte neoclásico y romántico español. En Gustav PAULI. *"Arte del Clasicismo y del Romanticismo"*, (Barcelona, 1948), págs. 196-221.

La valoración del paisaje y las investigaciones sobre la geografía se interesaron por las tradiciones populares y *étnicas*, y la incorporación de nuevos elementos en el paisaje urbano. A este género pertenecen las descripciones de las tierras valencianas de **Pascual Madoz** en su *“Diccionario Geográfico Estadístico-Histórico”* de 1849.

En la segunda mitad del s. XVIII se manifiesta en Europa un interés por lo egipcio (Herder, Bosarte, Caylus) y lo etrusco (Caylus). El carácter de las descripciones del arte egipcio despertó el interés de las potencias por el arte antiguo, organizando grandes expediciones empujadas por una voluntad científica y una necesidad de nuevos fragmentos por parte de los museos europeos. Las campañas de Napoleón en Egipto salen a la luz en los artículos de **Robert Solé**²², publicados por entregas en *Le Monde* y en la edición oficial de los 31 Tomos de la *“Description de l’Egypte”*. En esta expedición militar y científica se creó en el Cairo el *Institut d’Egypte* dirigido por Gaspar Monge, y se formaron arqueólogos como **Belzoni**²³, Caviglia, Salt, Mariette, A. Harris, Drovetti y Passalacqua. Vivant Denon miembro de la comisión registró en su cuaderno de notas los monumentos del Alto Egipto como la antigua capital egipcia de Tebas, donde más tarde **Champollion** descifra la historia del reinado de Ramsés III.

El interés de **Isidoro Bosarte** por la cultura islámica y egipcia –a partir de su visita al museo egipcio de Turín– se enclava dentro de este conjunto de análisis contradictorios donde la obsesión anticuaria deja paso a la preocupación por el origen y las consideraciones sobre los valores de la *invención*. Bosarte aplica el *orden de invención* a la historia y contribuye con sus análisis al problema de los orígenes manifestando una génesis egipcia y su culminación griega al igual que sus contemporáneos Ribart de Chamoust, C. Rieger, Carlo Lodoli, Jean- Louis Viel de Saint Maux. Bosarte se muestra crítico con la teoría de los climas del anticuario Caylus y acaba otorgando a la arquitectura egipcia el mérito de la invención de la columna. En este mismo período fueron publicados en francés e inglés los dibujos de los viajes a Egipto del catalán **Ali-Bey** (Domingo Badía)²⁴ y las litografías y acuarelas de David Roberts representando el estado de los templos egipcios.

La polémica sobre la historia y los estudios geográficos dejan atrás las discusiones sobre la Naturaleza, dando paso a una reflexión artística sobre la creación de nuevos métodos asociativos relacionados con los análisis sobre la memoria, el monumento y el lugar. **Herder** irrumpe con su psicología experimental rompiendo con las premisas del progreso ilustradas, mostrando una visión de la historia fragmentada, presentando al mismo nivel y con carácter propio las aportaciones de todos los pueblos, naciones y culturas. La nueva visión sobre la historia y la estética marcaron la cima de la desmitificación del pasado clásico, poniendo al mismo nivel las aportaciones

²² El periodista y novelista egipcio Robert Solé cuenta la aventura de los científicos y artistas que participaron en la expedición napoleónica, cuyos textos han sido recopilados en: Robert SOLÉ. *“La expedición Bonaparte”*, Traducción de María del Carmen LLERENA. Ed. Edhasa, (Barcelona, 2001).

²³ La aventura de la egiptología tiene entre sus pioneros a Giovanni Battista Belzoni, personaje legendario cuya biografía puede conocerse en: Marco ZATTERIN. *“El Gigante del Nilo”*, Traducción de Juan Vivanco. Ed. Mondadori, (Barcelona, 2001).

²⁴ La obra titulada: *“Viajes del príncipe Ali Bey el Abbasi en Marruecos, Trípoli, Chipre, Egipto, Arabia, Siria y Turquía, realizados en los años 1803 a 1807, escritos por él mismo, e ilustrados con mapas y numerosos grabados”* apareció en la traducción francesa en 1814, en Londres, Filadelfia, Milán y Weimar en 1816 y en España la de 1836. Juan BARCELÓ realizó su corrección para la Editorial Museo Universal publicada en Madrid en 1982.

egipcias, hebreas, fenicias y de los pueblos del Norte. La cultura se transforma progresivamente en folklore, los avances industriales eclipsan la tradición y el estudio de la Naturaleza acusa una constante reforma. Con la crisis del clasicismo, los tratados de arte que juzgaban aquello que cumplía la norma y mantenían un carácter intemporal, dieron paso a una industria del arte fomentada por la crítica desde las exposiciones abiertas de los salones. La crítica a la Academia resurgirá en diferentes momentos relacionados con las actividades de Carstens, Caspar David Friedrich y Los Nazarenos. Goya también participa de este ambiente donde la emergencia de la estética de *lo sublime* se une a la moda de los egipcios (fig.1). "*El momento original, es ahora el principal objeto de una búsqueda que persigue más el "espíritu" o el "carácter" de un estilo que la presentación de sus restos materiales*".²⁵

Las revisiones históricas y las teorías estéticas europeas de Herder, los suizos Bodmer y Breitinger y las reminiscencias de Fischer von Erlach (fig.2), influyeron en los teóricos de arte en España, donde el modelo de El Escorial sustituye a Vitruvio y a Roma. A partir de 1838, año de la apertura del *Museo Español Luis Felipe*, se comenzó a reconocer una poderosísima escuela nacional independiente, mostrando analogías de un sentimiento moderno con los románticos franceses. Goya fue promovido y protegido desde París dado su carácter emblemático y su identidad conflictiva, su obra mantenía esa dualidad entre lo sublime y lo ridículo tan cercano a la naturaleza. Hasta ese momento el arte español se clasificaba como apéndice secundario de la escuela napolitana. Con el rastro de la Inquisición, España fue desconocida para Europa y en sus colecciones no incluían arte español por encontrarse fuera del contexto del clasicismo. Tampoco fueron reconocidos hasta hoy los tratados sobre arte del s. XVI y XVII, la literatura artística del Siglo de Oro y las teorías conceptistas y culteranistas del Barroco ni sus escuelas de arte. H. Wölfflin en sus "*Reflexiones sobre Historia del Arte*" de 1940 escribirá acerca del problema de los nacionalismos y de la imagen de un país, mientras Ortega y Gasset a partir de la obra de Velázquez o Cervantes se acercará a los factores biográficos y sociológicos. Por otra parte la decadente arquitectura española no se correspondía con los trabajos presentados en la *Exposición Universal de 1855* por Madrazo, Aranguren, Gándara y Salces.

La crisis de los modelos causales y lineales en la historia del arte trajo como consecuencia una fenomenología asociada a las ciencias del espíritu. A través de los acontecimientos históricos, los hechos se aproximan tanto a la existencia de Dios como a la de un Espíritu Universal. Bajo el concepto de gusto surgen nuevas reflexiones estéticas acerca de la idea de belleza. *Lo bello natural* en **Hegel** proviene de la selección y la acumulación, caracterizando el arte por el hecho de completar y perfeccionar la Naturaleza. El centro de la metafísica hegeliana se enclava en el espíritu, sus supuestos historiográficos sobre la cultura influyeron y permanecieron, no así ese centro que más tarde fue ocupado por las variables de la producción marxista. El relativismo histórico de **Stendhal** introduce las ideas de *lo bello fugitivo* frente a la imitación selectiva; la facultad creadora se independiza definitivamente de la memoria. La imaginación y la intuición contienen ese poder de transformar la naturaleza y de crear asociaciones culturales y sensoriales.

²⁵ Juan CALATRAVA: El redescubrimiento de Egipto en la Cultura de las Luces. En "*Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*", (Granada, 1999), cit. p. 188.

Las conexiones entre la historia homérica y bíblica con las traducciones de las inscripciones egipcias sirvieron de prueba para relacionar a los egipcios con el resto del mundo mediterráneo. El exponente de estos viajes será **Lord Byron**, con su visita a la isla de Itaca en búsqueda de vestigios homéricos, lugar donde se encontraron restos micénicos y la famosa cueva de las Ninfas; isla inmortalizada posteriormente por Kostantin Kavafis y Laurence Durrel. De Rouge publicó las conclusiones de su investigación de los templos de Medinet Habu, Luxor y Karnak (1867). La imaginación, el mundo de los sueños y el inconsciente en sus representaciones de un *yo real* lo encontramos en la literatura de **Novalis**, **Nerval** y **Schelling**. **Dilthey** desarrolla la idea de la libertad artística en sus ensayos sobre Novalis (1865) y en su *"Introducción a las ciencias del espíritu"* (1883)²⁶. En la *imagen literaria* de **Allan Poe** la metáfora se transforma en material; *"las imágenes nacen directamente de la voz murmurante e insinuante, la naturaleza hablada es un preludio de la naturaleza actuante"* ²⁷.

A finales del s. XIX, además de los hallazgos de los asentamientos descubiertos pertenecientes al apogeo de la cultura Neolítica (Catal Huyuk), se fueron sumando nuevas ruinas de ciudades y aldeas que precedieron a la práctica del urbanismo. Las exploraciones inglesas (J. Tuttle Wood y Hogart) y austríacas (Benndorf, Emanuel Loeny, Ludwig Pollag) realizadas en Asia Menor, participaron con éxito en sacar a la luz piezas únicas de las cuales se formalizaron los inventarios epigráficos. **Schliemann** buscaba las pruebas del origen atlante de Egipto, Micenas y el Sur de América, en 1873 encontró en Troya II el Tesoro de Príamo descubriendo que los objetos de metal (platino, aluminio y cobre) tenían la misma aleación que los hallados en la costa marroquí y en medallas de Teotihuacán y que los vasos estaban fabricados con la misma arcilla que los encontrados en Tiahuanaco (Perú).

A partir de estos descubrimientos la historia se sitúa en una perspectiva mítica y el cristianismo se descompone en historicismos. La tensión entre Naturaleza y espíritu se prolonga con una visión renovada del mundo griego liderada por Hölderlin, Nietzsche y Burckhardt.²⁸ La consolidación y la autonomía de la historiografía en Viena se inicia a partir del estudio del museo y de las artes menores (iconología), estableciendo las diferentes funciones del arte a través de la historia. La definición de *lo Sublime* se corresponde finalmente con la oposición y la perturbación de elementos (figura-fondo) y con una concepción sintética del mundo concentrada en una forma sencilla. La *gestalt* unificará las cualidades de la belleza formal relacionando las tres dimensiones espaciales (Vitruvio), la configuración y la impresión de orden axial o eje de relación. La forma establece correspondencias con la memoria a través de la experiencia o vestigio portador de significados y de propiedades objetivas y funcionales. Las relaciones de las formas y los elementos visuales constituyen en sí, mecanismos de visión de las obras, que escapan del planteamiento histórico y evolutivo. En la psicología de la percepción la forma comienza con la aprehensión de los rasgos estructurales y su correspondencia con sistemas simples. A partir de este

²⁶ José Ricardo MORALES. *"Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura"*, (Madrid, 1999), p. 94.

²⁷ Bachelard define la psicología como la ciencia que se ocupa del estudio de las formas mientras el psicoanálisis trata el conocimiento de los símbolos como conceptos. En Gaston BACHELARD. *"El aire y los sueños"*, (México, 1958), cit.p. 31.

²⁸ Hans-Georg GADAMER: Sobre la lectura de edificios y de cuadros. En *"Estética y hermenéutica."*, (Madrid, 1998), p. 247.

principio estructural se advierten las diferencias entre los elementos, siendo estos los que conforman el diseño y la comunicación.

El aspecto exterior de la forma se reduce a su armazón como esquema organizado. Evitando problemas prácticos, el análisis compositivo de las obras ofrece un estudio visual cuyo resultado se expresa en dibujos y esquemas. . En *"El culto moderno a los monumentos"*. **Aloïs Riegl** define el término de *valor histórico* como la representación de una etapa, mientras el *valor de antigüedad* lo relaciona con aquello que reconocemos todos en su superficie visual y que está asociado a los procesos o leyes naturales de desgaste, que desintegran por medios químicos o fuerzas mecánicas la obra cerrada; así cualquier pequeña restauración perturba este valor. La conflictividad surge cuando el valor histórico y el valor de antigüedad se adaptan al llamado *valor conmemorativo*, es decir, con el monumento cerrado y restaurado contrario a los valores de la antigüedad. Para Riegl el monumento constituye un documento de interés para el presente y el futuro, mostrándonos la idea de la evolución histórica y nuestra obligación será el detener el tiempo de la destrucción para conservarlo y clasificarlo, aceptándose la copia o la reproducción.²⁹

²⁹ Aloïs RIEGL. *"El culto moderno a los monumentos"*, (Madrid, 1999).

1.2. Los sistemas de clasificación en la evolución de las formas naturales: Hacia una definición antropológica de la cultura

El inicio de las teorías y métodos científicos en el estudio de la cultura se desarrolla a partir de la necesidad del conocimiento de los pueblos primitivos en el contexto del expansionismo colonial occidental del s. XVIII y XIX. Si Defoe marca el principio del Siglo de las Luces, la escritura de un mundo colonizado supone el final de la visión ilustrada. El naufragio de Robinson no sólo logró civilizar el tiempo y el espacio a través de la técnica, también provocó una reflexión sobre la virtud y el estado de la Naturaleza. Los viajeros fueron los conductores de las teorías de la evolución perfeccionadas más tarde por Darwin, Huxley y Hooker. La tradición de los buques de exploración -viaje de **Cook**- inspiró la aventura naturalista, dando lugar a los primeros relatos y descripciones empíricas de los pueblos salvajes. En "*Sistema naturae*" (1735) **Linneo** separa las especies en función de sus similitudes físicas y diferencia las cuatro razas humanas contribuyendo a unificar la historia de las diferentes sociedades en un origen común y acuñando a su vez el término de *Homo sapiens*.

Los *Hortus*, Jardines Botánicos, museos y universidades occidentales serán los depositarios de las inquietudes científicas sobre la Historia Natural. La publicación de los diarios de viaje en los que se describen los diferentes itinerarios de los aventureros, se suman a las colecciones de objetos, animales, semillas, etc., traídas desde lugares explorados (fig.3). Holanda fue uno de los grandes centros de investigación gracias a la labor de mecenazgo de los directivos de la *Compañía de las Indias Orientales*. En los jardines holandeses con sus grandes invernaderos o *casas de Adonis* se podían encontrar plantas de toda Europa, Asia, África y América. En Inglaterra **Hans Sloane** -decano de los naturalistas británicos, reunió una fabulosa colección en un herbario que constituyó el núcleo central del *British Museum*. Sloane valorará en especial las colecciones de curiosidades naturales de **Horace Walpole** nombrado fideicomiso. En los estudios sobre fósiles los geólogos de la *Royal Society* londinense (**Robert Hooke**) inauguraron una etapa donde los laboratorios se transforman en lugares de experimentación museística.

Desde el s. XVII la filosofía y la ciencia se comprenden como producto de consumo, causando un efecto de descomposición del lenguaje y la experiencia humana. La rivalidad por el conocimiento astronómico y las disputas sobre las formas de la tierra -esfera aplastada o alargada- contribuyeron al avance en el estudio de la náutica y las operaciones geodésicas. El interés por la máquina se manifiesta en el ámbito académico de la *Royal Society de Londres* donde la nueva doctrina se basaba en la concepción mecánica del universo cartesiano. A estas ideas contribuirá la física determinista de Newton, las ideas de progreso de Francis Bacon con sus métodos de observación, cálculo y experimentación, y la teoría heliocéntrica de Copernico refrendada por Galileo. En la *Academia de Ciencia de París* se mantuvieron fieles a la física cartesiana y a la astronomía de Cassini.

La gesta filantrópica y la aportación científica del marino alicantino **Jorge Juan Santacilia** y Ulloa en Ecuador fue ignorada por los académicos franceses hasta su nombramiento como miembro de la Academia de París y propuesto por *Mauppertius* para la *Academia de Berlín*. La exclusión de las *Observaciones* de Jorge Juan y Ulloa de su viaje ultramar en la *Enciclopedia* -aparecida en España en 1747-, no permitió introducir

las conclusiones de la *Disertación* que refrendaba los presupuestos copernicano y heliocéntrico. A su regreso de América pasando por Francia, Jorge Juan tuvo conocimiento de la finalización de los trabajos de triangulación de la Tierra elaborados por la familia Cassini. Estas aportaciones científicas fundamentadas en una ideología científica de los orígenes y principios geodésicos tan solo fueron elogiadas en su momento por los jesuitas Juan Andrés Morell -exiliado en Italia- y las semblanzas del revisor Andrés Marcos Burriel favorable a la impresión de los viajes de Ulloa.

Jorge Juan sufrirá los resultados del pleito de las pirámides (1740) y la acción del *Tribunal del Santo Oficio* sobre los círculos copernicanos y newtonianos hispanos. En 1748 Jorge Juan inicia el levantamiento de la *Carta Geográfica de España* creando la *Casa de la Geografía* (1752), una academia para la formación de cartógrafos conocidos como *Caballeros del Punto Fijo* como Tomás López, Juan de la Cruz Cano, V. Tofiño, José Espinosa, que realizaron observaciones astronómicas desde el observatorio del *Colegio Imperial de Madrid* bajo la supervisión de del P. Juan Wedlingen, ampliándose la experiencia con la fundación del *Observatorio Astronómico de Cádiz* (1753).

La demanda de ciencia y técnica desde la periferia tendrá su exponente en la creación de cátedras diseñadas para responder a las necesidades económicas. La *Encyclopedie* francesa apareció en España en 1747 para luego permanecer en el *Índice* de obras prohibidas en una España donde resurgen las Sociedades Patrióticas como la Vascongada (1765) o la Junta de Comercio catalana. La aptitud crítica de los integrantes de la *Encyclopedie* hacia España se puede comprobar en las relaciones tempestuosas entre los modernos franceses y el naturalista valenciano **Antoni Joseph Cavanilles**. El erudito pasó 12 años de estancia en París (1777-89), decidiendo abandonarla en los prolegómenos de la *Revolución*. Cavanilles fue el introductor el método de clasificación de Linneo en España encargándose de ordenar y nombrar las plantas que llegaban desde Europa y América.

Cavanilles empleó los métodos de clasificación ilustrados para elaborar sus "*Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*" (1797), crónicas de su periplo por tierras del norte y sur valenciano que le convierten en un botánico reconocido internacionalmente por ser pionero del excursionismo y de la gestión de los recursos naturales. En sus viajes por la provincia de Alicante sobresalen sus estudios de ciencias naturales y del paisaje sobre el Peñón de Ifach, las Sierras de Mariola, El Maigmò, Crevillente, los Humedales de Pego-Oliva, Santa Pola y El Hondo.

El rencor hacia el *foraster* que provocaron las guerras fratricidas en la Península y la invasión de Napoleón desembocaron en la persecución de los liberales en un momento en que la descolonización estaba en marcha, derivada tanto de los enfrentamientos entre criollos y españoles, como la intervención de las potencias extranjeras. La persecución de los inquisidores se centró en los miembros de la *Asamblea Literaria de Cádiz* fundada por el marino alicantino, donde se concentraban médicos, cirujanos, botánicos, diplomáticos y juristas que habían realizado el viaje experimental ultramarino como fueron **José Celestino Mutis** y **Pedro Virgili**. En este período oscuro será **Maians** el encargado de la divulgar las teorías de Copérnico. Prueba de esta labor son las cartas que recibió del polaco Samuel Luther Geret que en 1772 estaba elaborando una geografía de España. El legado científico de Jorge Juan fue recuperado en 1774 por su secretario Miguel Sanz quien puso en orden la biblioteca mientras con

permiso del Canónigo de Murcia D. Fulgencio Moñino y el Consejo de Castilla proyectando la reedición póstuma de las *Observaciones* y como prólogo el *Estado de la astronomía en Europa*, celebrándose la aceptación del Sistema de Copérnico en España.

La Corte Española de Carlos III inauguró el *Real Gabinete de Historia Natural* (1776) compuesto por las colecciones donadas por Franco Dávila y la iniciada por Antonio de Ulloa en época de Fernando VI, en la cual se recogían algunos de los objetos descubiertos en las expediciones a Quito de Ulloa, Jorge Juan y Charles-Marie de La Condamine. El interés científico por la cultura y las antigüedades indígenas llevará al rey a ordenar nuevas disposiciones en las Colonias con el objeto de aumentar las colecciones del Gabinete y el Jardín Botánico. Estas comunicaciones llegaron a territorio americano donde dan comienzo los estudios sobre las ruinas de la ciudad maya de Palenque. Los informes sobre estos descubrimientos constan de descripciones y dibujos realizados por el alcalde Antonio Calderón, le acompañaron los realizados por el arquitecto de nueva Guatemala **Antonio Bernasconi** (fig.4), además de los dibujos de Antonio del Río y los publicados en Londres por **Almendáriz** con textos de Félix Cabrera (1822).

A estas expediciones debemos sumar los estudios de los monumentos de Yucatán, Uxmal y Maní que serán comparados con los de Palenque y realizados por el franciscano **Tomás de Sosa**. Entre los ilustrados mexicanos más sobresalientes se reconoce la labor del indigenista Antonio de Alzate, por adentrarse a investigar el sitio de Xochicalco en Cuernavaca (hacia 1777) y por sus memorias publicadas por Pedro José de Márquez. A México arriba la famosa expedición de **Malaspina** que contribuyó a los hallazgos del sitio de Mexicaltzingo y la difusión de nuevos datos sobre Teotihuacán. No debemos olvidarnos de los trabajos de interpretación de los descubrimientos arqueológicos del valenciano **Juan Bautista Muñoz** desde su dirección en Madrid ³⁰.

La publicación en francés de la *Disertación* jugará un papel diplomático en relación al monopolio amazónico y su sostenimiento a través de una política de reformas llevadas a cabo por Carlos IV. El cosmopolitismo transoceánico une a la aristocracia estatal de los virreinos para apoyar la creación de centros académicos y gabinetes modernos en los que se aplicó el sistema de Linneo de la mano de su discípulo Loeffling. La literatura iniciática ultramarina inundaba el mercado de las publicaciones hispanas como una manifestación épica del progreso científico. El progreso de las artes y las ciencias en las Indias se especializa en la Botánica y la Terapéutica creando cátedras y una red de Gabinetes de Historia Natural especializada en la flora americana.

Las expediciones españolas recuerdan la última generación de ilustrados destacando los periplos del cirujano newtoniano **José Celestino Mutis** al mando de la *Real Expedición* (1783-1808) o el científico aragonés **Félix de Azara**, cuyos adelantos en Zoología publicados en *"Viaje por la América meridional"* (1781-1801), serán elogiados por Cuvier y Darwin por su aproximación a Buffon. Los pueblos amerindios y asiáticos

³⁰ José ALCINA FRANCH. *"Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la Arqueología en la América española"*, (Barcelona, 1995), págs. 83-120.

recordarán la epopeya del cirujano alicantino **Francisco Xabier Balmis** para prevenir la viruela en las colonias españolas ³¹.

El sistema astronómico provocó el descrédito de la astrología surgiendo espacios ficticios entre la filosofía y la ciencia. Los efectos en la teoría cartesiana serán superados por los fenómenos encadenados, donde la materia organizada se transforma a través del movimiento, el calor y el pensamiento. El newtoniano Maupertuis -competidor de Voltaire en la dirección de la *Academia Francesa*- será el precursor de la biología decimonónica, a la que se incorporaron las teorías epigenéticas de Harvey sobre los cambios en la cadena de los seres vivos. Las formulaciones sobre la herencia y el transformismo de los seres vivos a partir del estudio de su organización interna, posibilitaron que la materia adquiriera una nueva sensibilidad. La admiración y el empeño de Jorge Juan será recompensado a finales del s. XVIII a partir con las reediciones de su obra corregidas por el marino científico *Gabriel Ciscar* y sobre todo la creación del *Cuerpo y la Escuela de Ingenieros Cosmógrafos* para la formación de la *Carta Geométrica del Reyno* y la posterior fundación del Instituto Geográfico (1870), encargado de la realización del *Mapa Topográfico Nacional*.

Los esquemas de clasificación lineal en los tratados de ciencias naturales, en su afán de búsqueda del prototipo, unieron la forma con su origen, dando lugar a una visión aristotélica de la historia del arte y la ciencia. El nacimiento de la antropología descriptiva surgió de la inquietud por encontrar principios interpretativos para el desciframiento de la historia. La emergencia de las teorías asociacionistas (Kant) condujeron a la búsqueda de características comunes entre organismos para su clasificación. Las comparaciones entre hombre y simio se remontan a los estudios biológicos del cerebro del anatomista británico **Edward Tyson** (1699). El pensamiento antropológico surge como un producto ideológico de un sistema moderno en el que conviven sociedades complejas. La búsqueda y el acuerdo sobre un origen común de las civilizaciones fue la preocupación principal de las primeras teorías sintéticas evolucionistas. **Lamarck** formuló por vez primera una controvertida teoría sobre los caracteres adquiridos en la evolución de las especies, admitiendo que los cambios hereditarios provienen de la influencia del ambiente sobre las costumbres; que las formas simples se transformen en complejas a través de la adaptación y se transmitan a otra generación. Las condenas a los evolucionistas continuaron cuando los discípulos de Lamarck proclamaron la autonomía de la naturaleza para crear formas de existencia superiores.

La *Revolución Industrial* propagaba una mentalidad utilitaria enfrentada con el individuo romántico, construyendo un nuevo ideal a partir de los mitos del colonialismo. La apropiación del arte popular de los países africanos creaba un nuevo folclorismo contrastado con el comercio de mano de obra que era el esclavo. El mundo emerge dividido en dos zonas diferenciadas y dependientes; una destinada a la producción de máquinas y otro a la producción de alimentos y materias primas. Todo aquello reconocido como primitivo se valoraba mezclado con la expansión del producto manufacturado, desatando una tensión dialéctica entre arte y popularidad.

³¹ Emili BALAGUER I PERIGUEL. "*Balmis o l'esperit de la Il·lustració en la medicina espanyola*", (Valencia, 1996).

La inclinación en la *II Exposición Universal* fue la de continuar la fórmula de los museos norteamericanos como el *Peale's Museum* de Filadelfia (1784), en la tendencia a asociar el arte (retrato), la técnica (modelos de máquinas) y la ciencia (colecciones etnográficas, fósiles, conchas,...).

Las sociedades se contemplan como un sistema con sus propias estructuras y funciones, cuya evolución depende o está determinada por la diferencia estructural y funcional. A estos resultados se suman las interpretaciones de la Biblia dando como resultado un etnocentrismo basado en una serie de categorías opuestas o alteridades, que dividen a la sociedad en civilizados por un lado y por otro los pueblos salvajes - luego llamados primitivos. El extrañamiento del otro condujo a una serie de especulaciones sobre los organismos naturales y los orígenes de las civilizaciones uniendo el estudio de las leyes genéticas y los fenómenos culturales.

Thomsen ³² fue el primero que dividió el tiempo prehistórico en tres edades o etapas tecnológicas: Piedra, Bronce y Hierro. Thomsen fue el encargado de organizar el *Museo de Antigüedades Nórdicas* en Copenhague, agrupando las colecciones de objetos según el tipo de material de que estaban compuestos (piedra, hueso, madera, bronce, hierro, etc.), situándolos asociados por el orden estratigráfico de aparición en las excavaciones. A partir de 1815 este sistema fue seguido por el resto de países europeos en las primeras secciones locales de Prehistoria de Suiza, Francia, Italia y Gran Bretaña.

La observación y los métodos de los geólogos hacían transparentes las teorías de los historiadores en su búsqueda por dar sentido y continuidad al pasado. De un primer descubrimiento de hechos a partir del estudio de los hábitos y sistemas tribales se pasa al estudio de la Tierra. Las nuevas hipótesis en el estudio de los fósiles y capas rocosas de la corteza terrestre encontraron dos líneas opuestas en sus teorías; una doctrina de la extinción que une el Diluvio geológico al Diluvio bíblico, y otra que la condenaba por liberar a la ciencia de religión. Las teorías del geólogo **Charles Lyell** sobre los cambios lentos y acumulativos en la evolución social, junto con los principios de Thomas Malthus sobre la supervivencia del más apto o fuerte, sirvieron a **Herbert Spencer** para tomar como modelo los organismos biológicos, cuya evolución por analogía pueden explicar la estructura organizativa y la especialización de la sociedad humana.

La "*Doctrina de las Catástrofes*" de **Cuvier** sirvió para afirmar la existencia de una *Era de Reptiles* anterior a los Mamíferos, y avanzar los estudios sobre las capas rocosas terciarias de la corteza terrestre. Los estudios de anatomía de **Owen** -el *Cuvier inglés*-, se enfrentaron a las primeras ideas evolucionistas de **Geoffroy** en Francia y **Robert Gran** en Inglaterra que contradecían el *Génesis*. En este período el profesor **William Buckland** siguiendo los estudios sobre las capas secundarias y primarias, establece las épocas geológicas (Cretácico, Jurásico, Triásico, Carbonífero). Buckland apoyaba la teoría del *Diluvio Bíblico* a lo que **Lyell** respondió científicamente reduciendo el pasado a química y física, secundando los cambios lentos y constantes en relación con las formaciones geológicas. Lyell en su obra *The Principles of Geology* (1830) da a conocer la *teoría del uniformitarismo* a partir de sus estudios estratigráficos, descubriendo que los ciclos de las fuerzas físicas prolongaban la vida de la Tierra más allá de una cronología bíblica.

³² Vere GORDON. "*Introducción a la arqueología*", (Barcelona, 2003), págs. 47-56.

Los trabajos de excavación realizadas por **Mary Anning** en las playas rocosas del Jurásico de *Lyme Regis* (Inglaterra), permitieron certificar el primer *ictiosaurio* o pez-lagarto, además de un ejemplar de un grupo de reptiles que llamó *plesiosaurios* y el *pterosaurio* británico; sus colecciones fueron el origen de la nueva ciencia de la Paleontología. Los estudios de anatomía comparativa de **Gideon Mantell** (1829) contribuyeron decisivamente a la teoría de los saurios, siendo apreciados sus estudios entre los geólogos británicos. Los museos demandaban fragmentos óseos con los que construir esqueletos completos de animales fantásticos y terroríficos como los *moas* o aves corredoras gigantes provenientes de Nueva Zelanda. En 1833 el doctor Mantell instaló su museo en una casa georgiana de Brighton, exhibiendo públicamente su colección de fósiles, moldes y grandes huesos de gigantes en vitrinas comprados por el *British Museum*.

Lyell influyó en Darwin cuyo libro "*El origen de las especies*", sirvió a evolucionistas como **Thomas H. Huxley** ³³ para dejar obsoletas las teorías de Owen. Los conocimientos de **Malthus** y **Wallace** sobre la limitación de los recursos fueron el apoyo necesario para Darwin, secundando que la competencia entre las especies y la adaptación al ambiente generan la diversidad de los seres vivos. **Darwin** en su teoría de la selección natural detalla las fases sucesivas de la evolución de los fenómenos naturales y sus mutaciones. Estas variaciones dependerán de la adaptación al ambiente pero no se transmiten de generación en generación como había adelantado Lamarck, reforzando el concepto de evolución y favoreciendo su aplicación posterior a los fenómenos culturales. Las primeras colecciones etnográficas basaron sus métodos en una conjunción entre los experimentos arqueológicos de Thomsen y los preceptos naturalistas del barón George Cuvier.

El desarrollo documental de la Prehistoria y la Geología alejada de la teoría de las catástrofes dio lugar a una visión antropológica coherente de las etapas de la Tierra y la humanidad. En la década de 1840 surgieron dos nuevos sistemas diferenciados de clasificación científica; uno etnográfico basado en la función de las producciones materiales, creencias, comportamientos y costumbres -que retomará **Hamy** en el *Museo del Trocadero* y **Mason** en el *National Museum* de Washington-, y la etnología aproximados a relaciones históricas y principios geográficos o áreas geográficas ³⁴. A partir de entonces el desarrollo de la etnología estará subordinado a la museografía; tomando como modelo los antiguos *Gabinetes de Historia Natural* y los proyectos museográficos franceses preconizados por **Jaffret** en el s. XVIII para la creación de un *Museo Antropológico*. La *Exposición Universal de Londres* suscitó la creación de los Museos de Artes Decorativas mientras el *Palacio del Trocadero* influyó decisivamente en los nuevos museos etnográficos ³⁵.

A la muerte de Mantell, **Owen** se convierte en asesor científico del príncipe Alberto en la *Exposición Universal de Londres*, encargándose del proyecto de

³³ Huxley planteó que las aves evolucionaron a partir de los dinosaurios; el descubrimiento del fósil de *Archaeopteryx* (1861) un animal con plumas y esqueleto de reptil sirvió para apoyar las ideas evolucionistas. Esta descripción anatómica realizada por Huxley en 1868 permitió sacar a la luz los aspectos transicionales, y proponer que las aves habían evolucionado a partir de los dinosaurios. (En Christopher MCGOWAN. "*Dinosaurios y dragones de mar*", (Barcelona, 1993).

³⁴ En AAVV. "*Diccionario de Etnología y Antropología*", (Madrid, 1996), págs. 514-516.

³⁵ Georges H. RIVIÉRE. "*La Museología*", (Madrid, 1993), p. 78.

reconstrucción de dinosaurios a tamaño natural para la nueva ubicación del *Crystal Palace* en Sydenham al sur de Londres. Owen se hizo con la exclusividad en la dirección del *Zoological Society*. La descripción de faunas fósiles se convirtió en un empeño internacional, origen de bibliotecas y colecciones en museos públicos fruto de grandes campañas de inspecciones geológicas inspiradas en los métodos de **James Hall**. En 1860 según los criterios geológicos, tecnológicos y económicos se reconocen los términos Paleolítico Inferior, Medio y Superior, correspondientes a los depósitos de útiles de piedra tallada y restos de animales prehistóricos del Pleistoceno. El Neolítico se relaciona con los útiles hallados en habitaciones y restos de animales domésticos de las sociedades de agricultores. Y el Eneolítico o Edad de Bronce Antiguo será asociado con los instrumentos y armas de cobre forjado. En este período se relacionan nuevas capas de la corteza con los restos de animales y plantas; el Cámbrico y el Silúrico o Paleozóico con moluscos y plantas; el período de Transición con invertebrados; el Devónico con peces, corales y plantas terrestres; el Carbonífero con los bosques tropicales; la capa Secundaria o Mesozóico con los reptiles y la Terciaria o Cenozoica con los mamíferos. En 1879 el geólogo **Charles Lapworth** nombró el sistema Ordovícico, período entre el Cámbrico y el Silúrico.

El biólogo **T. Vernon Wollaston** en su libro de versos "*Lyra Devoniensis*" (1868)³⁶ se opone a las ideas de Darwin, atribuyendo la diversidad de especies a la existencia de grandes tierras desaparecidas. La noticia del descubrimiento de la *fauna de Benissart* (hacia 1880) y las reconstrucciones bípedas del *Iguanodon* realizadas por **Louis Dollo** expuestas en el *Real Museo de Historia Natural de Bruselas* (1883-1902), propiciaron una fiebre de los huesos de dinosaurios que invadió de sensacionalismo el universo de los científicos y popular³⁷. Los *Museos de Historia Natural* se multiplicaron pujando por adquirir los nuevos descubrimientos a través de expediciones filantrópicas, la compra-venta, vía diplomática, peticiones de donaciones y réplicas artísticas utilizadas como símbolo del poder de las naciones que se reparten las colonias confiscando el patrimonio de los pueblos.

Los evolucionistas trataron de generalizar las sucesiones de la evolución social centrándose en la filiación biológica u organización interna descubriendo en el tabú del incesto una supervivencia³⁸. El parentesco surge como un principio universal de interpretación de la organización social, condicionante del desarrollo de la conducta y las relaciones sociales. El sistema ideal del parentesco constituye un intento por ordenar de una forma relativa las posiciones que adquiere el individuo en la estructura

³⁶ Richard FORTEY. "*La vida. Una biografía no autorizada*", (Madrid, 1999), p. 286.

³⁷ Deborah CADBURY. "*Los cazadores de dinosaurios. El descubrimiento del mundo enterrado antes del Diluvio Universal*", (Barcelona, 2000).

³⁸ A **Mc. Lennan** se deben los neologismos de la exogamia relacionado con el matrimonio por raptó o matrimonio entre clanes (alianzas) y la endogamia o tabú del incesto. Lubbock y R. Smith el matrimonio por raptó se origina cuando se da el paso del matrimonio colectivo a la monogamia. **Morgan** fue el único que realizó trabajo de campo conviviendo con setenta tribus de iroqueses, introduciendo por primera vez el análisis sistemático de las terminologías del parentesco. Las sociedades primitivas se basan en divisiones o clasificaciones (leyes de descendencia), en contraste con los civilizados que utilizan el sistema descriptivo (territorial, estatal y privado). En los factores de posición Morgan distingue la descendencia lineal de la colateral. G.P. Murdock en los años cuarenta diferenciará tres rangos principales en el sistema descriptivo; la lineal/colateral, la generacional y el sexo-género.

social dependiendo de su origen biológico. Los grupos y comunidades trascienden la Naturaleza (reproducción) para alcanzar la Cultura (producción). Los evolucionistas formaron a los primeros etnógrafos de campo que utilizaron la encuesta etnográfica sobre una base conceptual fundamentada en la Cultura, estudiando la función y relación funcional y los sistemas de parentesco y propiedad. La naturaleza del parentesco adquiere un nuevo orden simbólico, económico, político y legal.

Aunque los fines generalizadores y jerarquizados evolucionistas se acercan a los postulados ilustrados, tratando de establecer leyes universales delimitando y sistematizando los estadios culturales (unilineal), los evolucionistas recibieron numerosas críticas, en concreto en el momento que se proclama la universalidad del matrimonio o familia nuclear, o cuando confunden la descendencia biológica con la social. Las investigaciones trataron de establecer los rasgos de cada cultura en un estadio determinado de la evolución humana a partir del conocimiento de las prácticas sociales, los hechos institucionales familiares, el *status*, las leyes, las creencias, etc. Tylor estudió la transmisión del conocimiento centrándose en la evolución de la religión y las teorías evolucionistas del progreso, comparando la escritura, la técnica, las artes visuales y las artes recreativas. En *“La familia primitiva”* (1889) introduce la modalidad primitiva de la alianza política de comunidades como fórmula para asegurar la continuidad del grupo. La evolución social ya no se explica a través de la adaptación y la selección sino a través de una cohesión interna.

Las revoluciones proletarias, las migraciones masivas y la deformación de las ciudades llevaron a la burguesía europea a refugiarse en las ideologías higienistas. El sentimentalismo de la sociedad victoriana enlazaba la idea de conocimiento con el perfeccionamiento moral. En 1900 se retoman las conocidas leyes de **Mendel** publicadas en 1866 en la que describía los cambios en la composición genética de las poblaciones, descartando la herencia de los caracteres adquiridos. Los experimentos del biólogo **Weismann** fueron básicos para postular las modificaciones de los organismos a través de códigos genéticos -dejando atrás las viejas leyes de Lamarck-, introduciendo la moderna teoría evolutiva. Los científicos **Max Nordau**, **Cesare Lambroso** o **Francis Galton** se dedicaron a clasificar preferentemente los rasgos físicos de enfermos, delincuentes, salvajes, mujeres, etc, hasta completar un catálogo donde se identifica de forma subliminal la decadencia de estos seres.

El signo más destacable de la degeneración biológica y moral según estos estudiosos, fue el ornamento, cuyo origen lo atribuyen al erotismo sexual, y apuntan al tatuaje como una de las características que identifican al criminal. Estos preceptos en los que cualquier proceso de evolución cultural, explicados a partir de un desarrollo biológico originaron una serie de conceptos y argumentos que desembocaron en el denominado arte degenerado. El recurso del adorno u ornamento propio de los movimientos artísticos y culturales de *fin de siècle* (*Art Nouveau*, simbolismo,...), se les aplica este orden darwiniano cuyo exponente fueron los textos *“Kulturentartung”* y *“Ornament und Verbrechen”* de Adolf Loos publicados en 1908 ³⁹.

Las Exposiciones Universales de Filadelfia, Chicago y París exhibieron la arquitectura primitiva mostrando las aldeas nativas con habitantes vivos, cuestión que parece

³⁹ Juan José LAHUERTA: Delitos ornamentales. En Revista Arquitectura Viva, Nº 87, (Barcelona, 2002), págs. 23-25.

predecir la visita a los poblados y la convivencia con los nativos iniciada por Malinowski. En la *IV Exposición Universal de París (1889)*, el mundo entero se reduce a icono presentando una ciudad dentro de otra ciudad. Charles Garnier fue el autor de la instalación de la exposición "*Historia de la Habitación Humana*" dividida en cinco períodos históricos y representando un inventario de construcciones principalmente de civilizaciones primitivas. También se consolidaron los pabellones hispanoamericanos y la arquitectura exótica de las colonias francesas; "*por un precio relativamente bajo los visitantes tenían la posibilidad de pasear por las callejuelas de El Cairo y de admirar una reconstrucción de la Bastilla destruida un siglo antes*" ⁴⁰.

La futura correspondencia entre arte primitivo y moderno se forja en un período donde los *objets sauvages* esquimales, oceánicos, africanos y precolombinos procedentes de las expediciones inauguran los museos etnográficos. En 1899 los ingleses destruyeron la ciudad de Benin y los franceses la de Dahomey. Estos objetos fueron a parar a los museos británicos y alemanes (Berlín) ⁴¹. En la *Exposición Universal de St. Louis (1904)* apoyándose en estudios antropológicos se llega incluso a la exhibición de hombres primitivos; modelos conseguidos en el museo de Basilea para exhibir la nueva colección de figuras traídas por las expediciones en los Mares del Sur. Las primeras innovaciones en el evolucionismo cultural y etnológico se deben los métodos de los juristas de gabinete **Maine, Bachofen, McLennan y Morgan** en su empeño por deshacer la burocracia uniformizadora que invadió Europa, reclamando los derechos de los pueblos cuyas tierras fueron invadidas por la fiebre colonial.

El incipiente evolucionismo y el avance en los estudios naturalistas llevaron a una maduración de las investigaciones de Etnología, tratando de comprender el mundo de los primitivos, las culturas desaparecidas y sobre todo las etapas de progreso de la humanidad en el paso del salvajismo a la barbarie y a la definitiva civilización. Las primeras polémicas dividieron a los partidarios del origen universal del matriarcado y las teorías de la matrilocalidad (Bachofen, Morgan, Mc Lennan y Tylor), frente al patriarcado de Maine. Las redes familiares se expanden en un momento en que los linajes exógamos someten a los clanes endógenos, cuestión que será retomada por el estructuralismo para diferenciarlos (Leslie White, Radcliffe-Brown). A estos siguieron los estudios de **Stolpe y Holmes** sobre la evolución de la ornamentación y de **J. F. Frazer** discípulo de **E. B. Tylor** sobre el instinto de imitación, el deseo de comunicación y el adorno.

Las primeras colecciones importantes de arte primitivo inauguran los Museos de Etnología con el fin de crear un inventario del universo. Las sociedades antropológicas y museos de Europa y Norteamérica se institucionalizaron uniéndose con las universidades en el estudio de las culturas primitivas, del campesinado y el

⁴⁰ Giandomenico AMENDOLA. "*La ciudad postmoderna*", (Madrid, 2000), p. 207.

⁴¹ El explorador alemán Frobenius creyó haber encontrado parte de la Atlántida en el golfo de Senegal, tras descubrir un triángulo de ruinas correspondiente a una gran región –la de las caravanas– cuyo vértice está en el golfo de Cartago, atraviesa el Atlas hasta el Atlántico, para llegar a la costa del Níger. Se habla de murallas revestidas de planchas de latón con relieves sobre un armazón de madera, se descubre que los yoruba funden a la cera perdida. Frobenius abrió una hipótesis sobre el origen común entre los etruscos mediterráneos y los negros atlánticos de Senegal y Níger, y en las relaciones comerciales entre fenicios de Cartago y el Golfo de Guinea. En José PIJOAN: Los fundidores de Benin y Dahomey. En "*Arte de los pueblos aborígenes*", (Madrid, 1966), págs. 209-242.

proletariado. La influencia de los estudios geográficos y la historiografía en Europa junto a la filosofía historicista norteamericana condujeron a una progresiva decadencia de la teoría evolutiva unilineal y generalizadora. Las primeras sistematizaciones después de Darwin sobre la diversidad morfológica humana dividieron a los evolucionistas de los difusionistas.

La Escuela de Viena y la Finlandesa dieron a conocer las teorías del *difusionismo* diferenciándose del evolucionismo, atribuyendo las razones de los cambios socio-culturales al intercambio cultural producto del contacto entre sociedades aisladas. Las guerras, las migraciones, la distribución y en definitiva las relaciones culturales fueron la base principal, no para explicar los orígenes y la evolución, sino para reconstruir una cartografía etnográfica donde se designa cada área o foco cultural con el fin de formular los orígenes comunes (Frobenius). **Wissler** en Norteamérica fundamenta estos preceptos en una regla de la difusión distinta de formulaciones geográficas, argumentando que las áreas culturales tienen su origen en una base étnica, desde cuyo centro extiende su influencia hacia la periferia.

Los museos escandinavos prefiguran la noción de *Ecomuseo* cuya filosofía trataba de contextualizar y reconstruir las condiciones sociales de la producción preindustrial y a la vez relacionar al hombre con el medio. Los países escandinavos perpetúan esta tradición museística y archivista con la colocación de los objetos en su entorno particular, invención que lleva a cabo **Hazelius** en el *Nordiska Museet* de Estocolmo (1873). Los primeros *Museos al aire libre* y bajo techo se inauguraron en Estocolmo con el *Museo al aire libre de Skansen* (1891) y en Helsinki con el *Seurasaari* (1909). Los museos basados en la idea de restauración se abrieron al público en Oslo con el *Museo del Pueblo Noruego* (1894) y el *Norsk Folkemuseum* (1895) y en Copenhage con el *Museo al aire libre de Lyngby* (1887)⁴². Estos espacios estaban concebidos a partir de los aspectos etnográficos y regionales inspirados en los Museos de Historia Natural y como réplica a los dioramas de animales o *period rooms*, donde lo espectacular y lo pintoresco se unen a la presentación de la cultura popular (fig. 8-9). A partir de los años 20, la idea de reconstrucción de edificios antiguos fue resuelta con éxito en América del Norte.

En España, el nacimiento de la Paleontología o Ciencia de los fósiles se circunscribe en interés suscitado entre la sociedad victoriana por combatir las tesis evolucionistas. En este período **Peregrín Casanova Ciurana** –*Julve*– propaga la teoría darwinista desde la *Sociedad Arqueológica Valenciana* (1871). A partir de 1873 se diferenciaron los estudios de la Paleontología de la Geología en la *Universidad Central*; ocupando ambas cátedras **D. Juan Vilanova y Piera**, que un año antes publicó los hallazgos de Orihuela de la *Cueva de la Roca*, excavada a la vez que la *Ladera de San Antón* por **Santiago Moreno Tovillas**. Entre las colecciones de fósiles, minerales y rocas sobresalieron las recolecciones del **Sr. Egea del Portillo** en Cehegín y las colecciones del *Colegio de Sto Domingo de Orihuela* donde fueron a parar los descubrimientos de las tumbas prehistóricas conocidas a través de folletos desde 1903.

Las excursiones escolares constituyeron la base de un comportamiento naturalista entre los jóvenes, haciendo famosas las sociedades de exploradores,

⁴² Francisca HERNÁNDEZ. "El museo como espacio de comunicación", (Gijón, 1998), págs. 294-296.

antecedente a los grupos especializados en el estudio de la Geología, Paleontología, Biología, Prehistoria y Arqueología. La formación teórica sobre la Prehistoria alicantina sigue las premisas de los viejos cronistas y aventureros montañeros como **Diego Jiménez de Cisneros** y el francés **Henri Breuil** que fue el primero en elaborar una relación de yacimientos prehistóricos alicantinos con motivos esquemáticos. Los *Boletines de Historia Natural* de la época dan cuenta de los resultados de los estudios de la cultura material llevados a cabo por las comisiones arqueológicas catalanas en el Horna, el Tabayá, el Castellar de Elche, Cabezo Negret, Loma de la Cruz, La Mola, los altozanos de Elche, la Caracaya, Alto de Catí y Los Rubiales de Villena.

A los datos aportados por estos asentamientos prehistóricos y neolíticos se sumaron los descubrimientos de los enterramientos eneolíticos múltiples de la *Cova de la Pastora* en Alcoi, las tumbas excavadas cubiertas con losas arcaicas y pizarras de Horadada, Vélez Rubio (Cerro del Maimon y Cerro del Judío), Algorfa, la Loma de Palladares -llamado *Lucero*- y la Sierra de Sta Pola; terrenos estudiados por **D. Manuel López Simáncas** y el aficionado a los fósiles **D. Salvador Calderón**. En 1913 Holland y Coggeshall presentaron en el *Museo de Ciencias Naturales de Madrid* y ante Alfonso XIII el famoso *Dippy* –copia de *Diplodocus* realizada por artistas italianos-.

La presentación de las pinturas de Altamira motivó que naturalistas y prehistoriadores franceses intercambiaran sus conocimientos con los eruditos españoles. Los avances en el estudio del arte parietal producto de los descubrimientos científicos de las cuevas valencianas, se sumaron a las excavaciones sistemáticas de la *Bastida del Alcuses*, *Cova Sarga* (Bocairent), el *Tossal de San Miquel* (Llíria) y la *Ereta del Pedregal de Navarrés*. A partir de entonces se tomaron como referentes la riqueza de la cultura del Eneolítico valenciano y el interés por la cultura ibérica producto del descubrimiento del *Tesoro de Xàbia* (1906), las excavaciones del poblado ibérico de *Covalta* en Albaida por Elías Tormo e Isidro Ballester (1916) y la Serreta por Camilo Visedo desde 1917. En plena ebullición del arte ibérico Francisco Figueres Pacheco escribe la historia de Alicante desde el punto de vista arqueológico. Tras las campañas de la Serreta y la Querola, Remigio Vicedo explora la historia de Alcoi y su región, mientras Camilo Visedo organiza las colecciones del *Museu Arqueològic d'Alcoi*.

2ª PARTE

1.3. Escenografía teatral, representación diagramática y visión panorámica ilustrada

La entrada a la Modernidad se caracteriza por poner en cuestión el valor de utilidad del arte y su dimensión mágico-áulica. El centro de libertades en Europa se establece en Holanda que junto a Inglaterra reunían las voluntades políticas y religiosas para el nacimiento de un nuevo orden civil, compartiendo la oposición a Luis XIV y al resto del Imperio. Los ensayos filosóficos y la crítica literaria en prosa directa conducen a una nueva filosofía sensitiva donde el pensamiento y el discurso se traducen a un lenguaje visual. Este espíritu de modernidad proviene de la reivindicación de un nuevo orden de los principios sociales y antropológicos asentado en una renovada interpretación de la historia y de la Naturaleza, unido a una reivindicación del espíritu crítico y lúdico del individuo.

El producto de las impresiones, los efectos subjetivos, las emociones y la reflexión estética sobre mundos ignorados se suma al triunfo de la idea de una vida universal, cuyos elementos de acción nos muestran la imperfección humana. La *Poética* de Aristóteles recoge esta iniciación donde la experiencia de la compasión y de temor proviene de la tragedia. Los efectos de la ruina moral y la caracterización del motivo se unen a la potencia destructora para constituir la categoría estética de lo trágico. La purificación de las pasiones, la virtud o fuerza educativa se transforma en un contenido revelador de lo invisible, constituyendo el término de expresión. En esta prueba psicológica, al espectador se le presenta el placer junto a aquello que lo amenaza, transformándose en una vivencia inquietante y principio del concepto de *lo sublime*.

En este orden de síntesis, la imaginación se presenta como una entidad mediadora entre el intelecto y la sensibilidad, cuyo fin se concreta en el desarrollo de las capacidades éticas y morales. La presencia de lo universal se advierte a partir de la contemplación de la representación y se dirige en el sentido de las pasiones. En "*Los placeres de la imaginación*" **Addison** sienta las bases de la estética romántica estableciendo la división de los placeres en lo bello, lo grande y lo singular; ideas desarrolladas más tarde por Hutcheson, I. H. Browne y sistematizadas por **Edmund Burke**. Addison equipara la obra divina de la Naturaleza a la obra del poeta, otorgando un sentido religioso a la concepción de *lo Sublime* ya que sus efectos se registran en el espíritu. Addison relaciona la idea de terror con el inconsciente y la imaginación dañada, mientras Burke asocia *lo Sublime* con los efectos psicológicos de terror, espanto y dolor ⁴³.

⁴³ Los artículos de Addison publicados en el periódico El Espectador (1712) y las ideas de Locke serán los modelos a seguir en la sociedad victoriana. Addison se vale del tratado manuscrito griego de retórica de Pseudo-Longino sobre la catarsis aristotélica y a Homero, para traducir estas figuras retóricas con implicaciones psicológicas a un lenguaje visual. La traducción de Boileau en 1672 del manuscrito del s. I d. C. de Longino, descubierto en 1554, fue transformado y leído como tratado de estética. La literatura de Longino parte de la fábula y la fantasía para crear nuevas imágenes con el objetivo de superar la idea de verosimilitud de la Naturaleza y lo humano. En Joseph Addison "Los placeres de la imaginación y otros ensayos", (Madrid, 1991).

En el s. XVIII se construye una filosofía de las Bellas Artes en la que a partir de la imitación se establece una gradación entre las artes. En Francia estas preocupaciones concluyeron en establecer paralelismos entre el gusto y la razón. La separación entre la dimensión individual y social nos ofrece una diversidad de modalidades en la *Theorie de le L'Honnêteté* donde el cortesano representa el pragmatismo. El ideal humano del hombre que vive en sociedad se impregna de una moral arribista del cortesano u *hombre mundano* que convive en lo público haciendo lo conveniente. En el hombre mundano prima el reconocimiento y la moral trascendente, buscando la concordia entre lo temporal y lo espiritual con la finalidad de agradar y promocionarse personalmente. El público y los salones ejercen su juicio individual distanciándose de las instituciones, origen de una nueva tratadística basada en la relación de oposición Naturaleza y Arte, y la base del sujeto divinizado enfrentado a su nueva misión contemplativa. En la propia estimación de la obra de arte existe un placer, lo que equivale al nacimiento de la crítica. El gusto participa como mediador social activo y normativo; un incitador a la demanda. Estas teorías relacionistas se difundieron por Europa en el s. XVII como tratados como "*El Héroe*" (1637) de **Baltasar Gracián** en el que aborda la vida socio-cultural de los salones⁴⁴.

En torno a la palabra del filósofo se crea una ideología sobre los modelos y las conductas, situando la verdad en los preceptos de la imitación de la Naturaleza. El arte de agradar y las reglas de la *Poética* centran su atención en la obra del artista descubriendo relaciones, redactando referentes y estableciendo categorías o lo que equivale a reflexiones y sentimientos que se separan para tomar juicio entre el sujeto y el objeto. La agudeza en la percepción de los elementos de juicio, selección y preferencia dependerán de la respuesta del sujeto contemplador. La cuestión ilustrada del gusto y del placer estético toma como modelo de planteamiento la arquitectura. Para **C. Perrault** el gusto es una convención, una costumbre que el hombre tiene por naturaleza. El ornamento es una cuestión de hábito y la belleza natural es el producto de los buenos materiales y la técnica de los acabados mientras las proporciones son múltiples y aleatorias. Para **F. Blondel** la belleza se sitúa en la proporción, entendiendo por verdad "*la unidad de estilo, economía de ornamento y regularidad*"⁴⁵.

El estudio de las ruinas áticas de Paestum se manifestó en el modelo canónico de la teoría del arte ilustrada, resolviéndose la incógnita sobre la fenomenología de la evolución de los órdenes clásicos. A partir de la valoración del arte cristiano y oriental **Winckelmann** expone el concepto de arte clásico considerando ejemplares los modelos escultóricos antiguos, cuyo espíritu de la belleza viene dado por la contención de las emociones y las pasiones. **Chevalier de Jaucourt** (1704-1779) contrasta las fuentes literarias antiguas y modernas examinando las inscripciones, para reelaborar un estudio comparativo entre Grecia y Roma a la manera didáctica de Winckelman y para finalmente situarlas frente a las producciones modernas. En estos artículos reprueba toda producción que contenga elementos religiosos, groseros o de lujo, como la costumbre romana de dorar las estatuas ya que esconden el trabajo de los artistas.

⁴⁴ Baltasar GRACIÁN. "*El Criticón*", (Madrid, 1995).

⁴⁵ Wladyslaw TATARKIEWICZ. "*Historia de las seis ideas*", (Madrid, 1997), cit. p. 342.

Jaucourt se detiene en los aspectos urbanos privilegiando el carácter público, la función social, la política de utilidad y los aspectos simbólicos del elemento decorativo.⁴⁶

A la belleza normativa en Francia, la respuesta en Inglaterra será crear una nueva teoría al relacionar la experiencia estética con el conocimiento interno. El principio de intuición se asienta entre lo religioso, científico y filosófico, mientras la imitación deja de poseer un valor estético. La obtención de verosimilitud entre las descripciones y los avances en la experimentación en ciencias naturales desde Bacon, desembocaron en una geografía utópica paralela al conocimiento interior en las memorias. Los ambientes espectrales inundan la Naturaleza con fuerzas invisibles que acechan al hombre. La movilidad de estas imágenes difiere de la psicología ya que las palabras se desvanecen en la forma, no así en su fuerza oculta; el verbo. Las frases representan acciones, no apariencias, y en este movimiento la imaginación escapa a las investigaciones discursivas desde que podemos elegir una parte de la materia y seguir un instante del recorrido. La belleza se asemeja a una revelación donde se exponen las cualidades místicas de la creación artística; constituyendo *lo sublime* la propia percepción de la divinidad en el hombre. **Lessing** estudia la naturaleza humana bajo el principio de la pasión y el entusiasmo colectivo, nombrando sus características báquicas en sentido patético y patológico⁴⁷.

La relación del sujeto ante los objetos se relativiza y se torna plural (Hume) hasta matizar la relación entre la moral y la estética (Shaftesbury y Hutcheson). Shaftesbury y **Leibniz** plantearon un sistema en el cual la naturaleza se relaciona con la historia y viceversa; un sistema basado en una realidad individual imaginaria (fábula-novela), necesaria para el conocimiento de la verdad. Shaftesbury rebasa el puritanismo de su tutor Locke enfrentándose a la antropología episcopal de San Agustín y el monacato ascético benedictino, para retomar la idea antropológica de movimiento comunitario medieval antimístico, autóctono y naturalista de Guillermo de Ockam y los franciscanos. El autor retoma a Bruno en el estudio de las religiones orientales, haciendo hincapié en la alternancia de las edades de la humanidad con sus luces y tinieblas. Además recoge la originalidad jurídica y política de los antiguos en cuanto a su acercamiento a la realidad y a la razón en acción, así lo considera en la cultura ateniense, la literatura república romana, de las agrupaciones gremiales medievales y la culminación renacentista en las naciones-estado del Mediterráneo y Báltico truncada por el absolutismo⁴⁸.

Siguiendo a Lessing, **Shaftesbury** denomina pánicas a aquellas formas que encuentra fuera de la Naturaleza y de los sentidos; y supersticiosas las relacionadas con el miedo y la desconfianza a la propia Naturaleza. En el "*Laokoon*" (1766) Lessing expone cómo la poesía y la pintura se adaptan a la representación de la belleza en

⁴⁶ En sus lecciones críticas define diferentes tipologías de edificios, mostrando su admiración por la austeridad de los edificios de Esparta, la arquitectura de ingeniería romana (circos, termas, cloacas, acueductos) y los teatros grecorromanos, y donde a cada género le corresponde un tipo de escena distinta; "las tragedias representaban siempre grandes edificios con columnas, estatuas y otros ornamentos convenientes; las (obras) cómicas edificios particulares con tejados simples ventanas, como se ven comúnmente en las ciudades; y las satíricas alguna casa rústica, con árboles, rocas y las demás cosas que se ven comúnmente en el campo". En Juan A. CALATRAVA. "La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la *Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*", (Granada, 1992), cit. págs. 527-528.

⁴⁷ Juan CALATRAVA. "Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces", (Granada, 1999), págs. 79-81.

⁴⁸ Agustín ANDREU RODRIGO. "Shaftesbury. Crisis de la civilización puritana", (Valencia, 1998), p. 37.

estado de reposo, recogiendo ese fragmento del movimiento y seleccionando el momento en que se percibe la secuencia, por lo que el arte aporta una función estética. Por tanto, la teoría académica sobre el espacio se separa del tiempo como narración y del grabado como escritura. La visión histórica y científica culmina con la teoría de los colores de Goethe que abrió el camino para *la teoría de la gestalt*, influyendo tanto en la pintura como en la música. Así es como surge la equiparación de la estética con la historia del arte, asociando la arquitectura con la expresión simbólica, la escultura con la clásica y la pintura con el movimiento romántico.

Diderot situado entre Newton y Leibniz marca una ruptura ideológica con la iglesia, el estado y la aristocracia en su crítica a su ideología de apropiación y exclusión de los valores culturales y de crear grados jerárquicos que han marcado el orden del mercado hasta nuestros días. En ésta racionalidad clasificadora los once volúmenes de la *Encyclopédie* (1726-1772), significaron la materialización de la idea de unidad del saber. En la discusión entre antiguos y modernos, los artículos de la *Encyclopédie* resumen el paso del orden estético basado en el estudio de las ruinas y objetos -propio de los anticuarios y arqueólogos-, extrayendo los valores informativos de los mismos. El *philosophe* se encargará de esta labor, la cual pasa por la crítica para finalmente elaborar sus categorías. Para los enciclopedistas la imagen constituye la información al servicio de la tecnología y su valor deviene en testimonio porque es el resultado de una labor sistemática y exhaustiva. La idea principal será la de privilegiar los aspectos técnicos de las artes liberales con el fin de restablecer la relación de la forma, el uso y el lenguaje. La imagen tradicional que significaba fenómenos se separa de las imágenes producidas por el aparato, a éstas se las denominará *imágenes técnicas*, en una época en donde se hizo necesario traducir en conceptos los *textos científicos*, ya que éstos no podían ser imaginados. Historia, filosofía y poesía se aúnan haciendo uso de la memoria, la razón y la imaginación respectivamente.

La vocación documental tanto histórica como social de progreso, devolvió al primer plano la imagen que complementaba al texto, tan útil y didáctica como éste. Las imágenes técnicas se convirtieron en producto indirecto de los textos; su desciframiento implicaba la lectura de su posición. Las nuevas técnicas de la imprenta impulsaron una exploración sistemática de las composiciones en la página donde el texto y la imagen se asociaban en un mismo espacio. La fuerza inconsciente de los medios provoca a la mente tomar los elementos uno a uno, la realidad se vuelve secuencial y lineal. Bajo las nuevas formas de producción social las imágenes alteran las relaciones sociales. McLuhan hace referencia a Pascal, Joyce y Heidegger cuando afirma que el paso de una descripción de los fenómenos a definir éstos, él yo y la realidad deben reinventarse haciendo de este proceso una trágica experiencia de tiempo repetitiva e histórica. McLuhan descubre los tres principios fundamentales por los cuales la invención de la imprenta fue la iniciación de la maquina: "*la segmentación de acciones y de funciones, la cuantificación visual, y el conocimiento aplicado*" ⁴⁹.

La función primera de la imagen fue la de conmemorar las empresas industriales; ferrocarriles, hornos, minas, puentes, fraguas, maquinaria a través de grabados, estampaciones sobre objetos, aguafuertes y medallas. La idea fundamental la constituyó el paso de la retórica a la imagen monumental. Los nuevos progresos en la

⁴⁹ Marxall MCLUHAN. "*La galaxia Gutenberg*", (Barcelona, 1985), cit. p. 187.

reproducción ofrecieron la posibilidad de hacer grandes tiradas y de mayor calidad. De las xilografías para los primeros periódicos, libros y los primeros grabados en cobre, se pasa al trabajo en acero. El papel moneda evoluciona fabricándose los billetes de banco y los sellos de correos que utilizaban imágenes minúsculas de la historia. Las fuentes más importantes para el estudio de los métodos de clasificación, nomenclatura y esquematización lo encontraremos en las exploraciones que se hicieron del mundo vegetal y animal al que se sumó el mundo mineral, traducidas en dibujos, gráficos, mapas y estampas.

Los viajes de ultramar dieron lugar a los mapas náuticos, mapas territoriales a escala y los primeros atlas –*teatro geográfico*-. El trasfondo nacionalista de las exploraciones contribuyó a la fiebre colonialista con la proliferación de nuevas industrias como la seda y la minería. El espíritu de la minería concibió la nueva civilización del capitalismo donde las funciones de la economía y la sociedad giraban alrededor del carbón y del hierro. Los relatos de los naturalistas en sus itinerarios recuerdan las condiciones extremas de las infraestructuras fabriles y las condiciones de vida de los trabajadores. Entre las descripciones dramáticas destacan los relatos de **Linné**, narrando su paso por la mina de cobre más antigua de Europa, conocida como Falum o *Falu Gruva* (Suecia), imágenes recogidas en las ilustraciones publicadas en “*Suecia Antiqua et Hodierna*” (1701)⁵⁰. Munford advierte de los daños psicológicos causados por el capitalismo Carbonífero, dando como resultado “*la moral rebajada, la esperanza de conseguir algo sin dar nada, el desprecio por un modo equilibrado de producción y consumo, la habituación al naufragio y a las minas como parte del ámbito humano normal*”⁵¹.

Los ideales de progreso ilustrado y la codificación de las ciencias conducen a una revisión de las técnicas y métodos de proyección urbana, representando la ciudad de una forma científica. Los antecedentes a la proyección geográfica lo encontramos en la experiencia holandesa de la creación del paisaje artificial sustraído al mar, simplificando y racionalizando las teorías urbanas y militares, y una reducción geométrica en los proyectos. Los resultados de estos avances serán los modelos rectangulares e instalaciones defensivas aplicadas a fundaciones coloniales y la ampliación de ciudades holandesas donde los antiguos bastiones se transforman en ciudades-jardín. Las innovaciones en la actividad topográfica debido a razones de defensa frente al agua y frente a los españoles, derivaron en el desarrollo de planimetrías de tipo axonométrico. El paisajismo holandés (Utrecht) no solo significó la resistencia frente a la hegemonía española, sino también el comienzo de una nueva identidad cultural interesada en la realidad objetiva de lo cotidiano y del territorio, además de una emergente relación entre el pintor y el arquitecto (J.Vermeer, J.van der Heyden, Saenredam,...)⁵².

⁵⁰ Wilfrid BLUND. “*El naturalista. Vida, obra y viajes de Carl von Linné (1707-1778)*”, (Barcelona, 1982), págs. 80-81.

⁵¹ Lewis MUNFORD. “*Técnica y civilización.*”, (Madrid, 1998), cit. p. 178.

⁵² En Holanda la convivencia de las actividades agrícolas e industriales y los monopolios coloniales favorecieron el florecimiento de un nuevo tejido comercial y productivo, y una nueva forma de entender y proyectar el territorio, la ciudad y la residencia, a lo que hay que añadir los avances de hábitat standard y la prefabricación modular. Los tratados de Simon Stevin (1558-1620) son el exponente de esta nueva forma de experimentación funcional ejemplificada en sus residencias en forma de manzanas tecnológicas en energía eólica e hidráulica. La transformación de la mentalidad holandesa debido al desarrollo del liberalismo económico se transmitió al resto de los países a través de la aristocracia mercantil y financiera.

El diagrama científico se utilizó para controlar racionalmente y técnicamente la fuerza de la Naturaleza (agua, fuego, etc). En la *Encyclopédie* se ofrece una visión sensual y experimentalista, donde el teatro y la literatura evolucionan como medios educativos. Los decorados figurativos tienen como particularidad la supresión de fragmentos arquitectónicos como paredes y muros, mostrando a los trabajadores en su oficio. Estas estrategias plásticas de enmascaramiento mezclan el lugar escénico con el taller y junto a este el despiece de máquinas, herramientas y la forma de ensamblarlos. Marc Le Bot compara estas apariencias ruinosas con las construcciones de las Natividades del S. XV, y observa cómo al aparecer estos edificios en su entorno previenen la transformación del paisaje rural y urbano en industrial. *El lugar escénico unitario*⁵³ que tradicionalmente presentaba una sucesión de episodios en un mismo espacio cúbico, se implanta como modelo de síntesis de la representación de las operaciones técnicas de los talleres y fábricas. Para esta nueva planificación se llevan a cabo representaciones cartográficas del territorio, estrategias de seguridad, investigaciones acerca de la salubridad y programas de equipamientos civiles. Las reformas agrícolas fueron lideradas por las doctrinas de los filósofos agrónomos ingleses y franceses, quienes dedicaron sus investigaciones a mejorar los métodos e instrumentos de explotación rústica a través de la rotación, la irrigación o la construcción de dependencias. La fundación de las llamadas *fábricas rurales* como los *Jardines de Bufón* y *Trudaine de Montigny* del **abate Delille**, fueron los modelos de una corriente mundana de retorno al campo, de las futuras aldeas ideales y escuelas-granja como la finca de Montesquiou en Maupertuis (fig.7)⁵⁴.

En la España de Carlos III, donde se prohibieron las ediciones de la *Encyclopédie*, las planificaciones geográficas de la época responderán a la resolución de problemas como el abastecimiento y aprovechamiento de aguas para riego o para la producción de energía hidráulica destinada a molinos, batanes, etc. La construcción de canales salpicó el territorio con pequeñas intervenciones de ingeniería (camino, puentes, acequias y ramales) y fue el origen de un nuevo modelo de ocupación del territorio donde las repoblaciones con colonos se llevaron a cabo con una estricta normatización. Las nuevas fundaciones se realizaron bajo un programa utilitario prefijado y persiguen la idea de conjunto. En el trazado regular de estos esquemas urbanos se levantan las viviendas, la iglesia o capilla, el ayuntamiento y la escuela. Entre estos proyectos destacamos los llevados a cabo por **Villanueva** y el infante Juan Gabriel en el Gran Priorato de San Juan, a partir de la ordenación en el paisaje de piezas arquitectónicas funcionales construidas tradicionalmente y que *nos acerca a aquella triple condición del drama neoclásico –unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción–*, este arraigo al lugar proyectado como *teatro geográfico*.⁵⁵

En Enrico GUIDONI & Angela MARINO. "Historia del urbanismo. El Siglo XVII", (Madrid, 1982), págs. 205-224.

⁵³ Unidad de dos tradiciones: la escena clásica con el teatro medieval y las escenografías o *teatros de máquinas* de los tratados técnicos del s. XVI. En Marc LE BOT. "Pintura y maquinismo", (Madrid, 1979), págs. 64-69.

⁵⁴ Anthony VIDLER: Arquitectura agronómica. En "*Ledoux*", (Madrid, 1994), págs. 127-132.

⁵⁵ Pedro MOLEÓN-GAVILANES: Don Juan de Villanueva y el canal del Gran Priorato de San Juan. En Revista Fragmentos, Nº 12, 13, 14, (Madrid, 1988), p. 215.

Los libros publicados sobre Artes y Oficios en Francia establecieron la investigación en el estudio, descubrimiento, análisis, registro y preservación de las tipologías, dando como resultado el catálogo selectivo. Las imágenes ya no son portadoras de significados sino que funcionan como ilustraciones. Este carácter científico tiene su exponente en las representaciones diseccionadas de los fenómenos de la naturaleza como las viñetas de erupciones volcánicas, o el artículo enfocado a la geología que aparece en el Tomo XVII de la *Encyclopédie*. La graduación y puesta en escala se lleva a cabo en las planchas de la "*Descripción metódica de las artes y oficios*" (1761). Esta perspectiva pedagógica conectó el conocimiento con los procesos de producción, las artes mecánicas con el productor de ideas y emociones. El uso del elemento lógico de información utiliza las propiedades de la percepción visual. El catálogo remitía a un ordenamiento para facilitar la búsqueda del origen, personas y cosas, similar al concepto de diccionario. El **diccionario** -de **Bayle, Corneille**-, fue el exponente de publicación civil, sus ilustraciones-figura remiten al texto, enlazando imagen y discurso. En adelante la misión instructiva fue la de satisfacer la pública curiosidad.

El catálogo representa para el pensamiento ilustrado el soporte de difusión del conocimiento como primera condición del progreso. El espíritu científico estimuló el descubrimiento, la catalogación, el auge en el coleccionismo y el inicio de la problemática sobre la conservación del patrimonio. El museo, crítico con la práctica de conservación, adoptó la iniciativa de divulgación, didáctica, moralizadora y la participación emotiva. La historia del arte se vincula a la catalogación, conservación de las grandes colecciones y las primeras clasificaciones serias, por las escuelas, el orden alfabético, la procedencia y el asunto que tratan. Los productos artísticos se transformaron en documentos históricos, mientras la obra magistral representa una época. La estampa entra en el museo cuando se comienzan las clasificaciones por escuelas y las anotaciones sobre los artistas. Lo principal consiste en la no-valoración estética del objeto y su ordenación por jerarquías ⁵⁶.

El objetivo del museo será la organización en el espacio y en el tiempo de las piezas acompañadas de su identificación y datación; una experiencia social donde la estampa es signo de progreso. Las colecciones de estampas en álbumes fueron el núcleo central de los gabinetes dependientes de los museos (Londres, Viena, Dresde). El nuevo interés por el aguafuerte sitúa al grabado entre el arte y la industria, dando lugar al comienzo de una jerarquización y selección, y originando los primeros ensayos importantes que relacionan la historia del arte y la estampa. **Sebastian Leclerc** teorizó la estampa apartándose de las discusiones nacionalistas germánicas e italianas sobre el origen de la imagen reproducida en grabado. El grabador se encuentra con nuevos tratados y manuales ampliando sus conocimientos tanto de arquitectura y perspectiva como de saber copiar. **Manuel Rueda** ofrece indicaciones de cómo sombrear con líneas para conseguir buenas perspectivas o recomendaba el paisaje con la técnica del aguafuerte.

En la visión escenográfica del *Siglo de las Luces* influyeron los decoradores teatrales italianos. La nueva aristocracia y el desarrollo de la burguesía promovieron una

⁵⁶ Para recrearse en esta cultura aristocrática de salón consultar los datos, referencias, testimonios, memorias, epistolarios y crónicas de la época en: Benedetta CRAVERI. "*La cultura de la conversación*", (Madrid, 2003).

transición del escenario heroico al drama bucólico y a la lírica amorosa con tendencia a la pastoral. El talento de Pietro de Cortona, Luca Giordano y Carlo Maratti llegará a los pintores italianos cuyas composiciones desembocan en el rococó, el neoclasicismo romano y el sentimentalismo romántico de Benedetto Luti, Agostino Masucci, Giovanni Paolo Melchiori, Pietro de Pietro, Andrea Procaccini, Giambattista Tiepolo y Paolo Matteis ⁵⁷. Las decoraciones de los escenógrafos venecianos representados en la familia Bibbiena en Bolonia fueron los introductores de las innovaciones en el diseño escénico. **Antonio Galli Bibbiena** fue el vertebrador de la historia del teatro italiano y alemán. Los escenarios rococó aplicaron una nueva perspectiva que rompió con el punto de fuga centralizado renacentista, para adaptar el método basado en dos puntos de visión divergentes ya experimentados por Brunelleschi y los esquemas de **Vignola**.

La imaginación científica se interpuso entre la teoría de la arquitectura y su representación proyectual, expresión individualizada de los elementos de la construcción. **Filipo Galli Bibbiena** en su "*Architettura civile preparata sull geometría e ridotta alla prospettiva*" (1711) ⁵⁸ desarrolla una nueva visión al introducir vistas diagonales en ángulo desde la planta, creando una inquietud y un desequilibrio para la mirada, ya que el ojo descansa en diferentes lugares al mismo tiempo (fig.8). La incertidumbre se acrecienta cuando de la atención hacia todos los fragmentos da como consecuencia la independencia de cada elemento y una competición entre los objetos. En la transición al clasicismo, la invención proyectual se separa del hecho de la construcción. La conceptualización de la Naturaleza se manifestaba en la magnificencia, la jerarquización y la categorización científica en la forma de disponer los fragmentos separados en el conjunto. Estos signos de descomposición espacial expresan el fin de la experiencia barroca.

Los Galli-Bibbiena rivalizan con Fischer von Erlach y Hildebrandt quienes reciben los encargos de la aristocracia en la expansión de Viena. Leopoldo I inicia el gran proyecto barroco impulsando las Artes desde los palacios de la aristocracia y en el Hofburg con las representaciones en su plaza del "*Teatro del Mundo*", para cuyos escenarios contrataron a ingenieros italianos de la talla de Alessandro Carducci o Carlo Pasetti. El austríaco **Fischer von Erlach** formado en el estudio de Bernini colaboró con otros escultores y arquitectos en la construcción de la *Columna de la Peste* en Viena (1687-1693). Von Erlach pudo aplicar su experiencia en Roma y Nápoles e introducirse en el círculo de los arquitectos en Viena con el diseño de dos arcos de triunfo de estilo romanizante (1690), para el desfile del coronado rey romano Jose I, así mismo ejecutó dos nuevas puertas de honor para la boda de los herederos al trono (1699).

Los primeros bocetos arquitectónicos de von Erlach siguen las formas de Bernini en las fachadas cóncavas y convexas prosiguiendo hacia una arquitectura imperial que unía los conceptos de palacio civil y estival, en sus portales son características las columnas frente a las pilastras en la fachada cuyos capiteles se unen a la cornisa y en ocasiones se estrechan en la base, con balaustradas decoradas sustentadas por grandes ménsulas, bajorrelieves e incorpora citas clásicas en las fachadas de iglesias y palacios. Sus obras cumbre fueron la remodelación del cuerpo

⁵⁷ Ehrenfried KLUCKERT: Arte y arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Barroco y Rococó. En AAVV. "*Viena. Arte y Arquitectura*", (Colonia, 2000.), págs. 68-82

⁵⁸ Manuela MENA. "*Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*", (Madrid, 1984), p. 151.

central y del portal del palacio Lobkowitz y en concreto la iglesia imperial de San Carlos de Borromeo con dos columnas salomónicas triunfales similares a las de Trajano y Marco Aurelio, y un pórtico hipóstilo.

En este contexto escenográfico participa el teórico escultor. **Hildebrandt**⁵⁹ seguidor de la tradición popular germana y del Quattrocento italiano en relieve y estatuaria, introduce en sus esculturas el uso de nuevos recursos técnicos, la intuición, la óptica, el espacio y la arquitectura. En sus trabajos monumentales se manifiesta la idea estructural de la forma (ósea), la cual llega a contener rasgos de caracterización y marca dos tendencias en la escultura; una hacia el expresionismo a través del gesto, el dinamismo y sus asociaciones, y otra hacia la percepción estereotómica-cúbica.

La inspiración clásica de Piranesi, Adam y Palladio al igual que en las obras de F. Gilly, H. Gentz (maestro de Schinkel) y Leo von Klenze, mantienen la idea de proporción y la distinción entre las diferentes plantas, asimilando las formas de la arquitectura griega como la columna dórica y la escultura. La obra de **Piranesi** se encuadra en el género de la pintura y el dibujo romano proviene de su formación en Venecia. En sus representaciones monumentales en serie relaciona la antigüedad y la arquitectura moderna con una visión escenográfica del espacio y la decoración. La reconstrucción se expresa en los aspectos técnicos y detalles del sistema constructivo romano, secuencias en la misma plancha y esfuerzo por concentrar las tres dimensiones en dos. Las vistas de perfil, perspectivas de interiores y el conocimiento topográfico en los aguafuertes de dejan ver una escala aplastante en las ruinas de obras públicas romanas, monumentos integrados en la naturaleza trepadora y grandes construcciones ordenadas en el paisaje. En su compendio de la arquitectura de Roma, Piranesi recoge las influencias de las panorámicas del Véneto contrastando las luces y las sombras entre la naturaleza y la arquitectura por lo que su obra constituirá un manual del arte del grabado. Los aguafuertes de Piranesi se diferencian de los de **Vasi**, por el énfasis en la agitación arquitectónica y la exageración orográfica ⁶⁰.

Las obras hidráulicas se convertirán en el exponente de las obras civiles, una arquitectura titánica representada por las termas romanas, muestra la magnificencia y la superioridad de la arquitectura romana frente a la irracionalidad de la construcción griega. Estas obras serán exaltadas en la *"Vedute di Roma"* de Piranesi y en la obra *"Vestigia delle Terme di Tito e loro interne Picture"* del abad Giuseppe Carletti con dibujos de **Vicenzo Brenna** y pinturas de Francesco Smugliawicz. **Robert & James Adam** contactaron con Piranesi publicando unas ilustraciones del *Palacio Diocleciano de Spalato*, mientras **N.H.Jardin** desarrolló el esquema del *Panteón*. ⁶¹ Entre los montajes caóticos y fantásticos de Piranesi sobresale la serie las *Carceri* por la introducción del punto de vista oblicuo y la monumentalidad de las bóvedas de arco de medio punto (fig.9). El dramatismo se acentúa cuando *"los elementos se contraponen unos a otros; cada uno es una amenaza para los demás"* ⁶².

⁵⁹ Alexander HEILMEYER. *"La escultura moderna y contemporánea"*, (Barcelona, 1928), p. 107.

⁶⁰ J. Antonio CALATRAVA: El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada. En Revista Fragmentos, N^o: 12, 13, 14, (Madrid, 1988), págs. 81-93.

⁶¹ AAVV. *"El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour"*, (Sevilla, 2002), p. 258.

⁶² Emil KAUFMANN: Giambattista Piranesi. En *"La Arquitectura de la Ilustración"*, (Barcelona, 1974), cit. p. 126.

Macrae-Gibson ⁶³ deduce de la oscuridad espacial el principio de *lo sublime* y argumenta la contemporaneidad de los diseños de escenarios con las ideas de Piranesi. Gibson observa un precedente manierista en estos proyectos cuando el sistema de divisiones y los juegos de escalas originan una intensidad perceptual del fragmento arquitectónico y una objetualización de las partes para volver a relacionarse entre ellas. También apunta la relación entre la pesadez en estos edificios de estilo dórico y su situación en una topografía abrupta con las ruinas griegas crecidas en el paisaje. Los diseños de escenarios teatrales de **Filippo Juvara**, en la misma línea que Piranesi y los Bibbiena, expresan la idea de ruptura con la tradición barroca.⁶⁴ Juvara, en su etapa final, trabajará para Felipe V, realizando el proyecto del Palacio Real y de los Reales Sitios de Aranjuez y la Granja. El ambiente escénico boloñés fue muy activo en cuanto a los pintores de arquitecturas fingidas o *quadraturisti*, donde encontramos a **Giovanni Paolo Panini** discípulo de Luti y compañero del pintor francés Hubert Robert, realizando paisajes y vistas de ciudades continuando la labor de reconstrucción ideal de ruinas clásicas de Roma (fig.10). El clasicismo del romano imperial en los escenógrafos **Servandoni** y Panini, penetra en Francia con Napoleón representando el ideal imperial.

En el s. XVIII la recuperación económica, la concentración demográfica en determinadas ciudades y el florecimiento de movimientos culturales determinaron la necesidad de una alternativa arquitectónica. El incendio de ciudades y sus descripciones (Londres-1666), marcaron el desplazamiento del poder áulico por el civil. En Francia Laugier se detiene en la idea de planificación y trazado urbano donde los volúmenes y las formas de la arquitectura dependerán directamente de la composición y del equilibrio visual del conjunto de la ciudad, así la altura de los edificios será proporcional a la anchura de las calles. Laugier participa de la importancia de unir los principios racionales con los procesos naturales, optando por la sencillez y economía de la distribución decorativa, sustituyendo el entablamento y las columnas por un muro liso donde se marcan con sillares las esquinas. Lodoli tiene una visión funcionalista y afirma como la madera, la piedra o el mármol presentan características estáticas y materiales específicas, siendo estas las que deben decidir sobre su forma y su representación, esta es una reacción clara frente a la tergiversación de los materiales en el Barroco.

El impulso que se dio a las propuestas metodológicas en todas las disciplinas desembocó en un racionalismo que priorizaba la función educativa de carácter público en los diseños de parques, templos, cementerios, museos, edificios públicos y fábricas. Los diagramas racionales ilustrados encuentran su equivalencia con las representaciones de ciudades ideales donde la geometría y la racionalidad aplicada al territorio están basadas en la unión de los valores utilitarios y simbólicos. Tras la crisis ilustrada, el problema de la utilidad y el control de las fuerzas naturales adquieren una nueva significación, así el volcán y su erupción se enmarcarán dentro de los espectáculos de la Naturaleza, la magnificencia y el desorden de su frecuencia reúnen todos aquellos rasgos estéticos que Burke y Kant conectaron con la categoría de *lo*

⁶³ Gabin MACRAE-GIBSON. "La vida secreta de los edificios", (Madrid, 1997), págs. 70-71.

⁶⁴ Juan Antonio CALATRAVA. "Las Carceri de Giovanni Battista Piranesi: entre Clasicismo y Romanticismo", (Granada, 1985), págs. 40-42.

Sublime.⁶⁵ Las pirámides de las comunidades-fortaleza obreras, las oficinas o casas de los guardianes de Ledoux, los faros, puertas de la ciudad y cenotafios de Boullée responden al espíritu de oscuridad proclamado por Burke. Las teorías de la arquitectura fomentaron un "*conflicto entre la idea de la arquitectura como construcción o como proporción, como función o representación*." ⁶⁶

Los rasgos titánicos se observan en los proyectos y dibujos contemporáneos de pirámides y de edificios egipcios basados en formas esenciales sin accesorios. Los arquitectos y decoradores teatrales de la *Revolución* se dedicaron a crear atmósferas proyectando nuevos esquemas superficiales, utilizando elementos independientes de diferentes formas y tamaños que contrastan con los vacíos; cuestión que Kaufmann denomina "*concepto de interpenetración*".⁶⁷ El clasicismo romántico de Ledoux, Boullée, Gilly muestran una arquitectura que compite a la naturaleza del entorno para producir majestuosos efectos. La idea de templo antiguo pesado concebía un producto emocional de la arquitectura colosal, pero también transformaba al individuo en usuario, ciudadano que hay que educar. Los diseños de las puertas de la ciudad siguen los modelos de las arcadas serlianas de aparejo rústico, simulando un museo de tipos o museo de maquetas con composiciones y variaciones arquitectónicas, emblema del espíritu público y de los preceptos asociacionistas en el impulso al conocimiento de Locke y de Condillac. Tanto en Prusia como en Berlín, Gilly padre e hijo introducen en la arquitectura civil la obra vista en claro paralelismo con la fidelidad a los materiales en las teorías ilustradas, imperando el modelo técnico sobre el simbólico además del concepto de equipamiento dentro de un sistema de funciones.

Las formas arquitectónicas que se originaron desde las academias se convierten en elementos señaléticos. Las nuevas relaciones cívicas y colectivas se perfilan en los monumentos de **Boullée**, donde la forma arquitectónica está supeditada a la forma urbana, conceptualizando el territorio y estructurando el espacio del paisaje. Los proyectos de Boullée se centran en la sección del edificio como fórmula de representación del interior y el exterior de la arquitectura. Las perspectivas interiores y secciones de templos, palacios, teatros, museos y bibliotecas combinan la apariencia griega en una estructura gótica, proporcionando al espacio civil una dimensión espiritual (fig.11). Algunos edificios municipales toman esa dimensión territorial como una *masa crítica arquitectónica* ⁶⁸. A diferencia de los proyectos de Boullée, los edificios de **Ledoux** tienen un sentido social e individualizado. Las composiciones de Ledoux muestran la oposición entre masas cúbicas, cilindros, cúpulas y bloques escalonados provocada por la interpenetración entre las plantas de los edificios las cuales conforman el contraste entre huecos y volúmenes. Los pabellones cúbicos de Ledoux se sitúan en espacios descubiertos formando rotondas y decorando zonas de jardines. La cadena de ambientes (barreras y tabernas) construidos en los límites de París, estimularon a los habitantes a pasear por los nuevos bulevares. La gramática escénica responde a ese espíritu de divulgación donde el espectador percibe las

⁶⁵ Juan CALATRAVA. "*Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*", (Granada, 1999), págs. 79-81.

⁶⁶ Delfín RODRÍGUEZ: Teorías de la arquitectura en el s. XVIII. En Valeriano BOZAL. "*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*", (Madrid, 1996), cit. p. 100.

⁶⁷ Emil KAUFMANN: Arte y geometría. En "*La Arquitectura de la Ilustración*", (Barcelona, 1974), págs. 184-220.

⁶⁸ Philippe MADEC: La arquitectura como representación urbana y el territorio. En IBIDEM, cit.p. 137.

transformaciones. La nueva arquitectura civil; hospitales, asilos o prisiones se asemejan a los “templos de la razón utópica”.⁶⁹

En este período se realizaron para concurso varios prototipos de invenciones en forma de esfera y semiesferas sobre sub-estructuras, y monumentos a escala humana (cenotafios). **Jean-Nicolas Sobre** riguroso de la geometría destacó por experimentar en el uso de la esfera, sus innovaciones de edificios circulares y semicirculares proyectantes o los escaparates en formas de semicilindro y ventanas escarzanas se valieron un lugar en la Academia. Boullée consigue en sus edificios efectos de transparencia y sonoridad al asociar el gótico y el griego haciendo uso de la cúpula y la bóveda de cañón, y ocultando las entradas de luz. La interacción de la arquitectura con la luz y la materia, el tamaño con la superficie y la impresión, y entre volumen y espacio tiene la finalidad de provocar el sentimiento y la emoción. “*Boullée dibuja espacios interiores infinitos y realiza así el sueño clásico de la casa del mundo, de la ciudad mundo*”.⁷⁰ La esfera representará para Ledoux el medio de expresión de lo Sublime, representado en el diseño del cementerio de Chaux comunicando una esfera semienterrada con tres pisos radiales de catacumbas (fig.12). Las formas y proporciones de la fábrica de la salina de Chaux diseñadas por Ledoux pretenden acercarse a la idea de teatro público; el uso de la planta teatral le valió para unificar simbólicamente los edificios con el paisaje. “*La estética de Ledoux seguía siendo, evidentemente, panorámica y teatral; proyectaba, a escala de la propia ciudad, los trescientos sesenta grados de las nuevas manifestaciones de la ilusión artística, los panoramas mismos*”.⁷¹

La preocupación originaria por clasificar el tipo y el modelo de construcción según el uso y el programa se dieron cita en la *Ecole Polytechnique* de Ingenieros de Paris, donde también se investigaban las aplicaciones del hierro, el vidrio y la cal en la construcción. Las escuelas de Ingeniería introducen un nuevo concepto de la arquitectura al adoptar los programas de la Arquitectura Civil. En el desarrollo de la ciencia estática se utilizaron el tratado de **Louis Marie Navier** y el pragmatismo de las lecciones de Durand sobre la anticipación en la construcción bajo un programa basado en los principios de conveniencia, utilidad y economía aplicados a encargos públicos. En España la *Escuela de Caminos* iniciada a propuesta de **Agustín de Betancourt** (1802) que a través de **Benito Bails** recoge los planes de estudios clásicos franceses de las lecciones de Durand.

Durand continuador de los proyectos de Boullée se centra en los cambios de función y en el componente técnico, convirtiendo el mundo en objeto y en proceso mecánico. En sus presupuestos rompe con los modelos primitivistas y la tradición vitruviana, introduciendo el método racional dominado por la composición geométrica y el concepto de utilidad. La forma arquitectónica depende y se acuerda respecto al programa y de la planta del edificio. Los objetivos principales del proyecto arquitectónico serán tanto la economía perceptiva, como la creación y el control de las nuevas tipologías. Durand exhibe en sus proyectos un desarrollo constructivo donde

⁶⁹ Julio ARRECHEA. “*El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*”, (Valladolid, 1989), cit.p. 243.

⁷⁰ Philippe MADEC: El proyecto arquitectónico de Boullée. En “*Boullée*”, (Madrid, 2000), cit.p. 90.

⁷¹ Ledoux proyectó una casa del placer para la colina de Montmartre, un templo de forma cilíndrica truncada en el interior de un recinto circular. Anthony VIDLER. “*Ledoux*”, (Madrid, 1994), cit. p. 118.

las plantas de los edificios entran en una etapa de experimentación e hibridación geométrica buscando la comodidad y funcionalidad.

La preocupación por la higiene, la educación y la psiquiatría en la época conducen a que la forma se identifique con la terapéutica. Las ciudades portuarias resurgen como centros comerciales cuyos muelles contemplan la instalación de tinglados, depósitos, mercados y estaciones de ferrocarril donde concurren las vías marítimas y terrestres. Los centros fabriles y mineros forman grandes ciudades constituidas por barrios obreros. Las fachadas atienden a un nuevo orden compositivo, las configuraciones se simplifican reduciéndose a la ventana, la puerta y los arcos. En la adición de bloques, las rotondas, columnatas y estructuras de frontones elevados se manifiesta el apogeo de la geometría.

El desarrollo de una nueva disciplina que trate de expresar la *localización* viene motivado por la necesidad de habitabilidad en las grandes urbes. La pérdida de visión en las masas que habitan en los grandes núcleos urbanos y periferias, reconoció un nuevo horizonte en la manera de entender el espacio. El *Analysis situ* de Leibniz advierte de esta necesidad de partir de un análisis geométrico para la elaboración de un sistema de localización. La lectura del territorio a través de dispositivos gráficos generó una nueva tradición de pensamiento. Frente a la intuición en la orientación en el espacio primitivo se desarrolla una topología que apoye la memoria, prefigurando el espacio como sistema de referencia y vecindad. El *Cuadrilátero* de **Robert Owen**, el *Falausterio* de **Fourier**, la *Icaria* de **Ettienne Cabet** o el *Familiasterio* de **J-B. Godin** quedaron relegados a experimentos de cenáculos religiosos y aldeas industriales en la tierra prometida americana.

Durand, Owen y Fourier firmaron el principio del funcionalismo fundamentado en la aparición de nuevas tipologías de carácter social. Los ideales de progreso ilustrado y las nuevas teorías sociales idearon una serie de modelos residenciales espaciales y diseños *standard* para comunidades corporativas continuando el modelo de la *Villa de Chaux*. Algunos empresarios filántropos europeos fundaron con mayor éxito sus compañías en *pueblos-factoría* como las colonias de la empresa de acero de la familia Krupp en Essen, las fábricas de chocolate de Bourneville de George Cadbury y la de la Colonia de Noeisel-sur-Seine de Meunier o las fábricas de jabón de Port Sunlight de Lever Brothers. Estos mundos idealizados serán criticados por Engels y Blanqui defensores del proletariado, a la vez que prefiguraron las teorías de Pedro Kropotkin, las ciudades-jardín de Ebenezer Howard, la formación de corporaciones federativas de Clarence Stein, las *casas-comunas* soviéticas y las *Unités* de Le Corbusier.

La unidad del urbanismo europeo con sus vistas panorámicas de monumentos clásicos llega a las ciudades españolas en forma de alamedas influenciadas por el modelo de Versalles. Los centros fabriles y mineros forman grandes ciudades constituidas por barrios obreros. El estilo cortesano de Villanueva contrasta con la racionalidad de los proyectos realizados para Nuevas Poblaciones de Belidor y Verboon a partir de la repetición de módulos o viviendas adosadas en los que intervienen los ingenieros militares. Este modelo llegará a finales del s. XVIII a los núcleos urbanos como San Sebastián, Barcelona o Madrid con la construcción sistemática formando manzanas que terminará con los llamados planes de ensanche. Las ciudades portuarias resurgen

como centros comerciales en cuyos muelles se instalan los tinglados, depósitos, mercados y estaciones de ferrocarril donde concurren las vías marítimas y terrestres. La interpretación del anfiteatro fue el antecedente del panóptico. La visión panorámica ilustrada dirigida a la percepción didáctica y a la imaginación contrasta con la idea de *panóptico* de **Bentham** proyectado como método de control y vigilancia en escuelas, manufacturas, hospitales y prisiones.

Después de la Revolución, los diseños de monumentos simbólicos de corte masónico y teatral se multiplicaron, asemejándose al tipo de mausoleo egipcio. El resurgir de la escultura funeraria y conmemorativa coincide con la nueva ideología neocatólica de las instituciones y la burguesía. Las sepulturas monumentales con nichos y panteones con o sin capilla funeraria y los suntuosos pabellones imitarán las fachadas de una casa o un palacio. Las tumbas y capillas inspiraron los proyectos de barreras y almacenes proyectados en forma de galerías primitivas con arcadas y pórticos triunfales. La arquitectura de **Schinkel** se presentará como un elemento sólido aislado sobre el paisaje, su tectónica o soporte material se transforma en figura, así ocurre en los proyectos de los almacenes del muelle de mercancías.

La monumentalidad basilical en las estaciones de tren sirvió para ampliar los esquemas espaciales en entidades bancarias, museos o mercados. Las fachadas de las estaciones de tren simbolizaron la puerta de la ciudad y el final del viaje, adoptando arcos de triunfo romanos de orden dórico o neogótico en los pórticos y a partir de los años treinta utilizan un repertorio medieval. Gilly, Soane y Schinkel exportan estas ideas a los arquitectos americanos, plasmándose en las entradas de los cementerios y tribunales. Algunos de estos modelos espaciales fueron realizados a partir de la experiencia imaginaria de la luz de las representaciones de los edificios clásicos de **Soane** en su Banco de Inglaterra (1791-derruido en 1833). La impronta clasicista del cuerpo de la arquitectura industrial se traslada a las estaciones de Madrid, Barcelona, Vitoria o San Sebastián. Estos monumentos conmemorativos fueron el emblema de la arquitectura ilustrada y el antecedente del futuro academicismo ecléctico.

1.4. Tratado de lo pintoresco

En una sociedad dedicada al coleccionismo donde el poder de las clases dominantes está arraigado en la tierra y la propiedad, la villa de campo será el medio para expresar la libertad e individualidad del propietario. La arquitectura se pone al servicio del arte del paisaje al mismo tiempo que se modifica los conceptos de la jardinería clásica-francesa. Los edificios reproducen la irregularidad de la naturaleza, prevaleciendo la expresión, la imaginación y el sentimiento individual sobre las reglas y proporciones racionales. En la problemática del jardín en Francia, **Laugier** elogia las composiciones **André Le Nôtre**, pero critica la simetría y la ampulosidad de *Versalles*, a la que opondrá las ideas en el diseño de los jardines chinos. En *Versalles* Le Nôtre fue el artífice en disponer a la vegetación y el paisaje como elemento determinante sobre la arquitectura; lo que supuso el comienzo de la edad de oro del *topiary*. **Alexander Pope** fue uno de los mayores detractores de Le Nôtre logrando erradicar estos jardines formales.

Las descripciones poéticas de **William Temple** sobre la naturaleza incontrolable y la poesía gótica de **Milton** inspirado en el panteísmo antiguo presentan el modelo de jardín-Edén frente al jardín clásico. **Goethe** muestra su pasión por la cultura rural y su interés por la naturaleza humana y sus costumbres, lo satírico y lo carnavalesco. Estas imágenes conducen a la idea de la existencia de una naturaleza interior y una naturaleza exterior, reconduciendo la mirada hacia el ejercicio de descubrir y contemplar la belleza pintoresca. A diferencia de Goethe, **Keats** y **Lord Byron** que depuran la lírica italiana proveyéndola de un carácter plástico y sensual. Las descripciones de Keats se unen a las de William Beckford, James Murphy y Robert Southey, sumándose la novela gótica de Mary Shelley, Stevenson, Bram Stoker. El gótico se manifestó en la residencia rural de la nobleza con un diseño de jardines dispuestos naturalmente imitación de los modelos del escritor **Horace Walpole**.

Los románticos seguidores de Shakespeare se inspiran en la arquitectura de Venecia como representación de la fachada republicana (americana) y oriental (las colonias). Lord Burlington patrocinó el gusto por la arquitectura clásica entre los racionalistas ingleses, sumándose la tendencia helenizante de Iñigo Jones y los primeros experimentos decorativos palladianos en los jardines de *Chiswick* realizados por **Campbell**. **William Chambers** llevó a cabo los *Jardines de Kew* en Londres (1757), incorporando arquitecturas orientales; una alhambra, una mezquita y una pagoda. El modelo chino sirvió para la introducción de nuevos elementos en la invención de paisajes, como en la *villa de Chiswick*, donde su propietario, lord Burlington, partió de la idea de museo arqueológico distribuyendo templos clásicos que han variado su escala, estatuas antiguas, y exedras. El pintor Kent a quien conoció en Roma fue el encargado de crear las diferentes escenas.

En 1770 el diseñador de jardines **Thomas Whately** se convierte en uno de los más importantes teóricos de lo pintoresco, cuando introduce el término de *carácter*, con la intención de expresar la fuerza estructural del paisaje por encima de las formas arquitectónicas clásicas, siendo el lugar el que define el tipo adecuado de estilo arquitectónico. W. Chambers en su obra "*Dissertation on Oriental Gardening*" (1772)⁷² y **William Wrighte** en "*Arquitectura Grotesca o Diversión rural*" (1790) pondrán las bases

⁷² Joseph ADDISON. "Los placeres de la imaginación y otros ensayos de *The Spectator*", (Madrid, 1991), p. 84.

del nuevo jardín inglés, donde se construirán templos y ermitas con estructuras clásicas arruinadas deliberadamente. "*Las ruinas de templos que se construían en sus propios jardines los mantenían alerta respecto al tiempo, que es el destructor de la forma perfecta*".⁷³

El diseño de paisaje imita la pintura mientras la ruina clásica sirve de modelo a los pintores de paisajes como **William Gilpin**. Esta idea de conducir la poesía hacia la pintura progresa hacia una nueva categoría estética. Las composiciones pintorescas se apoyan en la teoría de las asociaciones; una emoción estética producida por la evocación que transmiten las formas en su percepción visual. **Uvedale Price** relaciona un lugar pintoresco con lo monstruoso, lo singular y novedoso, y vincula estas formas con la materia, la textura, la luz y la sombra. **Knight** asocia estas formas a recuerdos y leyendas, diferenciando la belleza por su carácter temporal, la variedad y la imperfección. **Archibald Alison** afilia estas formas con la ensoñación, mientras **R. Paine** completa el análisis añadiendo el problema del hábito en la apreciación visual.

La fórmula de Price y Knight de imitar a la pintura no es compartida por **Humphry Repton**, para quien la casa de campo representa una reflexión sobre el paisaje, privilegiando la tradición pintoresca basada en el trabajo topográfico y en las exigencias del cliente. Repton reduce la arquitectura a dos tipos: el griego por su horizontalidad y el gótico almenado vertical. La invención libre, el asociacionismo literario y los estilos exóticos se enfrentarán al artificio formal francés, imponiéndose la poética estacional y las descripciones del edificio primitivo planteadas por Rousseau, Laugier y Goethe, junto a la difusión de las ilustraciones publicadas en Francia de los jardines imperiales chinos del padre **Matteo Ripa** en 1713. **Rousseau** está considerado como el introductor de las ideas del *círculo de Chambers* en Francia, mientras **Boullé** proyectaba el *Jardín de Chavillé* (1765).

En plena discusión teológica entre ciencia y virtud, **Rousseau** se enfrenta a la imagen heroica republicana, contra la ciencia y el arte introductoras del gusto, el protocolo, el vicio y el lujo, consideradas los corruptores de las costumbres; y por el contrario defiende la virtud y su enseñanza en la antigüedad (persas, escitas, germanos), elogia la ignorancia (Sócrates), exalta las celebraciones campestres frente a la artificiosidad de los festejos urbanos. Jaucourt, siguiendo las tesis británicas de Thompson y Addison relacionadas con la poética de los jardines, introduce en la *Encyclopédie* las ideas de jardín como lugar contrapuesto a la ciudad y enfrentándose a la necesidad del uso de la geometría, la simetría y de perspectivas. **Jaucourt** rechaza el uso de la escultura con fines religiosos, favoreciendo el tributo a la naturaleza de la estatua desnuda griega y la función pública de la estatua romana, y rescata la literatura romana en la idea de contraponer la villa a la ciudad.

Las teorías sobre los valores poéticos de las ruinas de Diderot y las pinturas y diseños de parques con distribución de ruinas de Hubert Robert, influyeron en los despliegues arquitectónicos del *Parque Désert de Retz* de Boullé (1774-1784). En este espacio, situado junto al hotel parisino de M. de Monville, se construyeron una serie de ruinas representativas de los diferentes períodos de la historia; una renovada visión de la arqueología iluminista a partir de técnicas escenográficas como fueron: "*la iglesia*

⁷³ John BURCHARD & Albert BUSH-BROWN. "*La arquitectura en los Estados Unidos. Su influencia social y cultural*", (México D.F., 1963), p. 35.

gótica arruinada, el templete clásico o la nevera egiptizante, que coexisten con una tienda turca o con un peculiar casa chinesca... la vivienda principal del parque, construida en forma de gigantesca columna dórica en ruinas... " ⁷⁴

La obsesión por las ruinas tendrá su exponente en las moradas de los coleccionistas, espacios fantasmagóricos propios del gusto pintoresco cuya vida se desarrolla de espaldas a los cambios exteriores. En el parque de Ermenonville transformado por el marqués de Girardin "*aparecían lagos, grutas, cascadas, un templo de la Filosofía, una casa del filósofo, una representación de la cabaña primitiva*" ⁷⁵ . En este lugar, **Hubert Robert** proyectó la tumba de Rousseau (1780) y en ese mismo año diseñó junto al duque Hancourt el *Parque de Betz* en el que realizaron entre otras ruinas y quioscos, un cementerio con tumbas recuperadas junto a otras fabricadas.

La arquitectura de finales del s. XVIII y principios del XIX se especializa cuando los arquitectos llegan a Roma en busca de los principios esenciales. Los proyectos presentados en el *Grands Prix* – 1791-1806 significaron la Restauración de nuevas configuraciones -exotismo-romano-italicismo-rústico- casa de campo (Rondelet). Desde Inglaterra **John Nash y Humphrey Repton** popularizan la villa-granja italiana. El interés de Goethe hacia los hombres y las cosas se interrumpe cuando en los diarios de Roma, desestima la infinitud romántica para retornar a las limitaciones del arte clásico monumental. Goethe observa como un naturalista (botánico, mineralogista) estudiando el conjunto de leyes morfológicas y orgánicas de la arquitectura y la escultura. Esta relación entre las formas, las fuerzas internas y el carácter universal las advierte Goethe al contemplar los templos helénicos en Italia (Poseidón, Minerva, Paestum), lo que dio lugar a una idea renovada de *lo bello*.

En Roma, **Schinkel** estudia la pintura del paisaje y la luz centrándose en las construcciones coloristas medievales de ladrillo sin revoque, conocimientos que utilizará para sus decorados teatrales. Schinkel observa la importancia de realizar los edificios como parte del panorama, basándose en la idea de la casa destinada al disfrute de la naturaleza, a la vez que limita el repertorio del ornamento en las casas privadas y edificios domésticos; su obra más representativa será la *Casa para Jardinero* (1833-34). Entre sus primeros trabajos destaca la reconstrucción de la *Aldea de Quilitz* y de los edificios administrativos del señorío, esta experiencia le sirvió para diseñar un nuevo tipo de casa de labranza acorde con las nuevas ordenanzas. Otro de sus edificios más destacados fue la *Molkenhaus* de Bärwinkel cuya factura sigue los preceptos constructivos en el uso de materiales locales y la fábrica vista; aplicando el arco de medio punto (ciego), proyectaba la unión entre la arquitectura utilitaria y la monumental, en este caso con las construcciones basilicales del románico. ⁷⁶ (fig.13)

Las residencias románticas de Schinkel serán adaptadas como modelo tipológico al medio urbano de Berlín. En su trayectoria pasa de una etapa gótica con líneas horizontales al clasicismo griego y finalmente retornará a una arquitectura utilitaria con el uso del ladrillo visto inspirada en el uso de la terracota en Lombardía y Emilia, que le recuerdan, a las construcciones de ladrillo nórdicas. Postdam será el

⁷⁴ Juan CALATRAVA: La idea de jardín en la Francia de las Lumières. En "*Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*", (Granada, 1999), cit. p. 103.

⁷⁵ IBIDEM, cit. p. 103.

⁷⁶ Ensayo fotográfico de Giovanni Chiaramonte y planos de Dore H. Linke. En AAVV. "*Karl Friedrich Schinkel. Arquitectura y paisaje*", (Madrid, 1993), págs. 25-49.

escenario donde Skinkel, su ayudante **Persius** y el paisajista Joseph Lenné junto al futuro rey-arquitecto el príncipe Friedrich Wilhelm, experimentarán los volúmenes pintorescos y los proyectos del jardín paisajista, llegando a introducir un trozo de fortificación medieval, donde se distribuyen miradores, pérgolas, establos, belvederes, depósitos de maquinaria de vapor. Las características más destacables de los edificios serán, el uso de plantas asimétricas y la valoración de todos los alzados del edificio para poder verlo desde todas las direcciones. También se le añadirán en sección bloques más pequeños articulados con techos poco inclinados a un agua describiendo una jerarquización funcional y expresiva de cada una de las piezas. Al ladrillo revestido de estuco se unirá el uso de la simulación de materiales en capiteles, cornisas y estatuas de zinc fundido imitando mármol.

El romanticismo rompe con la pureza e integridad de los códigos expresivos de la doctrina clásica y el predominio del sistema de los órdenes otorgando a la policromía el símbolo de la unidad de las artes. **Quatremère de Quincy** abandona los modelos neoclásicos y la analogía de las tesis primitivas para retornar a los principios albertinos y la tradición con fines estéticos. Así, establece la idea de *tipo* como precedente y constituyente de la forma. El modelo que condiciona la copia idéntica se diferencia del *tipo* o principio elemental, origen y causa primitiva a analizar. La tipología se obtiene a partir de un proceso reductivo por el cual se asimila la esencia de la arquitectura y de la ciudad en esquemas funcionales de distribución.

La coloración arquitectónica, la escultura policroma y la pintura mural-histórica son los complementos indispensables para elaborar un sistema de códigos que dan la expresión al templo. A las ideas de Quatremère de Quincy presentando el uso del color en la escultura griega clásica, se sumará la tesis del arquitecto franco-alemán **Ignace Hittorff**. En su estudio *"Architecture antique de la Sicilie"* (1830), defiende la presencia constante desde la antigüedad de la pintura en la arquitectura; y para la lectura del edificio otorga el privilegio al sistema cromático sobre los órdenes. La imitación la entiende *"como apropiación de los materiales históricos, no según sus formas sino según los principios lógicos que los constituyen ya que solamente estos últimos garantizan unos resultados compositivos adecuados al medio, clima y materiales de la época"*.⁷⁷

El nuevo espíritu romántico coincide con la búsqueda de los orígenes, la exaltación del carácter de cada pueblo y nación, además de una vuelta a las formas naturales y primitivas. La fractura entre Naturaleza y Arquitectura conduce a nuevos replanteamientos teóricos fundados en el modelo las construcciones de las precivilizaciones y otra anterior a estas de origen mineral. Así es cómo en un momento en que la Academia instalaba el canon y el orden, la columna como primer elemento constructivo se transforma en metáfora; *"podía ser solo soporte, construcción, pero también adorno, símbolo, memoria de un modelo natural, entendido tanto en su origen arbóreo o mineral, tronco de madera o menhir, y todo ello sin renunciar a ser historia, orden de arquitectura o arqueología"*.⁷⁸

⁷⁷ Julio ARRECHEA. *"El Pensamiento arquitectónico en la España del s. XIX"*, (Valladolid, 1989), cit.p. 220.

⁷⁸ Delfín RODRÍGUEZ: *Teorías de la arquitectura en el s. XVIII*. En Valeriano BOZAL. *"Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas"*, Vol.I, (Madrid, 1996), cit.p. 102.

La teoría pintoresca cuajó sobre todo en América, cuya población rural estaba más vinculada con el entorno y alejada de la tradición clásica. En EE.UU. las ideas de Palladio fueron propagadas por Lord Burlington, manifestándose hacia 1730, en un estilo nacional denominado georgiano, cuyo molde parte de las diversas modificaciones en la arquitectura palladiana expuestas en Inglaterra. A diferencia del constructor griego o del gótico, las formas universales creadas por Palladio no atienden al lugar, a la estructura, ni al uso del edificio, sino a la precisión y la medida, por lo tanto las interpretaciones de su obra pudieron llevarse a cabo con el uso de diferentes materiales. Los primeros constructores americanos independientes crearon sociedades ordenadas, compartiendo una visión de conjunto armónico en la edificación de casas individuales con sus fachadas blancas. La especialización de los carpinteros con sus manuales de proporciones fomenta el embellecimiento de las fachadas en madera, en ocasiones copiando los detalles de las casas de granito del Londres antiguo y en consecuencia "*la casa, el granero, el ascensor, la escuela, la iglesia, la tienda, la casa de la ciudad, la calle de la población, todo procede de la misma pieza de tela hecha en el país*".⁷⁹

La propagación del estilo georgiano produjo una serie de desajustes en la copia de los diseños clásicos. A las alteraciones de las proporciones y escalas se suman las incongruencias entre interior y exterior, los materiales -uso de tablas de pino simulando bloques de piedra-, las estructuras -las falsas ventanas-, y los aspectos funcionales -el carácter doméstico de los edificios públicos-. La finalidad fue el privilegiar la composición formal en la artificialidad. El regionalismo rural y primitivo de los graneros y silos de piedra, los porches y casas de adobe, dejan paso al desarrollo de las diferentes versiones de la construcción medieval inglesa. El gusto por lo pintoresco de la época se acentúa con la proliferación del género en publicaciones con litografías, aguatinas, grabados al humo y madera, ilustrando villas, casas de campo y jardines. Entre estas ediciones destacaron los nombres de Robinson, Hunt, Meason, **Loudon**. Los diseños de **Downing**⁸⁰ y los ensayos de Emerson influyeron decisivamente en la arquitectura de la naturaleza americana. El movimiento pintoresquista introdujo la planta libre desarrollada por Nash. Ruskin apoyará este tipo de moralidad victoriana en que "*toda belleza es una expresión hacia fuera del bien interior*".⁸¹

Richard Brown en "*Domestic Architecture*" (1841) combinará el estilo de casa de campo con el carácter del paisaje, situando la casa griega sobre una llanura con una lejana acrópolis; la casa romana abovedada sobre un terreno escarpado al estilo *Capability Brown*; la casa acastillada sobre un elevado promontorio con un sublime declive y la casa *estilo Tudor* en la orilla de un río a la sombra de unos casuales árboles caducos⁸². La función principal de estos edificios será la ornamental. Los pórticos, cabañas, templos, obeliscos confieren carácter a las perspectivas, definiendo y

⁷⁹ John BURCHARD & Albert BUSH – BROWN. "*La arquitectura en los Estados Unidos. Su influencia social y cultural*", (México D.F., 1963), cit. p. 86.

⁸⁰ Los diseños de Downing recogidos de libros ingleses privilegiaron la villa italiana de mampostería y el estilo Tudor, aceptando finalmente el *bracketed style* por sus ventajas técnicas y económicas. En James S. ACKERMAN. "*La villa. Forma e ideología de las casas de campo*", (Madrid, 1997), págs. 292-299.

⁸¹ Gabin MACRAE-GIBSON: Escenografía y pintoresquismo. En "*La vida secreta de los edificios*", (Madrid, 1997), cit.p. 154.

⁸² James S. ACKERMAN: Lo pintoresco. En "*La villa. Forma e ideología de las casas de campo*", (Madrid, 1997), p. 260.

animando los escenarios y puntos de vista, su uso estará limitado como cobijo para refugio o retiro. Las casas de campo pintorescas americanas destacan por la distribución asimétrica de ventanas, puertas y de la planta, haciendo que todas las fachadas sean diferentes, valiéndose de balcones volados, galerías, pórticos y azoteas para aprovechar el calor o la sombra.

Las casas americanas con porches, buhardillas, chimeneas, puntos de apoyo y estructuras con postes y celosías evocaban el lugar de veraneo y retiro junto al océano. El escenario natural presenta rocas riscosas animadas con pequeños edificios u otras construcciones al borde del barranco. Las ruinas se adaptan a los terrenos irregulares como acompañamiento de árboles. La veranda o galería ligera procedente del Extremo Oriente, será uno de los elementos *standard* indispensable en la villa pintoresca recorriendo toda la fachada. Las diferentes composiciones surgidas por la articulación de planos y volúmenes, sumadas a la libertad de planta, parecen obligar al observador a moverse con fluidez (recorrido) y a doblar la esquina donde las nuevas vistas se suceden en un espacio escenográfico. Con la desaparición de las tradiciones locales los diseños y las reformas arquitectónicas se hacían más decadentes, *"los diseñadores tomaron las casa rectangulares bajas y las hicieron cuadradas y altas, les añadían pilastras y cúpulas clásicas y corredores angostos, y aserraban de suerte que pareciese piedra"*.⁸³

La consagración de la historia de la arquitectura corre paralelo a la recreación de la diversidad estilística de edificios de las Exposiciones Universales representativas de cada país. Las Exposiciones Universales conformaron una ciudad dentro de la ciudad, una nueva ágora que se da a conocer como monumento en las guías turísticas. La alternancia continuada de exposiciones y muestras de un único palacio provisional en el espacio público deja paso a la instalación de pabellones ubicados en zonas periféricas. Las innovaciones científicas en las *estructuras portantes* posibilitaron la distribución de las diferentes secciones en grandes espacios cubiertos, proyectando en toda su extensión una nueva arquitectura funcional. Este sistema conforma el concepto de *Ciudad Hermosa* y *"se tiende a organizar un modelo estable entorno a la producción"*.⁸⁴

La expansión colonialista y la ciencia fueron los dos pilares sobre los que la burguesía europea tuvo una conciencia de pensamiento universalista. El carácter universal que acompaña a cada muestra fue aprovechado por las naciones organizadoras y participantes para demostrar su superioridad, uniendo el cosmopolitismo romántico al espíritu nacionalista representado en la arquitectura decorada y los contenidos científicos. Las Comisiones de Monumentos, asociaciones y coleccionistas privados participarán activamente en las Exposiciones, realizando álbumes y catálogos que sirvieron, no solo como fuente para la constitución de importantes colecciones y museos, sino que también como repertorios ornamentales o *patterns* utilizados para la formación artística. Lo mismo ocurrirá con las recopilaciones etnográficas producto de los viajes a lugares exóticos. A este positivismo colaboró la aparición de la novela de ciencia como un género de divulgación científica.

A partir de la celebración de la Exposiciones Universales e Industriales la ciudad se transformó en el gran museo de las civilizaciones y del progreso. Los

⁸³ IBIDEM, cit.p. 95.

⁸⁴ Jose LÓPEZ-ZANON: Una visión panorámica de las Exposiciones Universales. En AAVV. *"Las Exposiciones Universales"*, (Madrid, 1986), cit.p. 10.

movimientos artísticos en España confluyeron en rescatar la arquitectura árabe muy valorada por los románticos europeos junto y la difusión de estampas. El avance en los conocimientos sobre la arquitectura musulmana, la restauración de la Alhambra (1840) y los viajes de los románticos a Andalucía y Toledo dieron como resultado el estilo neo-mudéjar. En la *II Exposición Universal de París* (1867), además de otorgar una sección a cada nación en el Palacio Central, se construyeron pabellones en los jardines, los cuales plasmaban los distintos estilos arquitectónicos de las naciones del mundo. Entre estos edificios sobresaldrá el Pabellón neorrenacentista español de **Jerónimo Gandara** inspirado en el *Palacio de Monterrey* de Salamanca de Gil de Hontañón.

Tras el resurgimiento gótico hizo su aparición el Románico italiano, los estilos de Egipto, India y China, el Renacimiento clásico y el Resurgimiento griego. A continuación, se dio paso a la importación de las tendencias asociativas del estilo victoriano inglés. Es así, como la historia se diversifica y se acumula sobre el espacio de la naturaleza, de tal forma, que se convirtió en un repertorio pintoresco fundamentado en el uso y la expresión. Los estudios etnológicos y las propuestas reformistas en la línea del diseño trataban de superar la etapa gótica desarrollando los modelos naturales (florales, vegetales, étnicos, históricos, etc.) como gramáticas destinadas a la ornamentación.

El interés por recopilar modelos ornamentales de culturas exóticas dio lugar a la creación de los *patterns* o colecciones de repertorios originales autóctonos destinados a la decoración. Estos modelos fueron utilizados en las producciones industriales y aplicados a la pedagogía.⁸⁵ **Owens Jones** en 1856 publicó "*Grammar of Ornament*", un repertorio de estilos ornamentales de todas las épocas con 300 ilustraciones coloreadas. En sus informes sobre artes decorativas se refiere al problema entre el fabricante y el diseñador industrial. Cuando el profesional del taller estudia el arte como introducción en la parte técnica para aplicarse en el arte, encuentra una adaptación mutua, dando como resultado una armonía en la forma y en el material.

La metodología de **Luis Rigault** en su "*Album Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales*" (1857)⁸⁶ muestra criterios iniciales en la producción de buenos y económicos diseños artísticos aplicados a la industria. Estos lujosos repertorios se basan en criterios clásicos de aprendizaje compositivo, el dibujo geométrico y la copia del natural. El discurso estético se aproxima al gusto del consumidor basándose en las leyes de la simetría, el contraste y la variedad para no caer en la rápida obsolencia de las formas. **Eugène Chevreul** publicará en 1864 "*El catálogo de los colores antiguos*" relacionado con los progresos de la química industrial. **Christopher Dresser** evoluciona las teorías de Owen Jones sobre la forma y el color comprobando los efectos psicológicos producidos por la variación de cada detalle. Dresser defiende el ornamento sin modelo, no figurativo y dirigido a las necesidades de la industria y al igual que Jones se interesa por el ornamento árabe.

En la *Exposición de Viena* (1873) se consiguió la adaptación plena de la arquitectura neo-mudéjar con múltiples variaciones en edificios privados, públicos y utilitarios. La profusión del ornamental neonazari se impondrá como estilo nacional en

⁸⁵ Lourdes FIGUERAS: Arte e Industria en el Modernismo. En "*Modernismo y Modernistas*", (Barcelona, 2001), p. 183.

⁸⁶ Reeditado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia en 1984.

las siguientes muestras por encima de la sinceridad estructural del neogótico y de la arquitectura de ladrillo neomudéjar. El gótico flamígero y el plateresco también sirvieron de muestrario en las Ferias nacionales, regionales y en las Exposiciones Universales de Europa. En la *III Exposición Universal de París* (1878), citamos como "*en esta Calle universal, España mostraba la ya aludida fachada neo-árabe, una feliz mezcla de elementos derivados de la Alhambra y de la Mezquita de Córdoba, y a su lado se alineaba la fachada china que lindaba con otra muy simple y limpia, la de Japón*".⁸⁷ Las réplicas de monumentos fue un fenómeno muy extendido a finales del s. XIX es el caso de la reproducción de la Giralda en el *Madison Square Garden* por Stanford White.

Las Comisiones de Monumentos impulsaron las ediciones de catálogos y colecciones de los monumentos de ciudades históricas confirmando a la arquitectura un carácter sagrado. La guerra en Grecia centra el interés por la arqueología en España por lo que los científicos de la Escuela Francesa de Atenas (Arthur Engel, Pierre Paris) impulsaron las investigaciones en nuestro país. El descubrimiento de la *Dama de Elche*, la *Esfinge de Bazalote* y las damas mitradas del *Cerro de los Santos* motivaron un espíritu de divulgación y un acicate para los impulsores del conocimiento del arte ibérico. La duplicación en molde, las láminas sueltas con dibujos precisos y catálogos sirvieron para comparar y ordenar el arte antiguo.

El molde de la Bicha en el *Museo de Reproducciones Artísticas* significó la consecución de un proyecto educativo y científico, y consecuencia de esto es la universalización de las formas artísticas al poder realizar dibujos y fotografías. La musealización de la *Dama de Elche* y los dibujos, fotografías y fotograbados de publicaciones como la "*Ilustración Española y Americana e Ilustración Artística*",⁸⁸ convierten esta imagen en un arquetipo de la *Carmen*. Las reproducciones fotográficas de los hallazgos ibéricos se suceden en las publicaciones de los más ilustres historiadores como la "*Historia de la Civilización ibérica*" de 1878 del historiador portugués **Joaquín Pedro de Oliveira Martins** donde figura una foto de la Dama policromada en la anteportada.

Los científicos alemanes y franceses dudaron de estos documentos novedosos, este escepticismo significó un esfuerzo fallido debido a la dificultad de consenso institucional en el reconocimiento de esta cultura milenaria. Las mejores piezas ibéricas terminaron en el Louvre antes del establecimiento de una *Ley del Patrimonio Español*. Las reproducciones fueron el medio de introducción del arte ibérico en la historia del arte europeo, exponiendo estos objetos entre el arte oriental y el arte arcaico griego. En la *Exposición de Viena* (1873), la planta principal del pabellón español con su *fachada del Mediodía* fue el espacio elegido para mostrar los moldes en yeso de los hallazgos del *Cerro de los Santos*. En 1875 el *Museo Español de Antigüedades* lanza la publicación de litografías de los hallazgos del *Cerro de los Santos* expuestos posteriormente en la

⁸⁷ Tokutoshi TORII. "*El mundo enigmático de Gaudí*", (Valencia, 1983), cit.p. 189.

⁸⁸ El estudio y difusión del arte ibérico a través del dibujo tiene sus precedentes en el contexto de los gabinetes de curiosidades; en el *Diálogo de Medallas...* obra de Antonio Agustín (Tarragona, 1587), en la edición de Lastanosa, *Museo de las medallas desconocidas* (Huesca, 1645), en el *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas, que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España* (Madrid, 1752) o los dibujos de los hallazgos de estatuillas en Vilches del clérigo Miguel Pérez Pastor en *Disertación del dios Endovéllico* (1760). En Ricardo OLMOS. "*Dibujos, moldes y fotografías: tres formas de apropiación de la cultura ibérica*", C.S.I.C. Madrid.

Exposición de París (1878). La estatua clásica, los moldes y fragmentos históricos reunidos en un *escenario académico* cumplieron un propósito pedagógico en las escuelas de arte y arquitectura. Los ejercicios académicos se centran en el modelado, la luz y la textura de la superficie como lo demuestran la calidad de los moldes del escultor **Pinazo**.

Las transformaciones de las ciudades inician su apertura con el proyecto de Ensanche de Haussman, a partir del cual la arquitectura queda definitivamente relegada al trazado viario y a la normatización en el alineamiento de los elementos de las fachadas (cornisas, balcones,...). El llamado *Estilo de los Luises* llega a toda Europa, seguido por las interpretaciones renacentistas y tras la reestructuración de París continuaron con "los estilos medievales, los moriscos, la arquitectura del hierro, influencias de la arquitectura unifamiliar inglesa, suiza o alemana... para pasar a incorporar a partir de 1900 las aportaciones modernistas y secesionistas".⁸⁹ Esta homogeneidad residencial se suma a las hileras de árboles de las avenidas y al tejido comercial. El salón de la nobleza se transforma en café, ubicado junto a librerías, joyerías y comercios. Con los grandes bulevares da comienzo la instalación de los pasajes parisinos, las galerías de *Palais Royal* y el *pasaje Jouffroy*, el primero con calefacción.

A los primeros grandes almacenes de la capital francesa, les seguirán los de Milán, Roma, Nápoles y Nueva York. En estos *templos del deseo* ⁹⁰ los objetos se manifiestan como un espejismo y adquieren un lugar preponderante en la nueva cultura de posición social. En Inglaterra Sir John Soane instala en el *Lincoln's inn Fields* (1808) una importante colección de reproducciones de piezas arqueológicas y artísticas que van ocupando la casa de una forma laberíntica bajo la luz cenital de las lámparas de gas. Estas *casas estuche* junto con los almacenes de mitología de los pasajes parisinos constituyen la prehistoria de la modernidad vinculados a las grandes Exposiciones Universales. Blanca Lleó conecta estos interiores llenos de espejos con las moradas de los coleccionistas y el gusto pintoresco; "el pasaje simbolizó un almacén de mitología latente, un laberinto más secreto aún dentro del laberinto de la ciudad, la casa de los sueños colectiva" (fig.12-13).⁹¹

La combinación de referentes históricos en las mansiones transformaron la arquitectura en un fenómeno simbólico y lingüístico; emblema de una actitud política cuya tendencia fue la de recrear e inmortalizar el pasado. Entre 1860 y 1870 los arquitectos cubren los ensanches de palacetes cuya tipología continúa la tradición clásica de la villa palladiana, a la que se suman los *patterns* neomedievales, orientales y nórdicos, ejemplificados en las ventanas. En la segunda mitad del siglo la difusión del tipo villa burguesa representada por la casa inglesa entra a formar parte de la trama urbana. A finales de siglo estas casas adquieren un aspecto diferenciador y emblemático, representación de una división social (villa y edificio de alquiler). El eclecticismo de estas villas viene dado tanto por sus añadidos de elementos de las tradiciones locales y porque participan de la emergencia del movimiento moderno. La escultura alemana

⁸⁹ Nieves BASURTO FERRO. "Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910", (Bilbao, 1999), cit. p. 149.

⁹⁰ Giandomenico AMENDOLA. "La ciudad postmoderna", (Madrid, 2000), p. 200.

⁹¹ Blanca LLEÓ. "Sueño de habitar", (Barcelona, 1998), cit. p. 36.

de tradición asociativa con el gótico y el barroco participó de las tendencias de la escultura tectónica con función monumental escapando de la dependencia a su disposición arquitectónica. Los arquitectos Alfredo Messel y Ludwing Hoffmann de la Academia de Arte de Munich, ornamentan con estatuas los edificios de los municipios de Berlín y Dresde.

En el eclecticismo europeo influyeron el *estilo Maximiliano* que une el castillo a la iglesia y las ruinas artificiales de castillos góticos feudales que se construyeron en el parque de Wilhelmshoehe, el "*Loewenburg*". El arquitecto **Erdmannsdorf** creó un parque gótico colocando ruinas y edificios conmemorativos distribuidos en el paisaje. Otro ejemplo es el conocido "*Arminio*" de **Ernst von Blandel** en la selva de Tentoburg. En las pinturas de Friedrich aparecen monumentos funerarios en paisajes abruptos. El obelisco y las esfinges se adaptaron como ornato para paseos públicos. Las edificaciones civiles setecentistas con una tipología gótico-mercantil de las ciudades de Centro Europa (Berlín, Viena, Praga, Zurich,...), desaparecen, renovando el patrimonio inmobiliario y la transformación del paisaje urbano. Desde Austria y Alemania se promocionaron los miradores de madera y cristal al resto de las ciudades y pueblos de España. La herrería se convierte en elemento fundamental de integración tridimensional al que se une la carpintería de madera principalmente en miradores y planta baja. La instalación de rejas y balcones sirven de protección, tamizan el paso de la luz y separan espacios; además de ser el símbolo de ostentación del propietario, seña escultórica y monumental de la fachada modernista.

Las nuevas crónicas exóticas de Tierra Santa, Turquía, China o India, la difusión de la arquitectura popular egipcia y la tradición en los jardines manieristas con sus grutas históricas se suma a la pasión naturalista. El revival romántico con palacios medievales y renacentistas en estilo neo-templario y formas masónicas tiene su exponente en la *Quinta Regaleira* (Sintra). En este lugar sagrado donde se asentaron diversas ordenes religiosas en el medioevo fue transformado en el s. XVIII por el príncipe de Baviera. El Antiguo *Monasterio de Ntra.Sra. de la Pena* y sus alrededores fue destinado para lugar de ocio de la burguesía. En 1892 Carvalho Monteiro convierte este ecléctico proyecto en un itinerario por etapas, en el que intervienen el paisajista **Henri Lusseau** y el escenógrafo de ópera **Luigi Marini**. Esta construcción sufragada con capital colonial fue declarado por la UNESCO centro histórico en 1995.

El realismo llega a los monumentos en un momento de interpretación de las formas históricas a través de la columna y formas naturales como el árbol, cuyo dilema fue interpretado en diseños de interiores monumentales y artificiales como fueron los auditorium, los acuarios y las secciones en forma de gruta presentados en la colina del Trocadero de la *III Exposición Universal de París (1878)* (fig.14). Los monumentos conmemorativos contemporáneos recogerán la idea de la gruta aplicando de manera magistral la plástica escultórica en cascadas, templete, escenografías teatrales, etc.⁹² Las fachadas-retablo del estilo isabelino (gótico-mudéjar) asemejan la entrada de una gruta con sus portadas con hornacinas y arquivoltas. Algunos de edificios recogerán el contexto de los descubrimientos y restauraciones de cuevas como la de Covadonga y Monserrat, y la divulgación de los grabados de las cuevas mallorquinas de Artá y Drach. Las formas derivadas de las cuevas fueron el motivo utilizado por Gaudí para

⁹² Alexander HELMEYER. "*La escultura moderna y contemporánea*", (Barcelona, 1928), p. 132.

la construcción de gran parte de su obra, período que coincide con el levantamiento del Palacio rústico del cartero Ferdinand Cheval en Drôme (Francia).

La pérdida de las últimas colonias contrasta con la monumentalidad epopéyica y titánica de las columnas conmemorativas como fueron los maestros Alberto Palacio, **M. Benllure**, R. Bellver o Aniceto Marinas. **Agustín Querol**⁹³ fue reconocido en las Exposiciones por el dinamismo de la piedra en sus túmulos escenario y sus figuras horizontales ascensionales (fig.15). La demanda de escultura por parte de la burguesía permitirá la creación de escuelas locales. Las obras filantrópicas llegan a España a principios del s. XX a través de los llamados indianos construyendo edificios testimoniales que celebran su buena fortuna ultramarina. Las casas de indianos se distinguen por la entrada flanqueada por palmeras y el porche desde donde se asoma el jardín botánico. Al gran número de habitaciones distintas entre sí, se suman los salones de madera noble y armazones de hierro forjado. Los parques temáticos o *parques enciclopédicos* continuaron la idea pedagógica -no temática- dedicada a todos los saberes. Un ejemplo lo encontramos en Betanzos donde en 1914, Juan García Naveira reprodujo una serie de monumentos a partir de postales y estampas escolares, como fueron las replicas de las grutas de Bomarzo, la muralla China, el canal de Suez o fuentes de Neptuno y Florencia.

⁹³ Agustín Querol recibió varios premios y menciones en las grandes Exposiciones de Madrid (1887), Barcelona (1888) y París (1889, 1900), Munich (1891, 1895), Chicago (1893), Berlín (1898) y Viena (1894, 1898).

1.5. Los tratados de la industria, el catálogo de los estilos y los nuevos materiales de construcción

La nueva organización de la producción y del tiempo se abre paso a nuevos conceptos de orden constructivo en una nueva perspectiva industrial y de mercado. La transformación de la sociedad industrial se inicia con la introducción de la prefabricación y el montaje en el proceso de trabajo, continúa con la parcelación en sectores y la organización piramidal y termina con la aparición del obrero especializado (encofrador). La funcionalidad de los órganos se equipara con los diseños excluyendo las ficciones mitológicas. El reduccionismo racionalista inspirado en el proyecto técnico mecánico establece las bases del funcionalismo cuyo modelo se equipara a la obra de ingeniería, antecedente del diseño industrial. J.B. Lamark definió el diseño industrial como aquello que proyecta los objetos de uso según las reglas de la economía tras el estudio de los medios técnicos y los materiales.⁹⁴

Las nuevas formas productivas cambian las realidades de difusión de los productos culturales junto al surgimiento de un público consumidor. En este cosmopolitismo el arte popular y tradicional se canaliza y se promueve a través de los sistemas empresariales donde al pueblo se le devuelven comercialmente modificadas sus propias creaciones. En las relaciones de producción y consumo se presupone una sociedad masificada -un hecho cuantitativo-, cuando las estructuras se ponen al servicio de la sociedad se transforman en hechos cualitativos. En esta conversión son fundamentales los modos promocionales que han de mantener el mercado y el ritmo productivo. Este es el punto de partida en que las instituciones mediáticas y las imprentas se transforman en compañías comerciales dando lugar a una globalización de la comunicación.⁹⁵

Después de la *Revolución Francesa* se había celebrado la primera exposición de productos de la Industria Francesa (1798), un acontecimiento a partir del cual se da el paso a la apertura de las Escuelas de Diseño. Las obras públicas y los planes de Ensanche de las ciudades responden a la problemática de la salubridad y la higiene. Esta preocupación tiene sus antecedentes en las ordenanzas sobre la restricción en el uso de la madera en la construcción. En época napoleónica, el **conde D'Espie** dio a conocer el método de unión de ladrillo con yeso y los techos acallebonados (1754). La construcción tabicada recogida en el tratado de Espie fue seguida y difundida por Blondel/Patte y en el s. XIX por Rondelet y los ensayos de D'Oliver y Fontaine. En España, las recopilaciones de **Benito Bals** de la obra de Fray Lorenzo de San Nicolás y de Frézier, y los tratados de **Fornés y Gurrea** defienden el comportamiento estructural de la construcción tabicada al originar el desarrollo de la primitiva montea por los métodos de corte de piedra o estereotomía.

Después de las exposiciones de carácter nacional, las exposiciones universales comenzaran en Inglaterra cuando el victoriano **Henry Cole** junto al príncipe Alberto presiden la *Royal Society of Arts* (1846) y publican la revista *Journal of Design and Manufactures* (1849 y 1852) considerada como la precursora de lo que se ha dado en denominar diseño moderno. Las Academias de Diseño tendrán como objetivo coordinar el arte y el progreso centrando la enseñanza en la Geometría mientras las

⁹⁴ Bruno MUNARI. "El arte como oficio", (Barcelona, 1987), p. 2.

⁹⁵ Vicente AGUILERA CERNI. "Arte y popularidad", (Madrid, 1973), p. 112.

artes aplicadas se presentan como rechazo a la copia y a la imitación propia de la tradición de las Bellas Artes. Estos cambios están en el origen de los conflictos profesionales entre los maestros de obra y la vinculación al arte de los arquitectos titulados en las Escuelas. La imaginería técnica se separa del arte figurativo, los tratados de principios científicos conocidos hoy como manuales especializados desbordan a los gremios consolidándose entonces las Academias de Arquitectura e Ingeniería.

El dibujo técnico constituye un arte esquemático precedente de la iconicidad y abstracción en la gráfica industrial y el diseño. Esta nueva ciencia donde pensamiento y sentimiento mantienen un equilibrio y cuyas leyes se relacionan con la transformación de la naturaleza, se inscribe en el campo de la percepción visual. **Gaspard Monge** fue el creador de la geometría descriptiva, siendo a partir de entonces cuando la estereotomía pasará a ser una teoría independiente, abstracta y enseñanza técnica, denominado sistema diédrico, unificando la cantería con el resto de los oficios relacionados con la madera, el hierro o el ladrillo.⁹⁶ La expansión del urbanismo y de las vías de comunicación originó una uniformidad de los sistemas estructurales producidos a gran escala que sustituyen a las pesadas estructuras de madera. Las invenciones técnicas y las estructuras de hierro representaron la culminación de la ingeniería. El desarrollo de la metalurgia en la industrialización del proceso de pudelado de **Henri Cort** (1784), ofreció la posibilidad de elaborar estructuras mixtas de fundición y acero.

Los conceptos de *serie* y *standard* tienen su origen en la propia esencia de la civilización maquinista. La creciente demanda de productos manufacturados conduce a la reforma de las actividades gremiales comenzando por la modificación de su *logística* en cuanto a la oferta y demanda, la necesidad de solares para la construcción de naves por secciones y la introducción de maquinaria especializada origen del cambio en las relaciones sociales de trabajo – *cualificación*-. Los nuevos materiales implicaron un nuevo modelo de acción que une el pensamiento a la técnica. La carpintería del hierro, la fundición y el cristal constituyen métodos de construcción ligera. A partir del nuevo esquematismo y de la producción mecánica de prefabricados se levantaron los grandes pabellones de jardín. En las construcciones prefabricadas se reducen a módulos simples iluminados; un método racional que une los procesos de fabricación con el transporte y el montaje, posibilitando ampliaciones y cambios de lugar. El uso del hierro transformó el tradicional invernadero de carpintería en un espacio público (fig.16).⁹⁷

La arquitectura prefabricada tiene como efecto la ruptura de las proporciones clásicas y del espacio hasta consagrar una arquitectura del hierro monumental, principalmente a partir del edificio público. La obtención de elementos idénticos y repetibles, la plasticidad del material fundido y la higiene son las condiciones que favorecerán la expansión del hierro como vehículo del ornamento. El estudio de las propiedades físicas de los materiales, los procedimientos racionales y la anticipación en

⁹⁶ Enrique RABASA DÍAZ: Hacia la estereotomía del siglo XIX. En *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, (Madrid, 2000), págs. 239-250.

⁹⁷ En Wilfried HANSMANN: Jardines barrocos y rococó en los países de lengua alemana. En *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, (Madrid, 1989), págs. 219-239.

el tiempo de acción en la construcción introduce la posibilidad de intercambiar estilos. El hierro fundido se adapta a las formas tradicionales de adorno en piedra produciéndose una ruptura del código y de los órdenes. Este nuevo concepto de proporción y de espacio contribuyó al estudio de las resistencias y a la producción en las fundiciones de cerchas, vigas y otros elementos prefabricados. La estética monumental de la época y la prioridad funcional hacen variar las secciones y las alturas en las columnas de hierro. Las columnas de fundición sustituyen a pilastras, columnas de piedra y ladrillo, siendo el capitel el único elemento fundamental para la continuidad de la estructura, perdiendo su característica expresión retórica para servir de ensamblaje de las piezas verticales y horizontales.

La divulgación de las imágenes técnicas surgidas de los textos de la ciencia y de la tecnología dio como resultado la constitución de una civilización de masas. La aportación de los numerosos avances en los sistemas de representación gráfica facilitó la estandarización de los productos de mobiliario urbano y la construcción. La industria oferta materiales adaptables a formas simples y ordenadas, la funcionalidad se presenta como expresión del comercio y como consecuencia aparece una nueva arquitectura por catálogo en el mercado. La imaginación y el cálculo fueron el denominador común en el diseño de las imágenes en las que los objetos son reducidos a planos, cortes, perspectivas y secciones de lo que se inicia una especialización en dibujo técnico y científico. Los efectos trazados con regla y compás regulan el orden de la percepción imitando los esquemas y croquis de los cartógrafos. Las máquinas aparecen cuidadosamente sombreadas, los inventarios de plantas y formas vegetales resaltan por su poesía, aparecen perspectivas de ciudades, apuntes de viajes en los que a la topografía se le suma la ilustración técnica. Los emblemas de colorimetría se representan sobre pirámides, prismas, esferas, y muestrarios de tintas.

Los *tratados de la industria* fueron catálogos de dibujo geométrico y en perspectiva, de objetos de decoración y ornamento en las diferentes secciones; albañilería, jardinería, carpintería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, tapicería, con una serie de adornos de todas las épocas del arte. En contraposición al desorden y la antieconomía en el uso de las formas orgánicas se tiende a una simplificación de estas, mostrando tanto la expresión interna de los materiales como sus cualidades perceptivas. El primer catálogo de fabricante ilustrado se debe a **Josiah Wedgwood** 1773, también ese mismo año el arquitecto **Robert Adam** -bajo la idea de autopublicitarse- publica "*Works of Architecture*" con diseños exclusivos para la industria, introduciendo el acabado de imitación para edificios a base de un estuco-cemento o *compo* con apariencia de piedra labrada -patentado anteriormente por el reverendo **Liardet** y los experimentos de **Wark**. Tras el fracaso de este tipo de enlucido fue el reverendo **Parker** quien patentó un cemento que imitaba la mampostería y que será utilizado por Nash. En 1769 la firma **Coade** inventa un método para la fabricación de piedra con moldes de yeso, editando posteriormente sus catálogos con sus repertorios de figuras en relieve, piedras angulares y dinteles como el instalado en *Bedford Square*.

Los talleres y casas de fundición participaron de la cultura del catálogo en fascículos reproduciendo través de dibujos los productos especializados en la arquitectura del hierro, y cuyas características principales serán el ensamblaje y la posible permutación o variación de elementos ornamentales del repertorio arquitectónico, previa selección del cliente. La divulgación del catálogo supone una

previsión y control en el tiempo de acción y una normalización tanto en la construcción como en la organización mercantil, por lo que la fundición va reemplazando a la madera, la piedra y el hierro forjado.⁹⁸ A partir de 1850 aumenta la demanda del adorno como señal de prestigio. Las fachadas de hierro fundido y en cualquier forma arquitectónica se distribuyen desde las fundiciones de San Francisco por catálogo a todos los empresarios de la nación. En la *Feria Mundial de Nueva York de 1853*, **James Bogardus** proyectó un anfiteatro de estilo renacentista con torre central construido con hierro fundido. En Nueva York la fundición de **Daniel Badger** (1865) distribuye sus catálogos de fachadas en fundición reproduciendo múltiples estilos como el morisco y gótico aplicados a establecimientos comerciales. Estas fachadas completas se definían por su adaptabilidad y la intercambiabilidad o permutación de piezas. En Francia destacan los de mobiliario urbano de la fundición **Val d'Osne** y en Inglaterra las villas metálicas adaptables de la fundición **Charles Young Co.** Las proporciones del hierro y de la piedra no son las mismas, no obstante "*los norteamericanos conceden valor al hierro por la facilidad que podía ser erigido y porque era una forma económica de obtener el efecto de la piedra en la estructura y el ornamento*".⁹⁹

Las Exposiciones Industriales Regionales, Universales y de Artes Decorativas con su exhibición de productos artísticos, decorativos e industriales innovaron el gusto de la época, conectando con la aparición de un público consumidor. También fue indiscutible la influencia de los sistemas ligeros de construcción y el mobiliario urbano. La *Gran Exposición Universal de Londres de 1851* constituyó el primer ensayo moderno en programar una exposición temporal y una visita a un acontecimiento efímero donde se da a conocer la figura del empresario. La función utilitaria de los objetos desaparece por una relación lúdica, difundiendo el gusto por las versiones de apariencia formal similar que dieron origen a las ideas de la obsolescencia y del *Mercado de Marca*. Los productos manufacturados se presentan con envoltorios impresos con motivos exóticos de la India y de Extremo Oriente. Los trofeos conmemorativos en los sellos confieren categoría y calidad a estos productos iniciando la denominación *imagen de identidad*.

La pequeña escultura, la orfebrería, los complementos para mobiliario y los medallones o plaquetas se elaboraron con materiales exquisitos superponiendo el marfil, los mármoles de colores, bronce y oro, entre los cuales se valoraba el color. En la transición a la industria artística en Italia se inicia la producción de escultura de género (Carrara), mientras el gusto por el modelado transforma el desnudo femenino en monopolio de la Academia Francesa y de las Exposiciones. La imitación de materiales produjo gran admiración, destacando la sustitución de la plata por el galvanizado o el mármol por plancha de cristal o arcillas cocidas y pulidas, y llamaron la atención las pequeñas esculturas en material cerámico mate y en porcelana. El mobiliario, los sellos y las máquinas domésticas expuestas incorporan en sus formas la mezcla ilimitada de estilos de arquitectura a excepción del gótico. Con la aparición de nuevas aleaciones se asiste a la época de los historicismos aplicados a los objetos.

⁹⁸ Catalogación referida a talleres de fundición, arquitectura de ensamblaje, arquitectura estándar y arquitectura de empresa. En Inmaculada Aguilar: La arquitectura por catálogo. En "*Arquitectura Industrial. Concepto, método y fuentes*", (Valencia, 1998), págs. 115-133.

⁹⁹ John BURCHARD & Albert BUSH-BROWN. "*La arquitectura en los Estados Unidos. Su influencia social y cultural*", (México D.F., 1963), cit. p. 145.

Los fragmentos históricos fueron los modelos utilizados por los nuevos diseñadores pervirtiendo el procedimiento del artesano. A partir de entonces las artes aplicadas producen el ornamento en serie que se aplicará a un inventario de soluciones de procedencia china, islámica, renacentista o gótica. Morris y Ruskin con su ideologismo y talante romántico fueron antagónicos a la especulación positivista, ante la cual idearon una vuelta al estado corporativo de los gremios cuyo fin era la enseñanza del arte aplicado. Ruskin y Pugin – encargados de la *Sección Medieval* del *Crystal Palace*– criticaron las máquinas de tallar y fabricar perfiles y adornos historicistas. Ruskin se apoya en el término de *fidelidad* en el proceso artístico y como alternativa a la imitación, representando la naturaleza a través de símbolos y signos como idea mental. Ruskin al igual que James Hall y Warburton defendieron la figuración y el origen natural del ornamento gótico. La tendencia a la restauración de edificios góticos en Francia fue aprovechada para la futura relación entre ciencia y arte.

Las teorías positivistas continuaron su acercamiento a las ciencias naturales y a las leyes de la visión para establecer una forma universal a través de configuraciones que conforman el sistema. La teoría de la selección natural de Darwin muestra que la evolución es compatible con las leyes de la física y la idea de adaptación al medio. En la *Exposición del Centenario en Filadelfia de 1876*,¹⁰⁰ se exhibió la máquina Corliss acompañada de ornamento manufacturado. En esta muestra se da a conocer el *sistema de enseñanza Froebel* asociado a los nuevos métodos y materiales de construcción en el que se formulan los principios abstractos a partir de un estudio inventivo sobre el espacio, la forma y la luz, tomando como modelo bloques de tres dimensiones cilíndricos y cuadrados. También llamó la atención a arquitectos como Wright, la presentación del tipo de casa japonesa en secciones. La evolución del espacio de trabajo se debe a la aplicación de los nuevos materiales como el hormigón armado, las columnas de acero laminado para construcción, el aislante de barro cocido hueco, así como la construcción de una estructura en forma de jaula a la cual se reviste de ladrillos. Esta forma de construir solucionaba el problema del peso, la higiene y de los incendios. Por encima de estas soluciones tecnológicas emergen los dilemas estéticos acerca de la composición y la organización del espacio y se plantea una nueva lógica constructiva derivada de la nueva escala de la vida industrial.

La fabricación en serie y el ensamblaje producen una estandarización de la arquitectura impulsado por la industria de la guerra, el transporte, los servicios públicos y los barrios obreros. En Inglaterra, como forma de abaratar costes en la construcción de viviendas obreras se utilizó el hormigón o piedra artificial, compuesto por sustancias toscas y calcinadas (escorias, cisco, carbón). Las casas de obreros también se proyectan de fábrica de ladrillo o construyendo muros de tapial con cal y escoria de grueso regular. La preocupación por la vivienda en las ciudades manufactureras originó una serie de proyectos de casas para obreros en los *Salons* parisinos y en las grandes Exposiciones Universales, destacando las *model-houses*

¹⁰⁰ El empresario valenciano Francisco Climent propietario desde 1889 de La Maquinista Valenciana, de su visita a esta exposición como representante y meses después como agregado al Ministerio de Fomento. A partir de entonces llevó su empresa a distintas Exposiciones, práctica que continuó su heredero hasta la de Barcelona en 1929. En Carmen GARCÍA MONERRIS: La Maquinista Valenciana de Francisco Climent: Empresas y familia en Valencia de finales del siglo XIX. En José HUGUET CHANZÁ. "*Valencia Industrial: Las fundiciones*", (Valencia, 2001), págs. 49-78.

presentadas en Londres (1851), el sector de viviendas planificado por el sociólogo e ingeniero **Le Play** en París (1867) o la calle con casas populares expuesta en París (1889). Le Play conecta con el pensamiento humanitario saintsimoniano en pleno conflicto social secundado por los movimientos obreros y la crítica a la propiedad privada (Proudhon).

En 1892 la **Compañía Hodgson** produce casas prefabricadas de madera para obreros, mientras en 1907, **Thomas Edison** experimenta con moldes para la prefabricación de paños enteros de concreto. La incorporación del vapor como fuerza motriz y el acoplamiento de alternadores de corriente favorecieron la mejora de las instalaciones y de la maquinaria del aserradero. Las compañías norteamericanas y suecas lanzaron al mercado el sistema de las casas y pabellones desmontables, provisionales o portátiles destinadas a zonas forestales y utilizadas como albergues para el ganado, refugios para temporeros, la vivienda de hacienda transportable y como barracas para damnificados en desastres bélicos e incendios. El armazón desmontable sirve para montar un pabellón o una barraca, *“que puede servir lo mismo para vivienda humana que para alojamiento de ganados”*.¹⁰¹ En España la madera de roble y castaño utilizada para estructuras de las viviendas deja paso al uso generalizado de estructuras de pino en casas baratas, así como *“para puertas, ventanas, contraventanas y zócalos”*.¹⁰²

La discusión acerca de las diferentes tipologías de viviendas populares generaron una nueva tratadística (Muller, Hole, Huber) y multitud de manuales. Las sencillas construcciones agrícolas con materiales de empleo fácil, trabazón y ajuste seguro son suministradas a una mano de obra no cualificada en la construcción. Las tipologías de las casas para colonos y temporeros dependen del clima por lo que la prioridad fue la higiene. Los modelos de las casas de colonos para las nuevas colonias agrícolas evolucionan en salubridad, dividiéndose en la casa-habitación con cocina, dormitorios y retrete, y junto a esta un patio que sirve de almacén, fregadero y establo. Igualmente los materiales aunque baratos son resistentes y aislantes, concluyendo cimientos de mampostería, muros de piedra artificial hueca y enlucido con yeso y pavimento de ladrillo, además de la cubierta de teja sobre una armadura de madera de pino (fig.17-18). Existen variantes de alojamientos rurales que dependen de la región donde se ubica la colonización, siempre atendiendo a las condiciones de higiene, economía y solidez. Las ofertas de materiales van dirigidas al saneamiento de locales industriales agrícolas como la fabricación de pastas impermeabilizantes y protectoras para revocos y estucos para su aplicación en los cimientos, subterráneos, depósitos, silos, etc. La nueva imagen de estas instalaciones anexas a explotaciones agrícolas (almacenes, bodegas, almazaras) viene dado por la orientación y disposición del edificio, la forma rectangular, la subdivisión en dependencias, la elección de los

¹⁰¹ Jose María DE SOROA. *“Construcciones agrícolas. Ingeniería, sanidad y arquitectura de las mismas en general y en particular de las de España”*, (Madrid, 1920), cit.p. 102.

¹⁰² Los Astilleros de Bilbao sirvieron de entrada al máximo de las importaciones de madera para construcción, procedentes de Suecia y de firmas noruegas. Al consumo masivo de madera de roble local para traviesas en el ferrocarril, sucede la demanda de madera para las nuevas instalaciones portuarias, para cuerpos de transporte, embalajes y recipientes, fibras para fabricación de papel... Después de la última guerra carlista, la reconstrucción, la ampliación de los muelles y almacenes y el ensanchamiento del centro urbano significó una demanda y consumo que favoreció la constitución legal de Compañías de Madera. En AAVV. *“La Compañía de Maderas”*, (Bilbao, 1994), cit.p. 27.

materiales, las cubiertas y armaduras, el espesor de los muros, los pavimentos de cemento y asfalto, las ventanas y tubos para la ventilación (fig.19-20).

Con la crisis de 1873, EE.UU reproduce la América Colonial representada en el retorno de los valores sencillos del *Shingle Style*,¹⁰³ inspirándose en los modestos cobertizos y almacenes de sal autóctonos, añadiendo diferentes planos de cubiertas inclinadas de origen holandés. La independencia alcanzada por el pórtico con reminiscencias clásicas conecta perfectamente el exterior con el interior, componiendo las características de esta tipología de residencias. Los edificios públicos pseudorenacentistas y pseudoclásicos imitan la construcción del *Capitolio de Washington*. El *revival* arquitectónico neorrománico y el neogótico en la década de 1870, será introducido en Estados Unidos por **Henry Hobson Richardson** a partir de la construcción de bóvedas de yeso o de cartón piedra. Las excepciones al georgiano, serán los escasos edificios en madera tallada exponentes de las ideas de Robert Morris.¹⁰⁴

La expansión de las alturas en los edificios y las posibilidades del hierro fundido a partir de la columna de fundición, permitió la apertura de nuevas expectativas en el campo del diseño. **B. H. Latrobe** -influyente exponente del racionalismo- para quien el aspecto práctico de las formas arquitectónicas procede del carácter del diseño, supedita la composición al uso y los estilos a la función de los edificios. Las facetas de la construcción y composición alemanas en ladrillo y estuco serán revalorizadas como reacción al eclecticismo de la Academia Francesa, por el valor económico de los materiales, la claridad en el estilo y por su unidad. Este modelo constructivo con matices historicistas coincide con los esquemas utilitaristas propios de la arquitectura industrial, de las corrientes modernistas ornamentales centroeuropeas, del racionalismo de Viollet le duc y la renaciente Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. El ladrillo visto dispuesto en la superficie mural del edificio surge como material tradicional acorde con las reivindicaciones del artesanado. Edificios y pabellones combinan el muro de cerramiento de ladrillo como delimitador de los espacios y como soporte, y la viga metálica como estructura-soporte de la cubierta. **Choisy** habla de una carpintería de la piedra al unir la forma y la construcción en el espacio.

Las nuevas exigencias comerciales en las ciudades manifiestan la promoción de un tipo de construcciones cuya característica principal será la aplicación de estructuras

¹⁰³ Gabin MACRAE-GIBSON: Escenografía y pintoresquismo. En *"La vida secreta de los edificios"*, (Madrid, 1997), p. 137.

¹⁰⁴ En la lectura sistemática y mítica de la antigüedad Thomas Jefferson sentirá predilección por los antiguos monumentos romanos del sur de Francia, las villas en forma de anfiteatro, la experiencia visual de Plinio, la villa de Adriano donde cada parte es independiente, las villas marítimas pintadas y de Palladio la villa Maser en el Véneto con los cuadros de ruinas romanas de Paolo Veronese. Entre los contemporáneos recoge las ideas sobre la ampliación de la percepción en la teoría de los fenómenos psicológicos de Locke. Sobre diseño del paisaje inglés le interesa tanto la visión panorámica como la retrospectiva destacando la introducción de la planta del hipódromo romano. Entre los edificios que influenciaron en la época está el hotel de Salm en las Tullerías de París. En sus casas de recreo la fachada forma un tambor con bóveda baja y ventanas que dan al jardín. En los años setenta Thomas Jefferson se alejará progresivamente de Palladio, con la construcción del primer Monticello proyectado como lugar de peregrinación y retiro. El segundo Monticello realizado en ladrillo y madera pintada de blanco, destaca el *hall* que funciona como un museo similar a las *Wunderkammer* europeas con fósiles y objetos exóticos. Desde este lugar aislado en la cima de una colina escarpada y arbolada se obtienen inmejorables vistas. En James S. ACKERMAN. *"La villa. Forma e ideología de las casas de campo"*, (Madrid, 1997), págs. 219-250.

de acero y revestimientos resistentes al fuego. Los incendios de las ciudades de Nueva York en 1835, Boston en 1872 y Chicago en 1871, marcan el inicio de la nueva arquitectura de la ingeniería. En 1893 la *Exposición Universal Colombina de Chicago* la tendencia clásica del arquitecto **Daniel Burnham** se aproximaba a la Escuela de Chicago, contagiando a los arquitectos americanos. La tendencia al neoclasicismo de la última década producirá una gran demanda de cúpulas y la introducción de la *construcción cohesiva*, formada por estructuras de piedra y ladrillo unidos por conglomerado. El arquitecto valenciano **Rafael Guastavino** está considerado como el principal introductor de la arquitectura cohesiva y el sistema tabicado en el mercado americano, también será reconocido por sus colaboraciones con los arquitectos Reed, Mc Kim, Stern, Mead o White. En el Pabellón Español de la *Exposición Universal Colombina de Chicago* (1893), Rafael Guastavino y Enric Dupuy realizan la réplica de la *Lonja de la Seda de Valencia* en yeso y cartón con una construcción ligera en piedra.

La arquitectura histórica que utilizaba ladrillo es la predilecta de Guastavino a la cual une el hierro y los nuevos morteros. La bóveda catalana trazada con ladrillo permite el cálculo, resiste al fuego y ofrece la posibilidad de construir sin andamios. Sus cúpulas se realizaban con instrumentos taquigráficos, sin el uso de andamios ni cimbras. En la ciudad de Nueva York inició su actividad constructiva con proyectos de estilo árabe donde introduce su sistema de tabicado que llegará a patentar en su propia fábrica familiar de ladrillos. En 1908 se inicia la gran obra de Guastavino de la *Catedral de Saint John the Divine* con una luz de bóveda de 41'5 metros de diámetro. A partir de entonces el reto de los maestros de obra serán las bóvedas de escalera tabicada. El sistema de tabicado sustituye a las bóvedas de madera y yeso. Esta concepción de espacios semiesféricos sirvió para la ejecución de monumentales vestíbulos, casas para burguesía, iglesias y edificios públicos. La bóveda se adapta a todos los estilos pintorescos, palladianos, renacentistas, góticos y románicos (fig.21). En sus conferencias y escritos trató de demostrar las ventajas de la construcción cohesiva sobre la competencia del hierro y el hormigón armado. La sinceridad constructiva y la belleza estructural del sistema tabicado caen en desuso hasta que Le Corbusier lo adopta de nuevo como solución vernácula usando cerámica marmolizada para columnas y capiteles.¹⁰⁵

La necesidad de urbanizar las ciudades implicó la emergencia espectacular de los museos y la aparición de una arquitectura de la ingeniería. A la estética de la forma se opone la función ya que el arquitecto se vincula al arte mientras el ingeniero se ocupa de la parte técnica. La estética de la nueva vivienda se ve potenciada con el consumo ornamental tanto en la edificación como en el mobiliario urbano y doméstico. La estructura del ramo de la madera (embalaje, ebanistería), la cerámica, las fundiciones (cerrajería, construcción metálica, maquinaria), se acoplan a los procesos productivos fabriles. La industria de la fundición del hierro colado y el bronce como armazón

¹⁰⁵ Los escritos de de Guastavino fueron enviados al Congreso Internacional de Arquitectura de Madrid en 1904, publicándose su *"Fonction de la maçonnerie dans les constructions modernes"* en 1906. Su archivo se encuentra actualmente en la Universidad de Columbia. George Rosenborough en los años sesenta fue el descubridor de la arquitectura española de Arturo Soria, Gaudí y el sistema de tabicado de Guastavino. En Jaume ROSELL COLOMINA: Rafael Guastavino Moreno Ingenio en la arquitectura del siglo XIX. En AAVV. *"Las bóvedas de Guastavino en América"*, (Madrid, 2001), págs. 201-215.

metálico se deja sentir desde la implantación de las vías de comunicación como fueron los ferrocarriles, los astilleros y los bienes inmuebles cuya propiedad pasa a manos de las dinastías comerciales. La renovación de la arquitectura florece de la exploración de las relaciones entre las artes y los estilos de cada época hasta dar con los elementos más puros. Las investigaciones sobre las salas capitulares, conventos, lonjas, atarazanas, iglesias góticas y las obras mudéjares fueron extrapoladas y unificadas en las obras modernistas. A los estudios sobre la arquitectura de cada región, se sumaron las relaciones compartidas y las identificaciones conceptuales establecidas entre los arquitectos y la tradición gremial de los oficios de carpinteros, ceramistas, vidrieros, cerrajeros, ilustradores, etc.

En una época de naturalismo en la que proliferan las copias y reproducciones, el número de talleres y de técnicas se amplían debido a la demanda de ornamentación arquitectónica. Los arquitectos inquietos por la proliferación de viviendas cúbicas y austeras derivadas del neoclasicismo deciden añadir a la estructura elementos de otros estilos donde *"la arqueología científica suministraba el medio de hacer una imitación exacta de la arquitectura clásica"*.¹⁰⁶ El interés por el cuidado del aspecto de las fachadas lleva a una modulación en la apariencia de las ciudades europeas, cuestión que se desvanece por la voluntad de la nueva burguesía por diferenciarse, y la aparición de nuevos barrios y zonas. El ornamento surge como un elemento jerarquizador e incluso en algunos edificios se daba una estratificación social. Esta situación ecléctica sucede tanto en el edificio público como en el industrial o privado, llevando al maestro de obras a preguntarse qué decoración elegir para la fachada ya que en muchas ocasiones la escala del edificio depende directamente del ornamento. El lema fue: *"Si no hay ornamentación no hay arte y si no hay arte no hay arquitectura"*.¹⁰⁷

La política arquitectónica de empresa construyó su propio sistema de identificación introduciendo su lenguaje en sus sucursales. La emergencia de un mercado competitivo entre las Compañías generó un nuevo sistema de propaganda de empresa. La política de expansión de las compañías de seguros y la imagen emblemática trasladada a sus edificios de oficinas son el ejemplo de garantía para el cliente y el personal trabajador. Los edificios de oficinas, almacenes, compañías de seguros, bancos, bolsas son el soporte de la decoración y nos muestran esa simbiosis entre estructura técnica y configuración plástica. La propaganda se multiplica con la aparición de nuevos materiales como el aluminio, caucho, piedra artificial, cartón de amianto y otros con firma de empresa. A la ampliación de las estancias fabriles sucede la pretensión de ofrecer una imagen de empresa atractiva. En la arquitectura industrial el edificio es el reclamo comercial conformando el emblema de la Compañía o imagen corporativa.

La imagen infernal de la industria desaparece por una imagen de equipamiento de calidad proyectada en un paisaje urbano. Los edificios de oficinas y detalles de casas para la burguesía parisina, ilustradas en *"Le Brique Ordinaire"*¹⁰⁸ se utilizaron de modelo en toda Europa para difundir el ladrillo policromado para construcción y decoración de instalaciones fabriles (fachadas, chimeneas). El estilo francés del II

¹⁰⁶ Julio ARRECHEA. *"El pensamiento arquitectónico en la España del s. XIX"*, (Valladolid, 1989), cit. p. 126.

¹⁰⁷ IBIDEM, cit. p. 149.

¹⁰⁸ Publicado en París por Mr.J. Lacroix en 1878. En Bruno MUNARI. *"El arte como oficio"*, (Barcelona, 1987), p. 59.

Imperio atrajo a las cadenas hoteleras y Compañías de Seguros. La monumentalidad y el emplazamiento de la sede de la *Unión y el Fénix* en Madrid (1906), sirvió de modelo a las distintas sedes construidas en otras capitales españolas. La edición de **F.Fleschinger** y **A. Becker** de *"Arquitectura de ladrillos"* (1875),¹⁰⁹ servirá de repertorio para la construcción en este material, de gran influencia en España.¹¹⁰ En la profusión en España de álbumes y catálogos de construcción destacaron las recopilaciones de repertorios clasicistas y casas de alquiler de **Juan Carpinell**. También fueron muy divulgados los repertorios de **Pablo Alzola y Minondo** (1892), dedicando una parte de su manual al ornato en las casas y en las poblaciones, a la vez que desarrolla la relación entre la música y el ornamento. Estas guías prácticas ilustradas marcarán los criterios estéticos y artísticos para los objetos de uso civil, como manuales para el ámbito profesional al margen de la enseñanza oficial.¹¹¹

¹⁰⁹ Julio ARRECHEA. *"El Pensamiento arquitectónico en la España del s. XIX"*, (Valladolid, 1989), p. 123.

¹¹⁰ Nieves BASURTO FERRO. *"Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910"*, (Bilbao, 1999), p.149.

¹¹¹ Reedición en Pablo ALZOLA Y MINONDO. *"El Arte Industrial en España"*, Ediciones Castalia, S.A., (Madrid, 2000).

1.6. El problema de los estilos: Dicotomías estructura-ornamento, influencia-imitación, difusión-divulgación

Los encargos públicos de edificios utilitarios hicieron necesaria una anticipación en la construcción. El punto de vista tipológico y la composición dependerán del programa y el uso a partir de los cuales se fijan los volúmenes, las masas y las proporciones espaciales. Este conjunto de consideraciones tuvieron como consecuencia el comienzo de un gran debate sobre los estilos que provocó un alejamiento de la problemática social de la época como fueron las condiciones de trabajo, la higiene de los barrios y la dignificación de la vivienda que arrastraba Europa y Estados Unidos a una frenética carrera por la producción. El incipiente racionalismo efectuó un reduccionismo de la forma como rechazo a la iconografía y a la historia por sus relaciones con el pasado y sus connotaciones morales. El diagrama hegeliano se presentaba como una nueva vía iniciática preocupada por encontrar los medios de expresión permanente o hechos constituyentes, y eliminando los rasgos transitorios.

A la supremacía del arte mediterráneo y la policromía original, se abre paso la exaltación de la Edad Media, germen de la tradición local y popular que adivinaron Walter Scott o Victor Hugo en la novela histórica, y preconizada por las aspiraciones nacionalistas de Herder y la base arqueológica en la literatura de Kent en la Islas Británicas conciliando las leyes clásicas y la tradición gótica. Respecto a la capacidad poética no imitativa del arquitecto medieval, los románticos defendieron la regeneración formal y simbólica producida en la arquitectura desde el s. XIII, cuestión que enlazan con las formas internas desarrolladas en la nueva sociedad cristiana y comercial. Para Giedion¹¹² esta secularización del arte provocó una reanimación artificial de la religión, una recreación de la arquitectura del pasado, una devaluación del símbolo y el ornamento mecanizado, una falta de inventiva y un enmascaramiento (ej. estilo Imperio); en definitiva el privilegio de los valores históricos y vitales frente a los valores estéticos (ej. Romanticismo alemán).

La investigación sobre la cultura arquitectónica fue muy avanzada debido a las campañas de restauración y por la ansiedad por conocer y determinar los caracteres nacionales, principalmente en lo referente a arquitectura medieval. Estos análisis se realizaban a través del estudio de los procedimientos constructivos y tienen su paralelismo con los métodos de la nueva arqueología francesa de Quicherat, Viollet, Choisy, Saint-Paul, Brutails, Enlart. La consecuencia de estas prácticas fue la querella entre conservadores y restauradores; punto de partida del modelo ecléctico fundamentado en la revisión de la fusión entre las formas tradicionales clásicas y el espiritualismo medieval. El entusiasmo por la arquitectura de **Victor Hugo** proviene del principio colectivo de su estructura, precipitando el estudio de las características geológicas y climáticas para un estudio pormenorizado sobre los materiales y las técnicas constructivas. Además fue el precedente para devolver la expresividad y el carácter a la arquitectura vinculada no con la antigüedad clásica, sino con el carácter nacional y local.

Los arquitectos representados por **Viollet-le-Duc** continuadores de los preceptos rigurosos en el método arqueológico de Quatremère de Quince, defendieron la unidad

¹¹² La visión hegeliana y marxista de Giedion se ve inspirada en los preceptos de Burckhardt y Wolfflin. En David WATKIN. *"Moral y Arquitectura"*, (Barcelona, 1981).

del sistema estructural gótico. Viollet vincula el término de estilo a la imitación histórica, diferenciando el rompecabezas constructivo de la superficie medieval del Renacimiento con sus molduras y relieves cortados. La polémica surge cuando las nuevas formas en hierro aplicadas a la arquitectura por Henri Labrouste se adaptan a cualquier tipo de construcción neogótica y especialmente las eclesiásticas de L.A. Boileau. A diferencia de Viollet, los postulados de **C. Daly** encuentran el origen de la renovación de la arquitectura en el conjunto de edificios públicos y utilitarios como las estaciones de tren, ya que transforman los esquemas espaciales y proporcionales de la arquitectura; es así como a la creación industrial le sigue una creación estética.¹¹³ En España el arquitecto **Vicente Lampérez** estudió las diferentes escuelas regionales medievales comparándolas y diferenciándolas de los estilos occidentales. Lampérez utilizó el método filológico aplicando el evolucionismo al estudio de los monumentos, estudio sobre la permanencia de las formas y las transformaciones de la arquitectura popular, público o privado, estas se deberán a cuestiones geográficas o necesidades funcionales.

El arte y la arquitectura del s. XIX llevaban implícita una lucha moral por representar una realidad insoslayable, que se advierte en las teorías de Pugin a William Morris y Viollet, culminando con el marxismo, es decir el poder de la mecanización y el papel profético del proletariado. Esta progresión al eclecticismo se experimenta con los detalles de edificios antiguos como el gótico por sus connotaciones cristianas imitando la piedra en los modelados. Ruskin al igual que James Hall y Warburton defendieron la figuración y el origen natural del ornamento gótico. **Ruskin** presentó el término *fidelidad* en el proceso artístico y como alternativa a la imitación, representando la Naturaleza a través de símbolos y signos como idea mental. Ruskin y Pugin – encargados de la Sección Medieval en la Exposición del *Crystal Palace*– criticaron las máquinas de tallar y fabricar perfiles y adornos historicistas. Esta ideología se aproximaba con matizaciones a la tendencia artesanal de Morris y Semper: "*la consigna -fidelidad al material-, que implica que la madera debe tener el aspecto de la madera y la piedra la de la piedra, debió gran parte de su resonancia a la proliferación de sustitutos que hizo imposible para el público el apreciar y evaluar el proceso de producción*".¹¹⁴

Los teóricos de la arquitectura se adelantaron entonces en razonar la Geometría como componente básico de la Naturaleza y a unir esas formas a los métodos de la arquitectura primitiva, egipcia, griega, romana, japonesa y a las tradiciones mediterráneas. El repertorio de lenguajes arquitectónicos historicistas conocidos como *Resurgimiento griego* (1840-60) y *Resurgimiento gótico* (1830-60) conducen a un agotamiento de las formas. En la polémica entre classicistas y goticistas en la mitad del siglo, la *Academia* opta por la modernidad en la continuidad histórica de la composición desde la tradición imitativa renacentista (Garnier). A partir de la producción del mundo mineral y la arquitectura de Palladio se producirá una estandarización de los modelos para la imitación, transformando el arte en comercio y el comercio en arte. Para Gombrich estos estilos se mantienen "*como símbolos para proclamar obediencias políticas e ideológicas*".¹¹⁵

¹¹³ Inmaculada AGUILAR. "*La estación de ferrocarril puerta de la ciudad*", (Valencia, 1988), págs. 89-90.

¹¹⁴ E.H GOMBRICH. "*El sentido del orden*", (Barcelona, 1980), cit p. 99.

¹¹⁵ IBIDEM, cit. p. 275.

La actividad teórica se centra entonces en el dominio de los materiales a partir del estudio de sus cualidades y en la interpretación *técnico-tectónico*- donde en el hacer y en la reflexión intelectual se puede llegar al conocimiento de la verdad. Los términos de trascendencia en la acción de enmascarar y de transparencia relacionados con la ligereza surgen de la reflexión teórica sobre las nuevas tecnologías en vidrio y cerámica. **Gottfried Semper** sistematizó los contenidos de la Exposición del *Crystal Palace* estudiando de forma científica el origen y la evolución de los objetos domésticos y de las construcciones, extrayendo lo esencial y clasificando; según un método para renovar la práctica arquitectónica. Las propuestas para la restauración de edificios implicaron la restitución del color; Semper proyectó la reconstrucción cromática del Partenón de Atenas, su obsesión por los fragmentos pintados le llevó a difundir la aplicación del color en los edificios contemporáneos del norte de Europa.

Las experiencias iniciadas en el *Crystal Palace* encaminadas a la obtención de una fachada continua acristalada consiguieron la separación entre la envoltura y estructura. Semper reivindicaba el origen textil de la pared, como enmascaramiento, definiendo la arquitectura como la estructura que soporta el tejido. Semper acude a la antropología para buscar una continuidad en el hecho de revestir, encontrando ejemplos originales en los entramados de bambú con techados de caña de azúcar en Samoa, y en las tiendas de las culturas nómadas del Cercano Oriente y Asia Central (fig.22). Estos nómadas utilizan un enrejado expansible hecho con listones de madera atados en un conjunto plegable que forma el cerramiento y sobre el que se ata un recubrimiento; dando origen al entramado, a la vez que construye oculta la construcción. En la unión entre ciencia y arte se supedita la forma a las condiciones de los materiales, al dominio del muro en el sistema constructivo y a la representación del principio de jerarquía en el techado.

Las relaciones de las formas y los elementos visuales constituyen en sí, mecanismos de visión de las obras que escapan del planteamiento histórico y evolutivo. La psicología de la percepción nos ha instruido en que nuestra primera impresión de una forma, comienza con la aprehensión de los rasgos estructurales que se corresponden con sistemas simples. De este principio estructural se advierten las diferencias entre los elementos, siendo estos los que conforman el diseño y la comunicación. Riegl diferencia las formas cinéticas (ópticas) de las formas táctiles; **Schlosser** contrasta las formas cristalinas de las formas orgánicas; **Worringer** distingue las formas abstractas de las formas subjetivas y **W. Deona** dista las formas primitivas de las formas clásicas. En plena discusión sobre los estilos, el historiador inglés **Fergusson** señala el quebranto producido en el progreso técnico de la arquitectura cuando las formas de los sistemas constructivos tradicionales vinculados al desarrollo de las necesidades humanas y de las ciencias naturales fueron sustituidas a partir del Renacimiento por las *formas estéticas fonéticas*, propias de la pintura y la escultura, surgidas bajo principio del gusto y de la individualidad. La consideración de las formas a través de la percepción de **K.Fiedler** dio como resultado la aparición de múltiples formas. Para **E. Cassier** la forma es un producto de la mente, mientras **Zimmerman** afirma que el origen se encuentra en la forma, en lo distante y lo cercano de la imagen visual.

Owens Jones en su preocupación por elaborar un nuevo estilo de ornamento, retorna al instinto natural de las prácticas tribales, inspirándose en los sistemas decorativos de los egipcios, árabes y japoneses. Jones se aproxima a las ideas de

Semper partidario de no imitar la Naturaleza sino de utilizar sus leyes, siendo el primer paso la observación de las formas orgánicas. En sus estudios existe una tendencia hacia la psicología de la percepción y manifiesta la idea de inventar nuevas terminaciones para los soportes (columnas o pilastras), como medio para renovar el estilo, además sus ideas sobre el diseño de objetos cotidianos influyó en William Morris y los prerrafaelistas.

Aloïs Riegl criticaba la imitación materialista y la invención espontánea de la decoración a través de la técnica, ideas expuestas en los postulados semperianos. Sus hipótesis acerca de la existencia de un principio unificador en las artes se inician con el estudio de la línea y la superficie (figura-fondo). En "*Problemas de estilo*" (1893), Riegl construye una etimología a partir de las formas de vegetación clásica, utilizadas como ornamento desde la Grecia micénica y su continuidad en la Edad Media y el Renacimiento. En "*Die Spätrömische Kunstindustrie*" (1901), expone cómo la evolución de los motivos se produce en la articulación repetida del elemento individual, progreso en el que la imagen, en un principio táctil, se transforma en un efecto visual. En sus investigaciones sintetiza e identifica los motivos ornamentales básicos. En la búsqueda de su origen y procedencia, las vinculaciones y transformaciones en su evolución, y finalmente de los impulsos estéticos y psicológicos. Para la *gestalt* la forma establece correspondencias con la memoria a través de la experiencia y con las propiedades objetivas y funcionales. Evitando problemas prácticos, el análisis compositivo de las obras ofrece un estudio visual cuyo resultado se expresa en dibujos y esquemas. El aspecto exterior de la forma se reduce a su armazón como esquema organizado.

En las tesis de Riegl la libertad se transforma en voluntad artística, relacionando el término de *influencia* con la receptividad del hombre y su capacidad para extraer y modificar los elementos del pasado patentando nuevos estilos y autores en el presente. Este término se diferencia de la *influencia* relacionada con la productividad. A las investigaciones de Riegl sobre la continuidad y la evolución de las formas y motivos ornamentales de los primitivos griegos, le siguieron los estudios de **W.H. Goodyear** basados en los orígenes egipcios. En esta pugna acerca del origen helenista u oriental en el arte cristiano, **Choisy** opta por las tradiciones locales persas-sasánidas, antesala al arte bizantino. Las controversias en las tesis de los tratadistas de arte cristiano y bizantino fueron el origen de una crítica al método de búsqueda de prototipos y analogías. Las teorías sobre la perdurabilidad de las formas desembocaron según Focillon y Worringer en una confusión entre *influencia* e *imitación*. La sucesión de causas y efectos conoció una *fenomenología* basada en la causalidad extrínseca de la raza, el medio, la economía, etc. La *influencia* y la *imitación* serán las claves para entender la cultura de un determinado círculo marginal. El método no incluye necesariamente el trabajo de campo, ya que el estudio de elementos aislados pueden ser determinante para la difusión (la técnica). A partir de entonces, la *influencia* se relaciona con causas geográficas (Taine), políticas (Balet), movimientos migratorios (Worringer), el tiempo (Gebhardt), los materiales (Semper) o el espíritu (Dvorák).

A finales del s. XIX la práctica de la iconografía asiste al relanzamiento literario, histórico y filosófico de los estudios de arte. En este conjunto de teorías la base del trabajo del iconógrafo se encuentra en el estudio de los textos doctrinales y la mitología clásica traduciendo el lenguaje visual al escrito. La interpretación iconológica se distingue de la iconología en que esta será la encargada de estudiar la evolución

histórica de los mecanismos simbólicos del lenguaje, comparando y considerando la evolución de los símbolos. La lectura del arte renacentista de **Aby Warburg** corre paralela a la aplicación de los métodos iconográficos de Fritz Sax, Erwin Panofsky y Edgar Wind. **Burckhardt** ¹¹⁶ expone cómo el hecho originario e individual que precede al estilo se produce en el acontecimiento; los *tipos* se divulgan a partir de la separación del elemento casual de las formas y los signos resultantes configuran el nacimiento de los ideales.

L. Fébre y **P. Bourdieu** inciden en el interés sociológico de la historia del arte, manifestándose en contra del historiador de la obra única y a favor de los objetos comúnmente divulgados. **Herbert Read** encontrará similitudes entre la historia del arte y el evolucionismo de la historia natural, observando en ambas un discontinuo de apariciones, desarrollos, declives y desapariciones. **Panofsky** toma como modelo de interpretación de las imágenes a los métodos del filósofo hermenéutico **Friedrich Ast** (1778-1841) que relacionaba y establecía analogías entre la gramática y el significado de los textos antiguos con el espíritu de la época. Panofsky pretende producir una teoría científica del proceso de interpretación de los objetos artísticos, citando como las obras de arte únicas son plenamente instituciones porque realizan modelos realmente duraderos de lo figurativo, en su unicidad no excluye que sean objetos para la ciencia.¹¹⁷ Los teóricos modernos **Dalwin**, **Lipps** y **Hoffding** relacionan la imitación con la sugestión, ya que la interacción entre los hombres y sus actos escapan a la razón porque afectan a las reglas de la memoria y del hábito; así en el teatro, la imitación del gesto significará la apropiación inconsciente del otro (histeria).

La elaboración de categorías originó una serie de formulaciones relacionadas con el espacio basadas en las nuevas teorías sobre la visión del escultor **Hildebrand** que introduce el término de *distancia* diferenciando las formas percibidas por el espectador -formas del efecto- de las formas de la cosa en sí. A la formación de un espacio estático o *gestalt*, **Schmarsow** presentó una visión desde aquel que lo recorre y concibe como un espacio móvil. La fenomenología del espacio es afín a las teorías sobre la localización de **Heidsieck** y la relación entre espacio y materia de **Bergson**. Giedion, Pevner y Bachelard son deudores de estos ensayos, cuyas teorías de la arquitectura contribuyeron definitivamente a la formación del espacio. La pérdida de visión en las masas que habitan en los grandes núcleos urbanos y periferias, reconoció un nuevo horizonte en la manera de entender el espacio. La panorámica como procedimiento de narración que explicaba la relación de lugar y la proximidad entre los objetos a través del movimiento y el paso del tiempo, iniciará una nueva unidad dramática a través de *la secuencia* en el espacio cinematográfico.

La introducción del automóvil en la ciudad supuso la propia transformación de la fisonomía del paisaje, siendo de trascendencia la presentación y difusión de los modelos de vehículos de transporte. En la búsqueda de soluciones para el perfeccionamiento de las fuerzas que forman la ciudad surgen una serie de influyentes escritores utópicos como Thomas Spence, Silk Buckingham y teóricos como Pedro Kropotkin. Mumford cita la época victoriana a Ebenezer Howard; ingeniero-artífice del diagrama de crecimiento urbano a partir de nuevas plantas y estructuras en relación

¹¹⁶ Jacob BURCKHARDT. "Reflexiones sobre la historia universal", (México, 1962), p. 258.

¹¹⁷ En Peter BURKE. "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico", (Barcelona, 2001), p. 45.

con la medida humana. En su obra *"Garden Cities of Tomorrow"* ¹¹⁸ parte de conceptos orgánicos para crear una ciudad equipada para todas las funciones, rodeada de un cinturón verde y agrícola. La ciudad-jardín representaba una nueva forma de colonización equilibrada cuya totalidad funcional presentaba la idea de equipamiento. Entre los estudios cartográficos destacó el diagrama de la guía portátil del ingeniero Henry C. Beckn donde se muestra el trazado del metro de Londres. Estos mapas constituyeron un cambio en el plano de representación y en el concepto gráfico. *"El paisaje sólo es legible en la medida que el ejercicio de habitabilidad lo cultiva con signos, plantando señales y trazando caminos"*. ¹¹⁹

La *Exposición Universal Colombina de Chicago* (1893) representó la integración de una muestra en el conjunto del paisaje que escapaba al mecanicismo de los certámenes anteriores, su emplazamiento permitió la solución al plan urbano de la propia ciudad. En la *Exposición de París de 1900* el recinto en sí mismo fue una reproducción de la propia ciudad, siendo el río el eje regulador donde se distribuyeron los espacios expositivos, de esparcimiento y culturales, remarcados por los hitos monumentales como el Trocadero, la Torre Eiffel, los Inválidos, etc. (fig.23). En la muestra se presentaron los estilos históricos y los pabellones de las colonias francesa, inglesa, portuguesa y la Andalucía árabe. En la ampliación del Louvre, el nuevo pabellón central con los extremos amarsanados y arcadas en la planta baja, influyó en el estilo Segundo Imperio y en el neorrenacimiento característicos de hoteles, estaciones y edificios públicos proyectados por **Duban, Labrouste y Hittford**.

A partir de esta Exposición, el espíritu decimonónico y universal se invierte por una preocupación por la planificación de los espacios libres y la creación de circuitos. Esta cuestión dio lugar a la desvinculación de los recintos expositivos de la ciudad que los acoge. La tipología industrial y el historicismo de la época dieron lugar a los modelos eclécticos. La cúspide de este eclecticismo se manifiesta en la predilección de **Guadet** por la composición libre y la combinación de elementos de la ciudad; en su *"Elements and Theory of Architectura"* (1902) aparece la teoría del diseño como sustituta del debate de los estilos. Los arquitectos dejan atrás el historicismo elaborando un estilo individual e indefinido denominado ecléctico y apoyado por los estilos ornamentales difundidos desde la *Academia de Beaux-Arts* de París.

El manifiesto corporativo bautizado por William Morris y el estilo empresa de **Peter Behrens** (AEG-1907), fue el punto de partida del gran conflicto entre aquellos que valoraban la producción artesanal sobre la maquinista, presentes en los debates entre **Van de Velde y Muthesius**. Walter Gropius y Adolf Meyer acristalaron la *fábrica Faguswerk* (1910-11) formando una cortina suspendida, eliminando los pilares en las esquinas, cuestión que será completada por Mies y Le Corbusier. La experimentación de la arquitectura industrial europea contrasta con la simplificación y la unificación americana. Los proyectos monumentales de H.H. Richardson, Albert Kahn, Burnham y Root serán los antecedentes a las teorías del diseño arquitectónico moderno y de la manufactura de materiales uniformes. No obstante estos arquitectos situados entre el

¹¹⁸ Lewis MUMFORD. *"La ciudad en la historia"*, (Buenos Aires, 1979), p. 681.

¹¹⁹ Sobre la relación entre la nueva dimensión del espacio y la ciudad Paul Virilio anuncian una nueva era virtual y globalizadora donde el hombre ha perdido su referencia espacial (Baudrillard). (En Víctor DEL RIO: El diagrama de Henry C. Beck o la cartografía invisible. Revista LAPIZ, N° 176. Octubre/2001, cit. p. 28).

oficio de la construcción y el arte de la tradición arquitectónica, rechazaron los edificios modernos (Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, etc.), porque la ideología de estas obras se apartaba de la idea de representación por la idea de producción industrial.

En la monumentalidad americana iniciada a finales del s. XIX la tectónica clásica se reduce al ornamento cuando los arquitectos se lanzaron a la búsqueda de un estilo nacional apropiado. La arquitectura de EEUU en sus fachadas continuó con una actitud jerárquica, privilegiando el ornamento clásico-romano-imperial símbolo del espíritu comercial. Los arquitectos americanos McKim, Mead y White desarrollaron los modelos del clasicismo favoreciendo las ideas de continuidad cultural de los valores clásicos de la justicia, uniendo los ideales republicanos con la arquitectura romana (la fachada templo del Capitolio). La idea de tensión entre lo ornamental y lo estructural la ponen en práctica Sullivan junto al ingeniero Dankmar Alder cuando levantan estas sucursales desde Chicago al interior del país.

El arquitecto **Louis Sullivan** pretendió orientar la arquitectura al servicio de la reforma financiera americana y al mismo tiempo otorgar una función espiritual a sus edificios, reapareciendo esa dualidad entre simbolismo y utilidad (fig. 24). La preocupación de Sullivan se proyecta hacia la organización vertical de las fachadas, evitando la sensación de peso en los rascacielos. Sus construcciones se aproximan a las teorías semperianas; en la búsqueda del origen del modelo, el proceso de revestir y la práctica del control de los significados. Esta arquitectura compuesta por las tensiones y fuerzas entre los elementos ornamentales y estructurales conduce a una participación física del observador. Sullivan utilizará en sus decoraciones los modelos de la botánica autóctona americana. La inquietud por la ligereza concluye en la inspiración textil, la unión del esqueleto y la continuidad muraria. Los valores espaciales y volumétricos inspirados en esta corriente originaria, nos remiten al arquitecto Wright al introducir el -desarrollo orgánico- en la nueva psicología funcional del espacio, a través del movimiento representativo o narrativa de las actividades del hombre y la vida. **Wright** en una primera etapa (1895-1905) muestra paralelismos con la ideología de Semper y Sullivan en la adopción del estilo maya, japonés y el estilo de los colonos americanos. Además de vincularse a las artes textiles participará junto con **Kaufmann** de los principios mitológicos y antropológicos sobre la idea de hogar, donde la chimenea define el espacio doméstico.

Las tesis sobre la invariabilidad de los tipos originarios fueron llevadas a la arquitectura y se manifiestan en las formas y los temas del naturalismo. El naturalismo tiene su origen en el jardín paisajista lugar de interpretación de las formas históricas. El interés por los detalles de la flora y la fauna, y su comparación con formas artísticas llevaron a hacer visible las estructuras y formas abstractas. En la época del naturalismo sobresale tanto el conocimiento plástico sobre la modificación de las formas en el tiempo y el espacio geológico, como la transformación de la luz en una entidad independiente y cuantificable, que dio lugar a los estudios de óptica e interacción de partículas en tratados ilustrados con retículas. La inspiración en las formas vegetales proyecta la pared como el espacio o página gráfica a rellenar, envolviendo el hormigón y el hierro con soluciones mixtas de revocos y estratos de placas lapídeas. Viena recoge la influencia geométrica y el contraste de color (blanco y negro).

El *Modernismo* fue la etapa de superación del historicismo mientras el *Art Nouveau* coincidiendo con el post-impresionismo representa la culminación del interés

por las formaciones naturales. Los arquitectos evolucionan como profesionales de las artes aplicadas y decorativas, renovando los diseños para su aplicación al exterior e interior de la arquitectura. El valor artístico y social del arte autóctono propugnado por las teorías de Semper sobre la artesanía como origen del ornamento y los dibujos de naturaleza de **Albert Racine** y **Eugène Grasset** constituyeron una fuente ilimitada de recursos para el movimiento Modernista. La sutileza compositiva de la flora y la fauna en hierro, el proceso y el acabado (estirado, represado, prensado, estriado, repujado) caracterizaran el modernismo catalán de Víctor Horta o las vidrieras modernistas realizadas por el arquitecto **Lluís Domènech y Montaner** para el Café-Restaurante del parque de la Ciudadela para la *Exposición de 1888*. La empresa valenciana de los **hermanos Ferrer Ballester** amplía sus instalaciones de fundición especializándose en "*miradores, verjas, balcones, persianas, invernaderos, vigas y jácenas para edificaciones*".¹²⁰

El nuevo estilo *Art Nouveau* representado en múltiples detalles monumentales, muestra en sus obras una perfecta integración entre la industria y las artes plásticas. El clasicismo se observa en el mobiliario urbano, en proyectos de rejas historicistas y en los candelabros de fundición. Los pavimentos hidráulicos de Orosla Solá y de Escofet Fortuna fueron premiados en la *Exposición de París de 1899* donde se instalaron las construcciones en hierro más contemporáneas como la *Torre Eiffel* y la *Galería de las Máquinas*. La casa Escofet editará en 1900 un catálogo con modelos de mosaicos de mortero de cemento diseñados por prestigiosos arquitectos, pintores, dibujantes y decoradores. El mobiliario urbano presentado en esta muestra y en *Turín en 1902* derivara a la instalación de pequeños edificios, restaurantes y kioscos. A estas influencias les seguirán los arquitectos de la *École de París*, las innovaciones decorativas de *Arts & Crafts* y la plasticidad de los edificios de la *Secesión*.

El pensamiento de **Gaudí** racionaliza los postulados de Viollet-le-Duc en cuanto a las correspondencias entre la forma arquitectónica, la estructura y el ornamento. La interpenetración de las formas históricas a través de Vitruvio, tiene su exponente en el "*Salón de las columnas*" donde el árbol se configura en la expresión naturalista del *Art Nouveau*. Gaudí realiza la columnata dórica en el *parque Guell*, lugar proyectado como mercado cubierto con 86 columnas de mampostería revocada. Gaudí tiende a policromar aquellas partes del edificio donde no se refleja la luz, en la elección de la textura de la piedra se inclina hacia la superficie del mar en la *Casa Batlló* y hacia la roca riscal en la *Casa Milá* donde centra su preocupación en la resolución de la cubierta y la cornisa. Gaudí estudió las edificaciones africanas que aparecían en las bibliotecas de las Escuelas, tomando en adopción las formas cónicas provenientes de las construcciones de hamitas, dogones y palomares egipcios, extrayendo la corporalidad en el acabado de los revestimientos en barro. Los principios ornamentales del arquitecto coinciden con las formas de la Naturaleza, cuando defiende el color en la arquitectura (Grecia) centrándose en el valor de la plasticidad de los pueblos mediterráneos (Vitruvio) y sobre todo la luz de la que dirá; "*la luz es la madre de las artes plásticas. La arquitectura es*

¹²⁰ Esta empresa participó en la Exposición Regional de Valencia de 1909 construyendo la cerrajería, los armazones de numerosos edificios y el tobogán de hierro. Otra obra importante realizada fue el mercado de hierro de Moncada. En Amparo ÁLVAREZ RUBIO: Valencia Industrial. Empresas y Empresarios. En José HUGUET CHANZÁ. "*Valencia Industrial: Las fundiciones*", (Valencia, 2001), cit págs. 33-34.

la medida y ordenación de la luz; la escultura es el juego de la luz; la pintura es la reproducción de la luz por el color, que es la descomposición de la luz". ¹²¹

Los oficios artísticos fueron la base de los programas naturalistas de las diferentes Escuelas de Viena, Nancy, Lorena, Bélgica, Glasgow o Chicago. ¹²² **Josef Hoffmann** profesor de la *Escuela de Artes y Oficios de Viena*, sobresale por sus enseñanzas en materias como la Arquitectura, Arte Industrial, Forja, Esmaltado. En su primera etapa se vincula al *Art Nouveau* con la cuestión de la fidelidad al material, también se relaciona especialmente con la *Escuela de Glasgow* con Ch. R. Mackintosh, la *Escuela de Londres* con Ch. R. Ashbee, y de París con Henry van der Velde. En el acabado de las fachadas, Hoffmann ¹²³ utiliza revocos continuos sin referencias tectónicas, formando pliegues y acanalamientos con el mínimo relieve, resultando telones ó cortinas. Después de su etapa vienesa recurre a la cornisa y al basamento para enmarcar un continuo de placas de gran tamaño de vidrio blanco y mármol, prescindiendo del uso de anclajes. En su segunda etapa colabora con el diseñador modernista Kolemán Moser, Hoffmann lleva a cabo su obra más importante; *el Palacio Stoclet*. Posteriormente será el encargado de las exposiciones de la *Secesión* levantando casas con tendencias cubistas y finalmente pabellones de tendencia neoclásica como el de París de 1925 influyendo en el *Art Deco* de los años veinte en EE.UU. El arquitecto **Otto Wagner** pasa de la imitación tectónica como referencia historicista a los encajes y cortinas continuas que descienden desde la cornisa a los basamentos vidriados, utilizando los clavos de anclaje como parte del diseño. Finalmente sustituye las placas de mármol ancladas por el revoco grabado con cuidadas líneas. En su *"Moderne Architektur"* (1895) relaciona la espiritualidad del hierro con la piedra, y adapta la cultura textil para sus montajes en las fachadas, declarando que *"es en la arista donde el revestimiento revela su espesor ideal de tejido o de panel"*. ¹²⁴

La influencia de los modelos de tramas bordadas y placas lapídeas de los arquitectos de la *Secesión Viena* y las superficies organicistas modernistas tendrán como contrapunto las ideas inspiradas por **H. Peter Berlage** y **Adolf Loos** en la interpretación de los nuevos materiales y la búsqueda de técnicas para lograr una pared sin juntas ni suturas. Loos utiliza el revoco para borrar toda expresividad a sus edificios, mientras Berlage condenará esta forma de enmascarar la textura constructiva optando por el hormigón visto y la envoltura continua de ladrillo. **Josef Plécnick** adoptará nuevas soluciones al muro acercándose a la postura de Berlage en la cual el material lleva implícito el aspecto decorativo. En 1911 proyectó la primera iglesia en hormigón y en el *Castillo de Praga* (1929-31) utiliza el cobre como revestimiento elaborando una fachada rústica de hormigón imitando troncos de madera.

El racionalismo internacional se valió de la aplicación de los revestimientos de revocos lisos que ocultaban la realidad constructiva para potenciar el valor y la autonomía de las paredes como planos generadores de espacio. A esto se sumará el

¹²¹Gaudí descubre como la luz mediterránea incide en 45°, en el Norte lo hace de forma horizontal, mientras en el sur es vertical. En Tokutoshi TORII. *"El mundo enigmático de Gaudí"*, (Valencia, 1983), cit. p. 274.

¹²² Lourdes Figueres: Arte e Industria en el Modernismo. En *"Modernismo y Modernistas"*. (Barcelona, 2001), págs 190-193.

¹²³ AAVV. *"Viena 1900"*, (Madrid, 1993).

¹²⁴ Giovanni FANELLI & Roberto GARGIANI. *"El principio del revestimiento"*, (Madrid, 1999), cit. p. 75.

programa estructural basado en la disposición regular de huecos en la estructura de hormigón armado. La opción futura será construir como un ingeniero evitando el esfuerzo desperdiciado de la decoración. La producción industrial de nuevos materiales y el mejoramiento de sus propiedades condujo a unos acabados que ya no necesitaban de la imitación. Los defectos técnicos de los revocos se fueron superando a partir de la experimentación con revocos elásticos y coloreados aplicados sobre diferentes bases. A la durabilidad y la calidad de las superficies de los nuevos paneles, placas y laminados de revestimiento, se une su facilidad en la puesta en obra con un montaje en el que se evitaban los anticuados sistemas de anclaje y enmarcado; su escala y textura similar a las ventanas de cristal reducía la presencia de las juntas y los juegos de veteados, obteniendo un acabado liso, tenso y rígido.

En el comienzo de la nueva vanguardia, el holandés Berlage manifiesta cómo la arquitectura se origina a partir de la creación de juegos espaciales y la interrelación de masas desnudas, proporcionadas y geométricas. Berlage descubre en el hormigón armado el material tectónico del futuro, cuyas propiedades estructurales se asemejan a la piedra y al hierro y cuyo carácter constructivo proporciona una auténtica continuidad a las superficies desplazando los cortes, sombras y molduras clásicos. Loos será reconocido como el exponente crítico en sus análisis sobre la ruptura entre arte e industria, siendo encargado de la reconstrucción y de la organización del Arte Oficial en Austria tras la Primera Guerra Mundial. Llama la atención el apartado dedicado a *"Normas para una Dirección de Bellas Artes"* en las cuales abre un lugar para los Nuevos Museos, destacando los museos locales, suplantando a las casas de antigüedades, los museos de industrias modelo y sus productos, y los museos dedicados a la construcción. Loos expone su respeto por el artesano albañil, carpintero o el campesino constructor desvinculado de contaminaciones artísticas, posicionándose contra el término artes aplicadas y frente a la aceptación y el consumo de artículos industriales adornados. El arquitecto equipara los diseños ornamentales del *Art Nouveau* con un tipo de imagen sin profundidad y con los artículos de mala calidad; *"el artículo de consumo vive de la duración de su material y su valor moderno es la solidez. Si utilizo el artículo de consumo como ornamento reduzco su vida, ya que, al estar sometido a la moda, ha de morir antes"*.¹²⁵

Loos valora tanto la creación directa sin modelo como el trabajo en los talleres medievales en su lucha directa entre material y naturaleza, así como el perfeccionamiento de la forma sin pensar en la forma. La preocupación se dirige a la economía y la planificación del espacio, construyendo de dentro hacia fuera y desestimando toda especulación en el muro. La estructura muraria se convierte en un elemento autónomo a partir del cual se delimitan espacios y se crean los volúmenes, mientras la forma queda determinada por la naturaleza de los materiales. Para Loos, el hormigón y el hierro no son en sí materiales expresivos, sino que resuelven problemas estructurales. En sus obras es partidario de los revocos de cal sin relieve imitando mármol al estilo de los estucos renacentistas y el uso de elementos lineales metálicos que dividen el edificio (fig.25). A la vez establece una serie de leyes que excluyen la posibilidad de artificialidad o camuflaje entre estos; *por ello, el hierro puede muy bien ser arquitrinado, pintado con colores al óleo o galvanizado, pero no pintado con el*

¹²⁵ Adolf LOOS. *"Ornamento y delito y otros escritos"*, (Barcelona, 1980), cit. p. 53.

*color del bronce, es decir con el color de otro materia.*¹²⁶ Sobre la imitación de la piedra con revoques de cal dirá que "el revoque de cal tiene más analogías con el cuero, los tapetes, los empapelados y las lacas, que con su madre la piedra calcárea".¹²⁷

En los Países Bajos los diseñadores para servicios públicos fueron formados como arquitectos interpretando las teorías de Wright y Berlage. **Oud**, encargado a partir de 1918 de la gestión urbana de Róterdam, sigue los preceptos de Berlage, separándose de la descomposición poética neoplástica del volumen continuo y la tradición asimétrica de Wright. Oud será el primero en aplicar la simultaneidad en las composiciones cromáticas y volumétricas girando alrededor de ellas. La proyección del paisaje comercial de la ciudad se completa con el uso de la identidad corporativa, la tipografía y el color. **G. Rietveld** persigue la animación conseguida por Oud, colocando asimétricamente una serie de pantallas transparentes obteniendo una estructura vibrante. En su segunda etapa, discrepa del enmascaramiento utilizando revestimientos clásicos sobre estructuras metálicas -muy difundidas en América- y se aproxima a los principios de Berlage sobre la continuidad espacial y la forma adaptada a la expresión del material.

En su segunda etapa Wright persigue la profundidad del espacio articulando disociando planos y utilizando el balcón cerrado como ventana rinconera. La opción de **Wright** será la experimentación con encofrados de hormigón cara vista, organizando los motivos entrelazados hasta patentar el sistema *textile-block* de elementos de hormigón con armadura metálica. En estos trabajos sobresale el uso de revestimientos cerámicos con encajes y tramas simulando una estructura, las soluciones mixtas de revocos, ladrillo y terracota vitrificada, y la instalación de cornisas prefabricadas (fig.26). **E. Mendelsohn** aplicó eficazmente los volúmenes sólidos formando concavidades y convexidades. **Auguste Perret** (1874-1954) alumno de Guadet practicó un sistema similar al de Wright, integrándose en la estética rectangular del arte abstracto. En su inspiración clasicista-gótica expresa la prioridad de la estructura transponiendo las técnicas de la madera a las del hormigón armado (Choisy) y desarrollando juegos de articulación tectónica utilizando el hormigón *in situ* abujardado con diferentes tamaños y colores de árido y el hormigón prefabricado.

En las grandes obras públicas y privadas realizadas en España participan las casas industriales como la fachada de *Estación Norte de Valencia* (1906-1917), donde **Demetri Ribes**¹²⁸ plasma el poder de la burguesía valenciana representando con motivos característicos de *l'Horta* y usando materiales empleados por los artesanos. Para llevar a cabo los efectos decorativos regionales de la fachada de la estación recurrirá a los obradores y casas industriales valencianas como La Céramo, La fábrica de Joaquín Ros, La Paloma de Vicente Ferrer Ballester y Guillot. Los problemas de ventilación en algunas de estas estaciones condujeron al arquitecto Demetri Ribes a cambiar el sistema de cubrimiento de la *Estación del Norte de Valencia*, realizando el montaje de la marquesina y sustituyendo al ingeniero Javier Sanz, por la contratación de la casa *E. Grasset i Cia* de Madrid quienes montan un puente móvil. Al finalizar esta obra Demetri Ribes decide formar sociedad con J. Coloma (1919) especializarse en la

¹²⁶ Giovanni FANELLI & Roberto GARGIANI. "El principio del revestimiento", (Madrid, 1999), cit.p. 19.

¹²⁷ Adolf LOOS. "Ornamento y delito y otros escritos", (Barcelona, 1980), cit. p. 253.

¹²⁸ En Inmaculada Aguilar. "Demetri Ribes", (Valencia, 1980), p. 120.

técnica del hormigón armado con los *Docks* comerciales del puerto de Valencia. El tipo de gran almacén de madera francés con una nave extensa con patio se diferenciará de la tipología clásica americana con siete u ocho plantas destinadas a la industria y el comercio. Demetri Ribes recoge los modelos de almacén de Chicago de Schmidt al realizar la ferretería de seis plantas de la firma *Ernesto Ferrer*.¹²⁹

¹²⁹ En Inmacula Aguilar. "*Demetri Ribes*", (Valencia, 1980).

1.7. La imagen documental

Los soportes de clasificación y expansión del conocimiento a través del tratamiento de la imagen y el texto cambian cualitativamente con la aparición de la fotografía. Las primeras fotografías en blanco y negro modificaron la linealidad del discurso teórico, dando paso a una superficie donde aparece representado el universo de los conceptos. El valor de la fotografía se encuentra en la información que contiene, el carácter reproductivo y la movilidad entre los canales de información, lo que implicó cambios de significados. La nueva organización de la producción y el tiempo abren paso a nuevos conceptos de orden constructivo en una nueva perspectiva industrial y mercantil. Las instituciones mediáticas y las imprentas se transforman en compañías comerciales, dando lugar a una globalización de la comunicación. El texto, el ornamento y la ilustración plasman la pre-imagen publicitaria. La aparición del folletín se identificará con la obra popular. La organización periodística representaba una literatura industrial, situada en el contexto de la novela y de la pintura histórica. Progresivamente se impone el tratamiento creativo de la actualidad, desarrollándose la prensa en hojas sueltas, el cartel y el panfleto.

Las ciudades y pueblos instalan los primeros gabinetes de daguerrotipista y la venta de máquinas para retratar. Los dioramas de **Daguerre** y **Bouton** (1822) se instalaban en los bulevares de París conformando cuadros de grandes dimensiones iluminados de forma que creaban perspectivas. En la *Royal Society* (1839) **Talbot** expone las ventajas del invento dirigido a los exploradores y para el copiado de estatuas, relieves, en dibujos grabados y facsímiles de manuscritos. **Hippolyte Bayard** presentó en 1839 en la *Académie des Beaux-Arts*, el procedimiento de elaborar fotografía sobre papel, lo cual reducía el equipamiento de los viajeros y además permitía conservar los papeles sensibilizados. Los dibujos y las placas fotográficas del escocés **Dr. Greene** de los relieves de Tebas y la intuición interpretativa del francés **De Rouge**¹³⁰ sirvieron para revisar los contactos entre el Egeo y Egipto, (recordemos los viajes de **James Muller** en El Cairo).

En plena expansión colonial, el interés por descifrar los textos antiguos llevó a los equipos de dibujantes, viajeros y epigrafistas a inspeccionar los templos egipcios para reconstruir la historia del antiguo Egipto y sus conexiones con los textos griegos y hebreos. Los fotógrafos **Félix Thénard** y **Maxime Du Camp** registran los monumentos en sus viajes por Egipto, Siria y otros lugares de Oriente. El orientalista **Horace Vernet** junto a **F. Goupil-Fesquet** realizaron más de dos mil vistas de Egipto y Jerusalén publicándose entre 1840-42 en París las "*Excursions daguerriennes*", un conjunto de

¹³⁰ DeRouge junto con Green descubren en los relieves de batallas de Medinet Habu, la conmemoración de las victorias de Ramsés III sobre sus invasores, una confederación de territorios unificados, entre los que se encontraban los filisteos; pueblos a los que DeRouge adjudicó el nombre de *Pueblos del Mar*. El Dr Green y DeRouge publicarán los resultados de las excavaciones de Tebas en "*Fouilles à Thèbes*" (1956). Siete años más tarde DeRouge encontrará en los jeroglíficos de Luxor y Karnak la relación entre estos relatos de batallas y los movimientos de población descritos en las leyendas griegas arcaicas, además de coincidir el reinado de Ramses II y su hijo sucesor Merneptah, con el relato de la *Ilíada*, y con las guerras entre israelitas y filisteos en la Biblia. En Trude & Moshe DOTHAN. "*Los Pueblos del Mar. Tras las huellas de los filisteos*", (Barcelona, 2000), págs. 35-50.

grabados sobre placas de daguerrotipo.¹³¹ Los fotógrafos acuden a los frentes de batalla enviados por los editores de prensa. Los primeros reportajes en *heliografías* o reproducciones de láminas fotográficas muestran la desolación de los escenarios bélicos. Las fotografías de Matthew Brady muestran las luchas en la *Guerra Civil Americana*, mientras los artistas británicos Edward Armitage, William Simpson, Joseph Crowe, Ewgard Goodall y el francés Constantin Guys fueron enviados a la *Guerra de Crimea* (1853-56).

A partir de 1850 comenzó una nueva inquietud por la fotografía arquitectónica. En Francia, **Gustave Le Gray**, **Édouard-Denis Baldus** y **Henry Le Secq** fotografían fachadas y detalles ornamentales, juegos de luces y sombras, interesados en el paso del tiempo en los edificios. Bayard destaca por la calidad de los volúmenes en las siluetas arquitectónicas.¹³² **Ruskin** coleccionaba daguerrotipos de arquitectura francesa e italiana y paisajes, sirviéndose de calotipos para sus precisas y detalladas ilustraciones. En su *"Elements of Drawing"* (1857)¹³³ sugiere e incita a los estudiantes de arte el uso de la fotografía de modelos escultóricos y de los viejos maestros de la pintura como método de aprendizaje para el dibujo. Ruskin estimaba la descomposición de la luz utilizado por Turner mientras daba protección a los jóvenes prerrafaelistas que se servían de la fotografía para su veracidad artística, no obstante dilapidaba los cuadros de Canaletto por su falta de textura de la piedra, encontrando superior la fotografía.

La gran demanda de litografías y grabados condujeron a la proliferación de pintores de género e historicistas que utilizaban la fotografía como referente, dio origen a la crítica moderna del arte en los Salones (Baudelaire, Émile Zola o Théophile Gautier). A partir de los años setenta Ruskin rectifica los principios estéticos sobre las ventajas de la fotografía, declarando entonces su inutilidad por desplazar el genio y la maestría al instrumento mecánico. A finales de los años ochenta los pintores ingleses continuaron las premisas de Ruskin en la representación naturalista propia del arte imitativo. La fotografía utilizada para uso confidencial del artista pasó a formar parte de los Salones, asimilándose progresivamente, no ya como una ilustración o imitación, sino como expresión de la idea y como un arte de interpretación. En 1862 **Adolphe Braun** fotografía las obras de diferentes museos y de la *Capilla Sixtina* para álbumes, guías, y postales transformadas luego en facsímiles cuyo destino serían las bibliotecas. Al fotografiar primeros planos y planos de detalles de las obras de arte se desajustan las dimensiones, escalas y proporciones produciendo alteraciones ficticias.

Las Exposiciones Universales fueron el reflejo del avance colonialista pero también sirvieron para dar a conocer publicaciones con abundante información gráfica y fotográfica de gran calidad. El proceso negativo-positivo o calotipo inspiró a Talbot a presentar la fotografía como ilustración. El *Crystal Palace* de J. Paxton fue el acontecimiento mejor documentado del s. XIX siendo Fox Talbot el realizador de la edición de lujo con fotografías insertadas y cromolitografías. Artistas y arquitectos tomaron como referencia estas imágenes integrándose en el cosmopolitismo de la época. El interés de los artistas y el público por documentos etnográficos, pintorescos

¹³¹ Aaron SCHAT: Paisaje y género. En *"Arte y fotografía"*, (Madrid, 1994), p. 84.

¹³² Este grupo de fotógrafos forman en 1851 la *"Misión Heliográfica"* encargada de elaborar un archivo fotográfico de monumentos, registro iniciado con una visión restauradora.

¹³³ Aaron SCHAT: Paisaje y género. En *"Arte y fotografía"*, (Madrid, 1994), p. 104.

y veraces, sobre exóticos paisajes y lugares sagrados suscitó la curiosidad de los artistas que se apoyaron en la imagen fotográfica para pintar decorados arquitectónicos en escenas orientales. Las Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos solicitan fotógrafos extranjeros para estudios artísticos. Los encargos de ediciones fotográficas de monumentos van a parar a las grandes Exposiciones.

Las empresas dedicadas a la fabricación de álbumes para la clasificación de fotografías se extienden desde París al resto de ciudades europeas. **Laurent & CIA** fue la principal compañía española del XIX, comparable a las europeas Frith, Gaudin, Alinari, Wilson o Levy. **Hauser y Menet**, al igual que **A.F. Calvert**,¹³⁴ fueron los editores y recopiladores de imágenes de las provincias españolas en álbumes y postales comerciales. El interés por los monumentos llevaría a algunas revistas como "*La Lumiere*" a anunciar la comercialización de vistas de todos los lugares del mundo. Con el perfeccionamiento del daguerrotipo aparecen los espectáculos itinerantes de vistas de ciudades y efemérides –el *pallorama penóptico*– con efectos de luz diurna y nocturna, y los escenarios portátiles o telones de fondo para retratos. La firma Laurent inventará un artilugio técnico llamado grafoscopio, una maquina de uso manual donde rotaban las fotografías, pudiendo hacer un recorrido panorámico y "*virtual*" de espacios como el *Museo del Prado*.¹³⁵

España fue uno de los lugares más visitados por los equipos fotográficos. Los daguerrotipistas con sus *ambulancias* trabajaban como retratistas a domicilio fotografiando personas vivas o cadáveres y realizando vistas de calles y monumentos de casi todas las ciudades. Uno de los grandes difusores del viaje pintoresco a la Península fue **E. Lacan** quien utilizó el *colodín* para reducir el tiempo de exposición desarrollando industrialmente la producción de álbumes y Museos fotográficos. Otros pioneros interesados en fotografiar monumentos españoles fueron el arqueólogo **Louis de Clerq** y **R.P. Napper**. Los **Lerebours** datan su presencia desde 1839, publicando grandes tiradas de fotografías de monumentos con apariencia de grabados. **Charles y Jane Clifford** fueron fotógrafos oficiales al servicio de la Reina Isabel II y realizaron un álbum para el Archivo Real de un viaje a Murcia y Andalucía, junto a encargos sobre monumentos españoles para la Reina Victoria de Inglaterra. **William Atkinson** realizó un reportaje sobre el ferrocarril de Isabel II.

El francés **Jean Laurent** trabajó para la Corte española llevando a cabo álbumes comerciales y series de postales o *fototípicas* con vistas de obras de arte de museos, monumentos, calles, guías turísticas y otros temas sobre regiones españolas cuyo resultado estético conformaba un itinerario entre lo sublime y pintoresco. El relevo de los grandes maestros Laurent, el conde de **Lippa** y **Leygomier** tendrá su exponente en **Pascual Pérez Rodríguez**, director del *Mercantil Valenciano*, pionero en el uso del negativo en papel quien realizó el "*Álbum del Cabañal*" (1859)¹³⁶ ilustrado con calotipos. A estas ediciones le preceden las fotografías pintorescas españolas publicadas en la "*Guía de Gerona Artística y Monumental*" (1851) de **Blanch e Illa** o el "*Panorama Óptico e*

¹³⁴ En María MANZANERA. "*La imagen transparente. Comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1920*", (Murcia, 2002).

¹³⁵ El Museo del Prado ha dedicado una exposición fotográfica sobre el estado del edificio en sus inicios a través de las vistas del grafoscopio de la época y titulada "*El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado 1819-1920*", (Madrid, 2004).

¹³⁶ Publio LÓPEZ MONDÉJAR: Los desastres de la Guerra. En "*Historia de la Fotografía en España*", (Barcelona, 1997), p. 34.

Histórico de las Islas Baleares” de **Francisco Montaner** entre otras. Algunos de estos primeros fotógrafos llegaron a participar en Exposiciones importantes como el catalán **José Albiñana** en la *Exposición Universal de la Industria de París* (1855) cuyo edificio principal fue el *Palacio de la Industria* donde se presentó la sección fotográfica. La *Sociedad Heliográfica Española* sita en Barcelona desde 1873 se especializará en la realización de la mayor edición de series fotolitográficas y fototípicas además de ediciones de postales, carteles y series de vistas coleccionables con gran calidad y profundidad de campo.

La apertura de rotativos de prensa se multiplicó en la década de 1850, impulsando el tratamiento de la actualidad de la información, la opinión política y económica atrayendo los intereses de la floreciente burguesía mercantil. El periodismo concibió un nuevo trabajador, el publicista que desarrollará una nueva forma de asociación entre texto e imagen. A partir de 1860 el desarrollo de la propaganda de prensa multiplicó la diversificación de la opinión política alcanzando un gran prestigio en la crítica satírica y cómica, revistas de espectáculos, los álbumes literarios, los boletines científicos, industriales y agrícolas revestidas de una imagen costumbrista y popular. Los álbumes de paisajes románticos y estudios topográficos en acuarela destacan por las influencias orientales en las formas arquitectónicas. La visión del arte primó su función documental en la que poetas y pintores plasman la fuerza destructiva de la industria en dibujos de trabajadores, niños y miseria.

Los grabados y pinturas de paisajes industriales y obreros en el interior de las minas muestran una ambientación escenográfica infernal. La pintura romántica de T. Hornor, J. Martin y Dickens con sus pasajes irónicos ilustrados por artistas tienden a la *imagen documental*. El compromiso político de los pintores Maximilien Luce, Pizzaro, Signac, van Rysselberghe o Vallotton les lleva a recorrer este universo industrial retratando la transformación del paisaje y las condiciones laborales. En la misma línea se expresan los pintores de la escuela belga enfrentados a los problemas sociales de la industrialización, destacando **Constantin Meunier** -discípulo de de Groux y continuador de Mollet y Meissonier- será reconocido como un pintor de campesinos y obreros inmersos en un paisaje de carácter mítico y pintoresco, sobresaliendo sus itinerarios junto a Camille Lemonnier por el área geográfica del Hainant -el Borinaje- (fig.27). El reportaje fotográfico será uno de los medios utilizados para denunciar las guerras y las condiciones de vida en las ciudades. El dramatismo de estas imágenes se torna épico en los cuadros de interiores de fraguas de F. Bonhomme y de A. Menzel cuya pintura parece una fotografía instantánea (fig.28).¹³⁷

Los aguafuertes de **Meryon** de las vistas subterráneas del París de Haussmann fueron retratados como una alegoría. Para Baudelaire admirador y contemporáneo de Meryon, estas imágenes serán la clave en el paso de lo antiguo a lo moderno, momento en que obras del Ensanche derriban los barrios sacando a la luz el rostro antiguo de la ciudad. Los temas sociales y el trabajo se reflejan en obras de J. Doré, F.M. Brown, A.J. Dalou, A. Rodin, vinculadas con las ilustraciones para periódicos como *Graphic*, *London News* o *Harper's Weekly*. El orgullo del trabajador y el retorno a la sencillez clásica queda expresado en el realismo de los primeros carteles. La conciencia mágica del campesino se transforma en conciencia histórica del proletariado y la creación de los

¹³⁷ Marc LE BOT. “Pintura y maquinismo.”, (Madrid, 1979), págs. 75-99.

sindicatos. Los grandes artistas se hacen fotografiar al igual que el objeto de arte, dando comienzo al problema del aura de la obra de arte única.

La libertad de prensa creó un nuevo lenguaje donde el investigador se convierte en escritor y publicista. El artista se independiza con el mercado de la burguesía, es entonces cuando la figura del profesional crítico e intelectual entra a formar parte de la valoración de las obras. A partir de entonces el historiador manipula documentos, testimonio de la huella del hombre, reconociendo continuidades y diferencias, es un clasificador cuyas concepciones científicas son perecederas. El realismo y el naturalismo producían una recepción humana no estética en consonancia con la división mecánica del tiempo. Con el periódico comenzó la manipulación de los soportes materiales de las ideas, donde el individuo redacta y compone fragmentos de comunicación *-que no fabrica él mismo-*, esto supone el contacto con la materialidad de la información. Para Flusser, la prensa representa una cultura codificada en imágenes que nos libera del pensamiento conceptual, donde la imagen ilustraba el artículo ahora es en el texto donde están las instrucciones para mirar la fotografía. *"Son las fotografías las que, de hecho, nos tratan y nos programan para una conducta ritualizada que sirve de mecanismo retroalimentador para el mejoramiento de los aparatos. Las fotografías suprimen nuestra conciencia crítica..., constituyen un círculo mágico que nos rodea en forma de universo fotográfico"*.¹³⁸

En la *Exposición Universal de 1859* la fotografía ocupaba un lugar en los Salones dedicados a la pintura y la escultura. En la *Exposición de París de 1862* un discípulo de Hiroshige¹³⁹ llamado Shiguenobu expuso en el Pabellón Japonés sus grabados en madera de paisajes en color. Estos grabados populares se relacionaron con la experiencia de las fotografías instantáneas. En la *Exposición del Centenario en Filadelfia* de 1876, las naciones participantes exhibieron numerosas colecciones de fotografías de sus respectivas ciudades y de la vida rural. En la *Exposición de Barcelona de 1888* destacaron las visitas a los panoramas con escenas históricas y paisajes como el *Panorama de Monserrat*, el *Panorama de Waterloo* o el *Panorama de la Batalla de Plevna*. Estos aparecían pintados sobre un lienzo colocado cilíndricamente, rodeando una plataforma elevada e iluminada en penumbra que creaban un sentido de profundidad. La importancia de crear espacios imaginarios para el entretenimiento y la idea de impresionar al público llevaron a aplicar toda la tecnología de simulación del momento; la mecanización del diorama, los diferentes tipos de panoramas hasta la llegada del *cinerama*, uno de los principales espectáculos en el *Palacio de la Electricidad* de la Exposición fin de siglo en París. La visión panorámica se emplea en la pintura del paisaje de Robert Barker. Baudelaire prefirió el *diorama* y el decorado teatral frente a la pintura del paisaje.

La construcción de pabellones internacionales inició la idea de primar la diversión y el espectáculo sobre la didáctica que quedará relegada al *Palais du Champ d'Éducation*. La pasión de Georges Méliès por los viajes y la obra de Julio Verne de

¹³⁸ Vilém FLUSSER. *"Hacia la filosofía de la fotografía"*, (México D.F., 1990), cit. p. 59.

¹³⁹ A los *-ukiyo-e-* o grabados en madera de Hiroshige se unirán los de Hokusai y Utamaro. Acerca de la moda del japonismo posterior se han comparado estas xilografías con los paisajes de Friedrich, con Degas en su experiencia de unir estos grabados con la instantánea, encuadrado en el problema de la perspectiva fotográfica. (Aaron SCHARF: Los grabados japoneses. En *"Arte y fotografía"*, (Madrid, 1994), págs. 207-208).

Nantes, contemporánea de los tiempos de la cinematografía que se acercaron a sus libros buscando un gancho comercial. Verne recibió como un impacto la visita a la *Exposición Universal de 1867*, donde comprobó los proyectos del canal de Suez y cómo realizar un submarino rodeado de acuarios gigantes y escafandras. En la *III Exposición Universal de París (1878)* de la colina del Trocadero y edificada en forma de ciclorama o panorama, se consolidan las secciones en forma de gruta, aquarium, grutas submarinas, cuevas-ermita en los jardines ingleses y montículos chinos que daban al parque del Trocadero un tono paisajístico y pintoresco. Para orientarse en el Campo de Marte el gobierno francés editó una guía de la exposición, junto a una serie de cromos representando los distintos pabellones concurrentes. A los lados de la denominada *Rue des Nations* en el patio interior del Palacio de la Industria se alineaban las fachadas historicistas, progresistas, orientales y exóticas de los países participantes.

La organización estatal de la cultura y el inicio de un nuevo interés por los elementos representativos de la vida cotidiana (etnografía) y la historia serán la base del gusto romántico y los museos. La imagen tradicional se trasladará a los museos, salones y galerías, custodios de objetos herméticos. En este momento se origina el museo como institución pública y organismo privado. En la *Feria Mundial de Nueva York* de 1853¹⁴⁰ se forjó la idea de crear un gran museo de pintura administrado por un Comité de Ciudadanos llamado *Trustess* (1870), elaborando sus colecciones bajo una concepción ontológica del mundo que pasarán a través de donaciones al *Museo Metropolitano*. Los nuevos sistemas de impresión como la fotogalvanografía y los revolucionarios sistemas de distribución de reproducciones de obras de arte sustituyen la función de los grabados y litografías.

El coleccionismo y las subastas se consolidan, pero al aparecer abundantes reproducciones de estas obras, se les otorga una nueva función comercial, haciendo desaparecer su propio concepto de arte. Entonces afloran las tensiones entre el historiador de arte, que escribe sobre arte antiguo imitando al naturalista y el crítico de arte, que tras su visita a los salones, realizaba una labor de interpretación de esa experiencia temporal, escribiendo su crónica de actualidad en un medio literario como las publicaciones periódicas. Las imágenes técnicas, programadas y reproducidas desde el mismo aparato comunicativo, absorben toda la historia en su superficie codificándose entonces como *imagen dramática* constituyendo "*una memoria eterna de movimientos repetibles*".¹⁴¹

El impulso de la fotografía a finales del s. XIX fue el origen de la conversión de la imagen en norma de veracidad representativa, cuestión que abrió las puertas a una jerarquización artística de los medios gráficos y el interés por el coleccionismo. En Francia el gran debate en la relación entre arte y fotografía conduce a un nuevo interés por las teorías ópticas, el color, las formas abstractas y el movimiento. La fotografía que en sus inicios había surgido como una teoría óptica da un salto cuando progresan las teorías químicas realizando fotografías en color con un resultado más abstracto y más fiel a sus orígenes como hipótesis. El paso de la narración a un pensamiento visual da a

¹⁴⁰ Francisca HERNÁNDEZ: Características de los Museos Americanos. En "*Manual de Museología*", (Madrid, 1994), págs. 28-33.

¹⁴¹ Vilém FLUSSER. "*Hacia la filosofía de la fotografía*", (México D.F., 1990), cit. p. 40.

la imagen el mismo poder conceptual que la palabra ampliándose hacia el estudio del color y de las formas. Locke amplía las ideas sobre la percepción en su teoría de los fenómenos psicológicos, manifestando que la concepción perceptiva de la luz y el color provienen de una proyección de la imaginación y el ánimo, cuestión que lo aproxima a los planteamientos pictóricos-paisajistas de Poussin.

Los efectos de la luz artificial preocuparon a los pintores y fotógrafos, muestra de ello son las escenas nocturnas de Manet. La luz eléctrica produce que la noche se equipare al día, hecho que afecta a la percepción de los contornos. A partir de la relativización de la armonía y la perspectiva surge el movimiento como un proceso de sustituciones y desplazamientos. El lugar iluminado devuelve una nueva realidad borrada por Turner y por los reflejos narcisistas de Monet, pasando a percibir la impresión de todos los planos en una misma secuencia. El desarrollo de los estudios y composiciones de **Degas** corren paralelos al progreso del medio fotográfico, sirviéndose de los accidentes de la cámara, se adelanta con su visión de una sociedad urbana a la fotografía instantánea.

La búsqueda de una veracidad óptica confirmó la ruptura de la creencia de que la única fórmula para representar el espacio es la escritura geométrica de la perspectiva. Lyotard cita los textos de André Lhote donde el *espacio cezanniano* cumple la función de deconstrucción con relación a las reglas establecidas desde el s. XV. "*El Impresionismo se había contentado con trastornar los -trazados reveladores-, los contornos, ahogándolos en luz; Cézanne lleva la deconstrucción mucho más lejos, atenta a los -trazos reguladores-, a las formas organizadoras del espacio renacentista*".¹⁴²

El estudio de la naturaleza sirvió para la aplicación en la economía de medios. Las teorías positivistas continuaban su acercamiento a las ciencias naturales y a las leyes de la visión para establecer una forma universal como sistema a través de configuraciones. La teoría de la selección natural de Darwin muestra que la evolución compatible con las leyes de la física y la idea de adaptación al medio. Las formas descubiertas desempeñaron un papel fundamental en la nueva organización estética de la máquina. La funcionalidad de los órganos se equipara con los diseños excluyendo las ficciones mitológicas. En la época del naturalismo sobresale el conocimiento plástico sobre la modificación de las formas en el tiempo y el espacio geológico, y la conversión de la luz en una entidad independiente y cuantificable, origen de los estudios de óptica e interacción de partículas en tratados ilustrados con retículas. El estudio de las aves propició el descubrimiento de la función del alabeo aplicada finalmente a los modelos voladores.

La investigación del movimiento en película contempló el nacimiento de la sucesión de imágenes en papel y vistas en aparatos como el *fenaquistoscopio* y el *zoótropo*. Posteriormente **Marey** y **L. Stanford** realizan estudios fotográficos a partir de los movimientos de animales y hombres. El interés por los detalles de flora y fauna comparadas con las formas artísticas produjeron la visibilidad de las estructuras y formas abstractas. Las formas descubiertas desempeñaron un papel fundamental en la nueva organización estética de la máquina. En Alemania el escultor **Karl Blossfeldt**¹⁴³

¹⁴² J-F. LYOTARD. "*Discurso y figura*", (Barcelona, 1979), cit. p. 174.

¹⁴³ Walter BENJAMIN sitúa a Blossfeldt al mismo nivel de los fotógrafos Atget, Sander y Krull. Estos documentos que revelan tanto el orden matemático y mecánico como lo abstracto y geométrico fueron

fotografía fragmentos de plantas silvestres que sugieren transformarse en piezas forjadas y presentadas como prototipos a imitar. Blossfeldt alumno del teórico del *Art Nouveau*, Moritz Meurer, confeccionaba relieves, moldes en yeso y carpetas con dibujos de formas vegetales. Blossfeldt utilizaba como método didáctico las fotografías de primeros planos de plantas silvestres. Estos modelos sirvieron para los motivos ornamentales de los productos artesanales e industriales alemanes, sobresaliendo los elementos vegetales ornamentales prefabricados, utilizados para cubrir los pilares de hierro fundido.

Arts & Crafts (1888-1907) en Inglaterra y el *Art Nouveau* en Francia fueron el exponente ideológico contra la máquina. En Inglaterra, la figura de William Morris será reconocida no sólo como político, sino como promotor e ideólogo en la recuperación de la caligrafía fundando la *Kelmscott Press*, dedicada a la manufactura de muchas ediciones lujosas. En el libro ilustrado prima su aspecto visual y el diseño tipográfico. En su espíritu contra la máquina se inició al amor por el trabajo manual recogiendo aspectos estéticos como la estampa japonesa o la caligrafía medieval. El trabajo sobre un texto clásico es entendido por los galeristas como el libro ilustrado. Hacia 1900, Ambroise Vollard participa de la idea del editor marchante encargando a Pierre Bonnard ilustrar libros de Verlaine "*Parallèlement*". D.H.Kahnweiler continuó el ejemplo invitando a los artistas A.Derain con sus xilografías junto a los textos de Apollinaire, los aguafuertes de Picasso con Max Jacob y G.Braque con E.Satie. El libro ilustrado se superó con J.Miró, Max Ernst, el propio Apollinaire y R.Dufy, a los que se suman las ingeniosas acuarelas y estampas de E.Dulac, A.Rackam o Segrelles que ilustraron cuentos de Perrault, Andersen, Allan Poe o "*Las Mil y Una Noches*" respectivamente

Auguste Rodin se preocupó de la difusión y venta de sus trabajos seleccionando a diferentes fotógrafos para la realización de los reportajes del taller. En estas imágenes de reducido formato revelan las fases de elaboración de sus creaciones; el modelado, las luces, las sombras, los puntos de vista, y luego modificadas superponiendo dibujos. Rodin expresa el sentimiento de la materia organizando y reagrupando en el espacio los estudios parciales y fragmentos anatómicos de diferentes escalas y proporciones, y sirven como preludio a las formas cubistas en relieve; la naturaleza muerta se emancipará reconstruyendo sus características espaciales. A partir de 1896 solicita los servicios de **Eugène Druet** y de **J-E. Bulloz** para la realización de las reproducciones fotográficas del espacio del taller de Meudon. Rodin quedó fascinado con los nuevos métodos pictorialistas de positivado de los ingleses **Henry Coles**, **Stephen Haweis**, el americano **Eduard Steichen** y **Alvin L. Coburn**. Estas imágenes abrigaban la idea de un *museo imaginario* ¹⁴⁴ desempeñando un uso que va más allá del uso comercial y estético de las revistas del momento (*Camera Work*, *Pan*) y de los Salones fotográficos.

La revista *Camera Notes* (1896) y desde 1902 *Camera Work* y el grupo *Photo Secession* fueron fundados por el editor de revistas **Alfred Stieglitz**. Stieglitz se inicia en la fotografía reproduciendo la realidad mecánicamente adscribiéndose al

redescubiertos de los años veinte por Karl Nierendorf, quien comparaba estas formas orgánicas con la estructura y la estática. Entre el ornamento y la Nueva Objetividad se encuentran las fotografías de Hans Christian Adam. En AAVV. "*Karl Blossfeldt working collages*", (Munich. 2001).

¹⁴⁴ Helene PINET: Rodin y la fotografía. Mostrar es la cuestión vital. En AAVV. "*Auguste Rodin*", (Barcelona, 1999), p. 153.

movimiento *pictorialista*, donde recibió la influencia impresionista de James Whistler. En 1905 inaugura con una exposición fotográfica, junto a la pintora Georgia O'Keeffe, la famosa galería 291 en la Quinta Avenida (fig.29). El periodista **Jacob Augustus Riis**¹⁴⁵ publica sus fotografías y escritos del Nueva York de finales de siglo dando el paso de la foto de prensa al reportaje y el fotoperiodismo. Riis se inicia como reportero policial y escritor de la realidad miserable que vivía la ciudad y en concreto el Lower East Side contemplando las antiguas casas holandesas se subdividen en bloques y barracones de madera donde se hacían los inmigrantes sin apenas luz ni ventilación. Riis dota a su cámara con el nuevo invento del *flash* de azufre permitiéndole sumergirse en las catacumbas de la ciudad fotografiando lugares sin luz ni ventilación, colmenas de mazmorras donde se hacían cientos de seres humanos. Estas fotografías aparecen en el libro "*Como vive la otra mitad*" cuya publicación afectó a la mentalidad de la alta sociedad. En 1917 toma contacto con los fotógrafos norteamericanos Edward Weston, Paul Strand y Charles Sheeler, de cuya relación surgirá la película "*Manhattan*" (1921). La revelación de los cambios de la ciudad fue perseguido por Steichen, W. Klein y posteriormente con Abbott. La fotografía documental con base en el estudio de la sociología de Riis, Dorothea Lange o Lewis Hine, influyen en lo que se conoce como fotografía social y cine documental de los años 30. Estos fotógrafos participan con sus instantáneas en los proyectos de reforma social emprendidos por las instituciones benefactoras.

El realismo propio de las primeras vanguardias (1830) deforma su mirada inocente de fe en la técnica moderna por el iluminismo y el irracionalismo de las corrientes espiritualistas y teosóficas (1890). Tras la derrota de la *Comuna de París* (1871) se produce la escisión entre los intelectuales y la fractura entre los artistas, literatos y el pueblo. La necesidad de producción, el liberalismo económico y el crecimiento demográfico impulsaron finalmente la ruptura entre ciencia y arte. La presencia de las masas y las aglomeraciones en las ciudades transforma la mirada y el contacto sobre la multitud en una fisonomía híbrida, un refugio y un paisaje abstracto (Víctor Hugo). La lucha por la existencia implicó la propia selección natural. La lucha por el mercado se equipara con el pensamiento biológico de Darwin y A. Wallace, y la lucha de clases con la historia de la sociedad de Engels y Marx.

La idea de la ciudad y el trabajo serán los temas centrales en la poesía de Whitman, Verhaeren, Ezra Pound o Maxime du Camp. Las invocaciones internas de **Joyce** se alejaron del realismo y el naturalismo que retrata la experiencia de Balzac, Flaubert y Zola. El espacio de la modernidad que anticipa Baudelaire y el poder del inconsciente se perciben de una forma física en estas obras. Los utópicos como Fourier anticiparon cómo a través del sueño y la poesía se aproximaba una colectividad interiorizada. La revelación particular Joyce en su *Ulises* muestra lo universal y lo

¹⁴⁵ Las obras más conocidas de Riis fueron la serie de reportajes fotográficos publicados en el *New York Sun* en 1888 y en "*How the other half lives*" en 1890. Luego publicará su autobiografía titulada "*The Making of American*" en 1901 además de una biografía de Roosevelt "*Theodore Roosevelt, the Citizen*" de 1904. En 1910 realiza la serie "*The City of Ambition*" liberándose definitivamente de la emulación pictórica. Actualmente se ha publicado el reportaje de J. A. RIIS de 1890 titulado "*Como vive la otra mitad*" traducido por Isabel Núñez en Ediciones Alba, 2004.

absoluto haciendo uso de la ironía, la extrañeza y la simultaneidad para negar su vivencia cotidiana, como "*la evocación del tiempo anula la temporalidad*".¹⁴⁶

La progresiva pérdida de referentes e identidades dará lugar al nacimiento de una filosofía del deseo con una nueva demanda de lo imaginario y el traslado del escenario al inconsciente. La evolución de la filosofía abstracta hacia lo espiritual da entrada a la música y a la poesía para así alcanzar el pensamiento puro sin imágenes. La superioridad del sentido de la vista sobre el oído, la separación ente escritura y palabra, y el paso del discurso a la imagen origina una nueva unión entre el signo y el objeto, mientras el significado y significante se separan. La luz produce que la noche se equipare al día, hecho que afecta a la percepción de los contornos ocasionando la relativización de la armonía y la perspectiva, surgiendo el movimiento como proceso de sustituciones y desplazamientos. El paisaje se aparece fugitivo como una instantánea que se sitúa en el interior del espectador.

En este ambiente inmaterial y etéreo surgen los movimientos artísticos conocidos como *Realismo Mágico* en Alemania y los *Precisionistas* en EEUU (Charles Burchfield, Christian Bérard, Stanley Spencer). Estas manifestaciones gráficas, pictóricas y literarias propias de la expansión urbana contienen una retirada de lo público y un reconocimiento de lo personal en el imaginario privado y protegido de la casa, donde la iluminación eléctrica transforma el contorno del decorado y los colores. **Mallarmé** restituirá la inocencia original de las palabras a través de la huella sonora de sus acoplamientos donde la sugerencia, el sueño y el desciframiento revelan una iniciación.

En la etapa simbolista en la que música, poesía y pintura aparecen sin fronteras, los sonidos se dispersan en el espacio y los poetas utilizan la palabra en función de un *decorado-visual*. En pleno apogeo del colonialismo otro grupo de artistas toma como referencia el mito del salvaje ilustrado empujados a lugares exóticos (Rimbaud, Gauguin), o al decadentismo en la búsqueda del mito prerrevolucionario (Moureaux, Redon, Sartorio). El lenguaje sinfónico, vitalista y apasionado propagado a finales de siglo por Nietzsche y Bachofen deviene en una pérdida de la realidad del yo y una depreciación del poder de la palabra por imágenes mudas como las escenas en el cine expresionista.

En la decadencia de la mirada mecanicista la aventura planetaria se transforma en protesta frente a la colonización y en defensa de las tierras inhóspitas. El escepticismo, la fantasía, lo grotesco y lo visionario constituirá la expresión individual de pintores como Ensor, Van Gogh o Munich, donde *la poética de la acción se transformará en práctica de la evasión*.¹⁴⁷ El vitalismo pictórico de fin de siglo representado por el expresionismo de Kokoschka y la sensualidad de Schiele termina finalmente con la *Secesión Vienesa* representada por los repertorios decorativos de Klimt cuya puesta en escena y corporalidad provoca la tendencia a la *negación espacial*.¹⁴⁸

La inspiración en figuras mitológicas surge en numerosos libretos de la época, recurso utilizado como mediación ante este nuevo conflicto basado en el miedo y la opresión, producto de un sentimiento de culpabilidad y de escisión del yo. La proyección mítica

¹⁴⁶ Henri LEFEBVRE. "*La vida cotidiana en el mundo moderno*", (Madrid, 1972), cit. p. 18.

¹⁴⁷ Mario DE MICHELI. "*Las vanguardias artísticas del siglo XX*", (Madrid, 1966), cit. p. 51.

¹⁴⁸ E.H. GOMBRICH. "*Ideales e ídolos*", (Barcelona, 1981), p. 25.

de lo salvaje y lo femenino, unido a lo infantil, se aliarán para poner en crisis el sujeto masculino (Freud). Las figuras femeninas surgen inspiradas en la temática egipcia como la opera "*Aida*" de Verdi (1871) y en el film de Georges Mèlies, "*Cléopâtre*" (1899). **Hofmannsthal** anticipa esta sugestión en el drama mítico de "*Electra*" (1904)¹⁴⁹ representado en teatro con música de Strauss y en ópera con escenografía de Reinhardt. Estas composiciones aplicadas a la arquitectura dan lugar a una *inanición monumental*, la figura aparece aplastada en el fondo significando un erotismo reprimido *sin naturaleza*.¹⁵⁰

La conocida como *Revue Wagnérienne* en las representaciones de Bayreuth inundaba el panorama artístico europeo. El legado de los dramas musicales de Wagner llegó a la Cataluña Modernista instituyéndose la *Associació Wagneriana*. Los escenógrafos del Liceo (Soler y Rovirosa, Félix Urgellés, Oleguer Junyet) visitan los teatros alemanes para comprobar el ideario de los plafones pintados y los nuevos avances de la iluminación eléctrica con posibilidades escénicas. Este trabajo fue encargado a grandes conocedores del panorama teatral europeo, asiduos a los *Festivals de Bayreuth* cuando a Adrià Gual se suman las teorías del pintor Rogelio de Egusquiza y **Mariano Fortuna**, inventor del sistema de luz indirecta y la cúpula con ciclorama móvil.¹⁵¹

Este contexto de experimentación escénica dominado por la idea de síntesis de las artes propuesta por los simbolistas, será aprovechado por algunos teóricos antinaturalistas como G. Luckács, H.S. Chamberlain, G. Fuchs, Behrens y **H. Tessenow**, comprometidos con las técnicas artesanas; ideas desarrolladas paralelamente a la actividad de **Jacques Dalcroze** y el escenógrafo suizo **Adolphe Appia**. Appia reprueba los paisajes y telones pintados de *Bayreuth* y critica la tradición de los bastidores y de los cuadros de fondo de los teatros, cabarets y los famosos ballets rusos y suecos. En sus teorías tiende a la simplificación de efectos rechazando la ornamentación historicista, la imitación propia del decorativismo arqueológico y el colorismo de las vanguardias.

Los análisis y grandes bocetos de Appia sobre la puesta en escena de los grandes textos musicales de *Tristán e Isolda*, los cuatro ciclos del *El Anillo*, los *Maestros cantores* y el *Parsifal*, presentan una puesta en escena tridimensional donde la música y la luz construyen el tiempo. En la puesta en práctica de las ideas de Appia sobresale el diseño de un dispositivo de *espacios rítmicos* (fig.30) creados para la compañía de danza de *L'Institut Jaques Dalcroze* en Hellerau (Dresde). Ciertamente es que estas delineaciones funcionales anteceden y acompañan la emergencia de las teorías de **Adolf Loos** sobre la autosuficiencia del muro, transformado en signo y emblema del movimiento

¹⁴⁹ Josep CASALS: Mauthner / Hofmannsthal. En "*Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*", (Barcelona, 2003), págs. 215-264.

¹⁵⁰ Bonito OLIVA sobre el Art Nouveau. En AAVV. "*Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios*", (Valencia, 1996), p. 62.

¹⁵¹ El teatro Festspielhaus de la villa de Bayreuth en Baviera fue edificado por Otto Brückwald, quien colocó su primera piedra diez años antes del estreno mundial de "*Parsifal*" de Wagner fecha de su muerte (1882). Richard Wagner trabajando en su opera en Siena, se inspiró en el interior gótico de su catedral para emplazar *Montsalvat*, el templo del Grial. Rodrigo Soriano publicó una guía sobre *Bayreuth* en 1898. Los esquemas de la puesta en escena del *Parsifal* se publicaron en España en la Revista *Blanco y Negro* el 28 de diciembre de 1913, el 31 se representó en el Teatro Liceo de Barcelona con un gran panorama escénico y el 1 de enero de 1924 en el Teatro Real de Madrid.

moderno, siendo muy significativo la similitud de estos dibujos con los Pabellones de Mies y las ideas desplegadas en el teatro y el ballet de la Bauhaus.¹⁵²

¹⁵² Estos son los años de la renovación de la escena, de las primeras proyecciones cinematográficas y cuando los teatros comienzan a instalar el invento de la electricidad, sustituyendo la luz difusa por la proyección de la luz. La fundación de compañías de teatro se multiplica y estas tratan de atraer a los escenógrafos más radicales, destacando entre estos acontecimientos: la construcción de los grandes teatros a imagen de la Opera de Garnier de París, la fundación del Teatro de Arte de Moscú, la compañía de Henry Irving donde trabajó el joven E.G.Craig que publicará *"El Arte del Teatro"* (1905) y funda la Revista *"Mask"*, el estreno de Alfred Jarry con su *Ubu rey* en el Théâtre de l'OEuvre, la dirección de Max Reinhardt del Deutsches Theater berlinés donde realiza la puesta en escena de Espectros de Visen (1906), etc. Appia redacta una serie de textos donde formula la renovación de la puesta en escena dramática publicando: *"Notas para la puesta en escena de El Anillo del Nibelungo"* en 1892, *"La puesta en escena del drama wagneriano"* en 1895, *"La música y la puesta en escena"* en 1899, sus dibujos del *Parsifal*, *Valquirias* y *Sigfrido* en *"Wissen und Leven"* entre 1910-11 y la definitiva *"La obra de arte viviente"* en 1921. Appia pretende renovar la escena componiendo una serie de jerarquías, poniendo atención en la música y la iluminación. La música imprime los movimientos del actor o bailarín, quien dibuja una estructura de tres dimensiones y proporcional en el espacio. Así mismo, para realzar y transmitir los misterios de la escena, invertirá el simbolismo de la luz aportando una característica de bienestar a la oscuridad, cuestión aprendida en su formación con Hugo Bähr en el teatro de Dresde. Para estudiar sus primeros bocetos: En Richard C. BEACHAM. *"Adolphe Appia"*, Theatre Artist, Cambridge University Press, London, 1987. (En Ángel MARTÍNEZ ROGER: Las escenografías de Adolphe Appia. Una reforma poética. En AAVV. *"Adolphe Appia. Escenografías"*, (Madrid, 2004), págs. 17-44).

1.8. La concepción mecanicista de la urbe moderna

La cultura arquitectónica en el s. XIX y principios del XX muestra en sus documentos teóricos la reflexión sobre la superficie ideal, la articulación volumétrica y la tensión en relación con el impulso artístico del hombre en su tendencia a la ornamentación. El carácter orgánico de la arquitectura se expande hacia los grandes centros económicos europeos. Los nuevos materiales como el hormigón¹⁵³ y el acero inspiraron un nuevo modelo de pensamiento. La estructura y el color definen el espacio interno y externo de la arquitectura moderna, integrando la pintura y la arquitectura en el plano de la pared. Las leyes sobre la traducción de los fenómenos en formas gráficas se difundieron en publicaciones de carácter periódico, considerado el medio ideal para la exploración gráfica, contemplando el paso de los tratados arte y la literatura crítica a la consolidación de los manifiestos.

La separación entre la escritura y la palabra desplaza el discurso hacia los principios visuales y mecánicos, emancipándose la máquina de las artes aplicadas. La lógica de los esquemas utilizados como método en la ciencia e interpretación simbólica trascendió a toda la vanguardia. Las técnicas de diseño con material tipográfico y el uso de las herramientas y técnicas del delineante originan un sistema de composiciones cuadrículado de subdivisiones y multiplicaciones e incidiendo en las líneas diagonales. El diseño se separa del proceso de reproducción al imprimir directamente presionando los filetes de bronce tintado y dando lugar a dibujos geométricos de caracteres que se llevaban al impresor.¹⁵⁴

En el "*Manifiesto técnico de la escultura futurista*" (1912), **Umberto Boccioni** avanza las ideas acerca de la expresión y su potenciación a través del empleo de los materiales cotidianos y vulgares, como de aquellos creados por la nueva industria que contienen propiedades traslúcidas y transparentes pudiendo ser transformados por la luz aportando una nueva realidad. La libertad de acción pictórica expresionista, la exactitud de la fotografía y los *collages* -que en ocasiones no podrá escapar de la forma- suponen la culminación de estas ideas. Los futuristas encontraron en la publicidad la antítesis a la cultura del museo. La página constituye la pantalla donde las imágenes se sustituyen por palabras, incorporando la publicidad a la literatura. **Fortunato Depero** y **Giacomo Balla** en 1914 amplían el número de materiales usados, realizando anuncios cinéticos tridimensionales y letreros luminosos como los de Marinetti para la fachada de la *Catedral de Milán*.¹⁵⁵

Las láminas y las declaraciones en "*Messaggio*" (1914) de **Antonio Sant'Elia** sirven para completar el *Manifiesto de la Arquitectura Moderna*. En sus planteamientos los nuevos materiales, hierro y hormigón y el cálculo de resistencias no se prestan a las disciplinas de los estilos históricos, criticando las imitaciones grotescas a que se ven sometidos.

¹⁵³ Una de las publicaciones más importantes de la época fue "*Le béton armé et ses applications*" de Paul Christophe (1902). En Kenneth FRAMPTON. "*Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*", (Madrid, 1999), p. 125.

¹⁵⁴ Entre los diseñadores-arquitectos más importantes destacaron Lauweriks, H. Wijdeveld, Van Doesburg, Piet Zwart ayudante de Berlage y además de Jan Wils, Gerrit Rietveld, Robert van't Of. o J.J.P.Oud que colabora con *De Stijl* (1915-18). (Richard HOLLIS: Evolución del diseño gráfico en los Países Bajos. En "*El diseño gráfico*", (Barcelona, 2000), págs. 68-75).

¹⁵⁵ Richard HOLLIS: Evolución del diseño gráfico en los Países Bajos. En "*El diseño gráfico*", (Barcelona, 2000), págs. 39-40.

Esta lucha contra la arquitectura por catálogo y la arquitectura conmemorativa se resume en buscar la inspiración en el mundo mecánico y la oposición a agregar decoración a la arquitectura. Sant'Elia fue el primero en abocetar la idea de una ciudad en diferentes niveles, con ascensores en las fachadas o en proyectar publicidad como parte del edificio. Tanto Wright como el primer de *Stijl* en Holanda son deudores de estas ideas evolucionadas hacia una teoría de la arquitectura como proceso científico y un arte monumental como síntesis de las artes.

El primitivismo y la fantasía científica cubista completan la incipiente mitología de la máquina liberando a la geometría de la perspectiva a través de las teorías de **Apollinaire** y **Maurice Raynal**. El exponente de estas ideas será **Fernand Léger**,¹⁵⁶ un "obrero especializado" de la pintura, integrado en la visión simultánea que se produce en la vida moderna con el desarrollo de la señalética y la publicidad. En el artículo "*Color puro*" define la arquitectura como *medio de expresión plástica más sensible para el pueblo*.¹⁵⁷ En su idea de romper los límites espaciales y visuales a través del color advierte de la resistencia que ofrecen los ángulos, deduciendo el aumento o disminución del peso de la arquitectura y la aplicación de la asimetría en los conjuntos. Investiga los cambios de percepción del paisaje cuando se emplean colores puros locales sobre el muro. Para Argan; *con Léger el Cubismo tiene una solución iconográfica, heráldica, ornamental* y difiere de la vanguardista *cuando en vez de una teofonía- produce sólo la -iconografía- de la fé tecnológica*, al recoger como símbolos los objetos del trabajo y la industria.¹⁵⁸

La tendencia principal en la ruptura del muro fue el empleo de formas prismáticas y la descomposición de superficies planas sobre unas casas de planta tradicional y alzado simétrico. El arquitecto **P. Janák** en "*La renovación de la fachada*"¹⁵⁹ recoge esa inquietud por modelar los relieves de la arquitectura exterior. Los pintores franceses recogen los modelos de los pintores geométricos (grupo cubista de Praga); las versiones cubistas en las casas checas de J. Choccol, J. Gocár, o M. Blecha y en las francesas de Bouffan y Duchamp-Villon. Los mecanismos volumétricos y la precisión de Metzinger, Gleizes y Leger retoman el legado de las *-categorías estereométrica-s* de Cézanne en la construcción "*con el cono, la esfera, el cubo, el cilindro o el prisma*".¹⁶⁰ Para Marchán Fiz en el proceso de individuación del objeto apunta hacia la imagen de la casa en la pintura de Cézanne representada desde "*perspectivas espaciales simultáneas y heterogéneas*".¹⁶¹

¹⁵⁶ Mario DE MICHELI. "*Las vanguardias artísticas del siglo XX*", (Madrid, 1966), págs. 187-188.

¹⁵⁷ En sus comienzos la obra de Léger se aleja de la naturaleza y del sentimiento perfeccionando los principios de la mecánica. En sus cuadros destaca por la densidad que imprime al objeto, las relaciones constructivas condensadas, los ritmos de los volúmenes geométricos y el aislamiento de los tonos. Cuestiones que lo diferencian de la monocromía de los cubistas y de la pintura de Robert Delaunay cuya arquitectura animada y su fuerza expresiva vienen dada por la desigualdad de proporciones y dimensiones, y la unión de colores complementarios en sfumato. De las experiencias de Léger como escenógrafo y muralista, y de su colaboración con Le Corbusier, opta por liberar el color del objeto, siendo las grandes superficies urbanas el espacio idóneo para la práctica de la abstracción. Las composiciones murales tienden a la esquematización, uniendo planos abstractos con elementos identificables. En su producción monumental de sus últimos años sobresalen las esculturas murales policromas. (En Edmund CARPENTER & Marshall MC LUHAN. "*El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*" Barcelona, 1968), op.cit. p. 68).

¹⁵⁸ Giulio Carlo ARGAN. "*El arte moderno 1770-1970*", (Valencia, 1975), op. cit. págs. 551 & 375.

¹⁵⁹ IBIDEM, p. 176.

¹⁶⁰ IBIDEM, op.cit. p. 179.

¹⁶¹ Simón MARCHÁN FIZ. "*Contaminaciones figurativas*", (Madrid, 1986), op. cit. p. 173.

Los valores ocultos de las máquinas como la locomotora en la pintura (**Manet, Monet**), aparecen en los textos futuristas, novelas y el cine diseñado como aparato de agitación. En la idea de llevar el arte hacia la sociedad aplicaron el *collage* y el montaje, proyectando escenografías las cuales se muestran sin pretensiones estructurales, en ocasiones presentadas en formato de maqueta, destacaron los decorados móviles y las escenografías de **Yuriy Annenkov**. Destacaron las colaboraciones entre **Picasso, Popova, Stepanova** y **Sonia Delaunay** en el diseño de trajes y vestidos. Los pintores futuristas (**Balla**) y cubistas (**Gleizes**) se manifestaron en situar a la fotografía como deformadora de la idea de la forma. La percepción simultánea de las tres dimensiones se produce por la *interpenetración de planos* a través del uso de imágenes fotográficas borrosas y abstractas realizadas por superposiciones y fotogramas (Moholy-Nagy, Man Ray, C.H. Schad, las vortografías de Coburn o los *assemblages* de Schwitters).¹⁶²

Hasta 1917 el constructivismo ruso en sus tendencias plásticas (relieves, tipografías, fotomontajes, diseños experimentales, pintura suprematista y escenografías), relacionan las formas en el espacio, creando configuraciones geométricas dinámicas e inestables que entran en conflicto con los principios estructurales. Las proyecciones axonométricas como recurso gráfico ofrecerán la oportunidad de producir una imagen de la arquitectura dinámica y ascendente. El suprematismo enfrentado a la organización estatal y las nacionalidades y a la vieja arquitectura, presenta una dimensión cósmica donde la arquitectura sintetiza todas las artes. Malevich realiza una pintura mural en el *Congreso de los Comités*; trasladando el arte suprematista a las fábricas y los talleres.

La arquitectura constructivista rusa significó una comunicación instantánea donde la forma y el contenido de todos los elementos de la ciudad tienen la misma importancia derivando en una animación urbana (**Mendelsohn**). Para **Malevich** el diseño del nuevo hombre revolucionario, parte de una revolución estética, basada en la relación de parentesco (genealógico) entre las diferentes artes; sistema desde el cual se extraen la parte activa de los medios. En esta investigación intervienen la escuela de lingüistas **Kruchenij** y **Jacobson**, además de los poetas-ideólogos Khlebnikov y Maiakovski.

En el *Aniversario de la Revolución de Octubre de 1918* las calles y las fachadas se revisten de los adornos y la decoración revolucionaria. La propaganda, el retrato y el signo -en su tendencia hacia la sociedad- alcanzan la escala de las fachadas. La difusión de la propaganda política y la publicidad adoptó la temática maquinista pintada en colores brillantes sobre banderas y carteles. En la idea de un arte independiente, la experimentación con materiales, texturas y efectos ópticos se aplicó al espacio arquitectónico creando formas y estructuras inestables. **Naum Gabo** y **Anton Pevsner** investigaron las propiedades espaciales y lumínicas de los nuevos materiales. La crítica cubista a la frontalidad ordenaba crear sobre el cubo una nueva fachada. Las esculturas de Boccioni y Naum Gabo funden las formas con el fondo valiéndose de los materiales transparentes (plásticos, cristal...).

Tatlin evoluciona de los relieves pictóricos con materiales viejos a sus composiciones contrarrelieves situados en espacios abiertos (fig.31). Tanto la *Torre de Tatlin* como las viviendas aéreas en 3D de **Krutinov** presentan el ensamble de una

¹⁶² Aaron SCHAT. "Arte y fotografía", (Madrid, 1994), págs. 273-285

forma armónica. Rodtchenko y Maiakousky transmiten una imagen tecnocrática en los anuncios publicitarios exteriores. El edificio se envuelve de tipografía, dos ejemplos claros fueron el *Pabellón Izvestia* decorado por **Exter** en la *Exposición de Agricultura Rusa* de 1923 (fig.32), o en el Pabellón para los editores Treves de nueve metros de altura decorado por **Depero** en la *Feria Internacional de Artes Decorativas de Monza* de 1927.

Malevich reintegra las piezas del ensayo de Tatlin en el plano físico y vacío de la pintura atribuyendo una función dinámica al plano de representación que observado desde el exterior del espacio se le da la condición formal. En la transición de la pintura a la arquitectura, con la consecución del volumen a partir del plano, y del cubo a partir del cuadrado plano, se obtiene una configuración espacial formulando una nueva visión artística de la escultura. Malevich desplaza el cuadrado en el espacio originando un cuerpo-satélite, este cuadrado se convertirá en el icono del arte occidental (De Stijl, Josef Albers, Vasarely). A partir de la experiencia con *planites* transformadas en estructuras gravitatorias y flotantes habitables, Malevich introduce la *planite residencial* a partir de materiales como "*cristal blanco opaco, hormigón, fieltro alquitranado, calentado con electricidad, una planite sin tubos.*" ¹⁶³

Los proyectos arquitectónicos constructivistas se dividieron entre los arquitectos revolucionarios racionalistas y suprematistas partidarios de la composición (N.A. Ladovsky) y los propiamente constructivistas adeptos al ideal estructural y programático (V. Tatlin y Alexéi Gan). Finalmente los procedimientos sintácticos de la vanguardia soviética se quedaron en pictorialistas a excepción de las síntesis de **Melnikov** e **Ivan Leonidov** con sus rascacielos horizontales. El Lissitzky y Hans Richter en su tendencia a la arquitectura recogerán los precedentes constructivistas, cubistas, suprematistas y principalmente los dibujos enfocados hacia el funcionalismo. El **Lissitzky** en los diseños axonométricos de ciudades imaginarias o *Proun* y en los proyectos de escenografías móviles toman las construcciones de superficies abstractas de Malevich y el uso de los materiales de Tatlin para llevar la composición pictórica a la materialidad constructiva, donde los colores se correspondían a los materiales.

En la nueva perspectiva de la lógica del diseño, **Josef Albers** firma junto a El Lissitzky el *Manifiesto del arte elemental* (1921) revolucionando la experimentación *collage* y la composición abstracta realizada con materiales industriales. Al introducir *el principio de diagonalidad*, se produce la extensión de coordenadas en el espacio y la aparición accidental de planos. Los trabajos del escultor **Georges Vantongerloo** y el pintor húngaro **Vilmos Huszar** son dos exponentes de la nueva estética matemática adoptada en *De Stijl*. En la *Bauhaus* la rivalidad entre los grandes maestros (Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer y Mies van der Rohe) deja paso a una serie de artistas inconformistas que se apartan de la ideología para sumergirse en la abstracción y los nuevos conceptos del arte multimedia.

Al incorporarse **Moholy-Nagy** en la dirección del curso de materiales de la *Bauhaus* (1923), experimenta las diferencias, clasificándolos por la textura de su superficie, la estructura interna y el tacto de su factura. En "*Del Material a la*

¹⁶³ Malevich comenzó realizando maquetas de cartón y yeso, esculturas en las que progresivamente introduce el color con el fin de observar la intensidad luminosa sobre las superficies, estos fueron denominados "*Arkhtektone*". Entre sus colaboradores además de Ivan Puni, Olga Rozanova y Nicolás Suietin se encontraba Kliun quien ya en 1915 fabricó esculturas como sólidos geométricos. En Simón MARCHÁN FIZ. "*Contaminaciones figurativas*", (Madrid, 1986), cit. p. 31.

Arquitectura" (1920), inauguró un campo de ensayos en las técnicas del *collage*, para la consecución de efectos de profundidad y de altura. En los procesos de percepción investiga la disposición de diferentes materias captando la luz en su superficie y la revelación de una serie de secuencias. Este proceso visual y su análisis transformará la imagen en las componentes fundamentales de luz y movimiento. Nagy abordó los materiales por sus propiedades de absorción, filtración, refractantes, reflectantes y en su superposición la captación del ritmo de la luz.¹⁶⁴

Las investigaciones visuales de Dziga Vertov en el arte de organizar los movimientos en el espacio uniendo trozos de película fueron continuadas en Berlín donde Lissitzky influido –al igual que Malevich– por los cineastas Hans Richter y Viking Eggeling, sirviéndose del cine experimental para representar el espacio imaginario (fig.33). La yuxtaposición de planos se transforma en el método de montaje y el *fotograma* en la materia prima (Kuleshov y su alumno Pudovkin). En la fotografía urbana de los años veinte, las tomas se realizaban desde ángulos inusuales en diferentes niveles y perspectivas y dobles exposiciones (fig.34). A los temas industriales de **Boris Ignatovich** y **Georgi Petrussov** del *Grupo Octubre*, se unirá la objetividad alemana, donde el fotograma supone un nuevo espacio para la ciencia y la poesía, dando paso a las fotografías aéreas, composiciones de calles, cruces y el enfrentamiento de detalles.

El carácter poético y espiritual de las imágenes del macrocosmos y microcosmos con primeros planos de fenómenos de la vida natural fragmentados y ampliados, fue aplicado de una manera estética en el arte de Legér, Moholy-Nagy y Gyorgy Kepes. La fascinación por las publicaciones científicas, ilustradas con fotografías de formas microscópicas, astronómicas y estructuras cristalinas, llegó al arte suprematista, "*familiarizados con las acciones de la masa, la materia y la luz, que nos ha sido revelada en forma de electrones, protones y neutrones oscilantes, partículas como ondas y ondas como partículas*".¹⁶⁵

La aparición de un mercado liberal en la demanda de productos artísticos se encuentra el origen de las posturas individualistas de los arquitectos modernos. La nueva teoría de la arquitectura se consolida como síntesis científica de las artes para convertirlas en monumentales. En este trayecto la forma geométrica unida a la estabilización de la estructura confieren significado a la función. La retícula en su configuración temporal y espacial con referencias espirituales y de conocimiento surge como emblema de la modernidad. La claridad de las técnicas constructivas surgidas en el ensamblaje de elementos diferentes –en ocasiones encontrados–, y por su visibilidad estructural, coincide con el estilo internacional proyectado en la arquitectura. Las formas propuestas por la pintura y la escultura aplicadas a la arquitectura por el constructivismo, derivan por un lado en una arquitectura tratada como un objeto aislado; y por otro en el abandono de la idea de antropomorfismo en cuanto a la posición y la dimensión por la forma geométrica y la abstracción. La escultura expresa en la utilización de materiales y formas dos tendencias, una hacia la edificación, y otra sugiriendo una tecnología maquinista a través de prototipos. En ambas tendencias las

¹⁶⁴ Giulio Carlo ARGAN. *"El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos"*, (Madrid, 1991), p. 475.

¹⁶⁵ Aaron SCHAT. *"Arte y fotografía"*, (Madrid, 1994), cit. p. 332.

cualidades formales demuestran un vocabulario geométrico donde los volúmenes abiertos se alternan con espacios aéreos.

La nueva estética de la máquina se traslada a proyectar la imagen de la ciudad con sus viviendas mientras las infraestructuras atraviesan los paisajes. La pérdida de estabilidad se une a las ideas de situar en el mismo plano la arquitectura y el suelo natural o urbano sin diferenciar el mundo natural o el artificial respecto de las dimensiones arquitectónicas. Estos proyectos transforman la relación del hombre tanto con el orden de posición vertical y horizontal como sobre la superficie y el orden de medida -en cuanto a las escalas del edificio-, y tiene como consecuencia la introducción de direcciones oblicuas en la planta y en el espacio; con la consiguiente ruptura de la gravitación ortogonal; es decir, el alejamiento del suelo y el movimiento en el espacio. La conciencia moderna a partir del muro transforma la forma en construcción y esta en arte. El problema del ornamento trasciende al movimiento moderno, publicándose "*Ornament und Verbrechen*" en *Der Sturm*, reimpressa en traducciones vuelve a aparecer en "*L'Esprit Nouveau*" (1920) apoyada por Tristan Tzara y Le Corbusier, y cuya finalidad será "*apoyar la exigencia de una reforma de la arquitectura y un abandono de los estilos por catálogo*".¹⁶⁶

Las ideas de **Mondrian** influyeron en la organización de los planos urbanísticos y colonias de Gropius. La pintura de Mondrian con sus subdivisiones modulares, desplazamientos espaciales y encuentros de planos de color evidencian una asimetría y una desmaterialización por su flotación en equilibrio. Esta visión tecnológica perseguida por Mies y **Lilly Reich** les lleva a optar por el sistema ortogonal y la simetría axial como idea de una transparencia estratificada cuya forma desmaterializada se crea a partir de la adición de elementos. La apertura hacia las diferentes direcciones permite a Mies aplicar los presupuestos lineales y compositivos de Mondrian. Mies presenta la idea de estática visual distribuyendo el peso por todo el esquema, la gravedad sucede de esconder la estructura tras el cristal. En los edificios de acero, hormigón y vidrio de **Gropius** y **Mies** se valoraron el tamaño, la transparencia y la simetría sobre la decoración.

La independización de la ventana, la gravitación del volumen y el desplegamiento del cubo representan las bases de la iniciativa moderna; la ciudad, la uniformidad y alineación de los detalles. **Van Doesburg** y **van Eerteren** imprimen los recursos neoplásticos en las variaciones de distribución de *composiciones periféricas* a partir de la planta rectangular. En la *Casa de Artista* (1920-1923), aplican de este modo la tradición de la planta libre y la asimetría que más tarde se llevaría a la organización de plantas urbanas y colonias de Gropius (Colonia Törten en Dessau de 1926). La casa estudio y las residencias fueron motivo de divergencias por el tratamiento de la fachada, provocando en éstas aberturas y cerramientos. En esta época de objetualización de la casa, la *Casa Simmel* de Le Corbusier muestra cómo la fachada se reduce a una superficie suspendida entre dos muros y el vocabulario constructivo a *autoportante*. La dialéctica entre lo abstracto y lo concreto se manifiesta en la planta y los volúmenes articulados donde el usuario al circular por la retícula provoca el diálogo entre el espacio conceptual y el espacio vivido, una dualidad perceptiva que permite penetrar en el espacio pictórico.

¹⁶⁶ Reyner BANHAM. "*Teoría y diseño en la primera era de la máquina*", (Barcelona, 1985), cit. p. 96.

Le Corbusier en el manifiesto de 1924 da paso al movimiento moderno introduciendo al hombre dentro de la pintura. Junto a van Eerteren miembro de CIAM y encargado del *Plan de Expansión de Ámsterdam*, toma conciencia de las exigencias prácticas en la planificación a partir de gráficos mecánicos de conjuntos de viviendas en serie. En *"Dialogo de los constructores"* Le Corbusier refleja esa preocupación por la economía y la previsión, la forma supeditada a la imagen de la técnica, el ingeniero y el arquitecto contribuyen al programa en la creación de hábitats urbanos. Los nuevos materiales y técnicas ofrecen esa posibilidad de realizar invenciones y ficciones arquitectónicas llevadas finalmente a la organización urbanística. Esta poética higienista favorece el ensamblaje y el equipamiento frente a mobiliario.

La idea de prefabricación *-standard-* y sus posibilidades de combinatoria (noción de periodicidad) son llevadas al urbanismo. Las *Unidades de vivienda* constituyen el gran problema moderno, el establecimiento de células de habitación o *Modulator* no sólo resuelven satisfactoriamente los diversos programas, también permite la prefabricación modulada para su posterior montaje en múltiples formas y soluciones. En la búsqueda de la *retícula ideal* planeó defender la planta libre, mediante pantallas móviles. Las panorámicas y los planos frontales aplicados a la arquitectura posibilitan una vivencia espacial, percibida de forma dual; en la contraposición entre la distancia-frontalidad y entre la proximidad-rotación.

La voluntad de originalidad vanguardista desembocó en una estandarización próxima a las actividades propias de la ingeniería convirtiendo el hormigón en una técnica universal. La carpintería del hierro y la fundición del cristal constituirán los nuevos procedimientos técnicos que iluminan las actividades comerciales y públicas de la nueva metrópoli. La pared tiende progresivamente a su desmaterialización cuando la estructura, la forma y la luz se ponen al servicio del espacio, formalizando una arquitectura que simbólicamente interpreta los progresos industriales, contradiciendo sus propias teorías puristas inspiradas en el abandono de la iconología, en la exigencia del programa y en un elevado concepto del hombre. El espacio habitable y el estilo de vida prevalecen sobre el diseño del arquitecto. Gibson cita a Greenberg, cuando éste observa cómo las formas monumentales del pensamiento decimonónico *"tienen una potencia cívica de la que carecen las nuevas formas del movimiento moderno utópico"*.¹⁶⁷

La construcción masiva de viviendas sociales y la industria se adaptan a esta sistematización y composición programada donde se unen la estática y la mecánica. Los arquitectos se integraron en la escultura y la pintura, mientras los ingenieros se ocuparon de los problemas estructurales. La poética de la construcción moderna quedará relegada a las formulaciones filosóficas constructivas de **August Perret**, sobre la trascendencia de la estructura y del armazón en relación con las permanencias (memoria). Perret lidera junto a Hennebique -constructor de industrias textiles- los métodos de aplicación del hormigón en Francia, donde sigue los modelos de Francois Mansart (s. XVIII) en el modelado de las superficies. En 1925 construye el *Théâtre des Arts Decoratifs*, introduciendo el sistema modular, diferenciándose de Le Corbusier en la adopción y defensa de la ventana tradicional vertical; puertas de cristal dobles *-la porte fenetre-* o suite en una sucesión continua de habitaciones.

¹⁶⁷ Gabin MACRAE- GIBSON. *"La vida secreta de los edificios"*, (Madrid, 1997), cit. p. 180.

Uno de los edificios que ha inspirado la alta tecnología del siglo XX desde Prouvé a Foster fue la *La Maison de Verre* en París de **Pierre Chareau** (1927-1931). **Albers** –nombrado oficial de la *Bauhaus* en 1925-, influenciado por la idea de desmaterialización de los *Prouns* de El Lissitzky y la objetividad de Nagy –en Berlín y luego en Dessau- transformará el carácter simbólico y espacial de la *planité* en una estructura funcional. Esta idea de síntesis precipitó una fenomenología basada en la invención de la realidad a través del arte y la ciencia. El film introduce una nueva forma de aproximarse a la arquitectura: el arquitecto **Rob Mallet-Stevens** realiza “*L’Inhumaine*” (1924), Man Ray se suma con “*Les mystères du Château du Dé*” con textos de Mallarmé (1928), film sobre la villa del vizconde Noailles realizada por Stevens.

Le Corbusier con ayuda de Pierre Chenal utiliza el cine para propagar la idea de habitar en la nueva arquitectura en “*L’architecture d’aujourd’hui*” (1929). Se conoce también el repertorio histórico de fachadas (1903-1905-1906) de la *Rue Cassinni* donde se situaban tres talleres unidos.¹⁶⁸ **A. Ozenfant** defensor junto a le Corbusier de las formas funcionales y las formas simples, regulares y geométricas, publicó “*Fundamentos del arte moderno*” (1928)¹⁶⁹ donde a través de la fotografía y el cine conecta con las estructuras moleculares del átomo. La importancia de la forma para la iniciación abstracta, encuentra sus similitudes en las variaciones de los encadenamientos moleculares donde el triángulo se presenta como elemento constructivo indeformable. La retícula para Le Corbusier es un organismo que actúa sobre la estructura y su ordenamiento. El uso de la curva deja ver esa tensión que lo diferenció del constructivismo.

Los movimientos artísticos de *Stijl* y el *Constructivismo* fueron asimilados por el público consumidor. Las nuevas unidades de habitación, las torres de viviendas, las células residenciales dieron como resultado una ausencia de sentido histórico en la ciudad. La necesidad de vivienda, la construcción de refugios va aparejado a un consumo de imágenes, productos e información. Las revistas como *Time* en 1929 y *Life* en 1936 crearon sus propios departamentos de cultura; música, belleza o domésticos, donde la publicidad fue un agente importante en la difusión del gusto moderno. El arte comercial se consolida como una profesión, la gran difusión del cartel y la radio junto a la influencia de la pintura futurista y cubista con tipografías sin adornos, perspectivas aéreas o en diagonal, composiciones lineales flotando sobre fondo de color, y elementos geométricos e industriales (*G.Fabre, Cassandre*). De *Stijl* y la *Bauhaus* coinciden con la inauguración de los Museos de arte moderno.

La *Escuela de Chicago* y el *Art Decó* abandonaron progresivamente la decoración persiguiendo un aumento de las escalas. Después de la *Exposición de París* en 1925, el arquitecto Ely Jacques Kahn introduce desde Nueva York el *Art Deco* y en 1930 surge el *estilo Streamline* con Mendelsohn y Wright como reacción al ornamento. En Inglaterra, **Pevsner** cita las claves del Movimiento Moderno expresadas en la planificación y el estilo fábrica, lo cual le sirve para unir a Gropius con William Morris, diferenciando a éste por su desprecio a la maquina. En una época donde se conoce el expresionismo alemán se sucede la arquitectura orgánica de ladrillo visto de los escandinavos **Gunnar Asplund** y **Alvar Aalto** como una postura nacionalista y un espíritu constructivo

¹⁶⁸ Blanca LLEÓ. “*Sueño de habitar*”, (Barcelona, 1998), p. 81.

¹⁶⁹ Aaron SCHAT. “*Arte y fotografía*”, (Madrid, 1994), p. 327.

neoclásico y romántico. La sublimación del escenario de los rascacielos americanos se instala en las vanguardias de entreguerras conocidos los trabajos de **John Storrs** como la escultura en acero "*Estudio de formas arquitectónicas*" (1927). En 1932 se dan a conocer las formas racionalistas de Gropius, Mies y Marcel Bauer a través de la exposición en el *Museum of Modern Art* y la presentación de la publicación "*The International Style, Architecture since 1922*" de Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson.

La difusión de las tendencias de la arquitectura moderna en España se manifiesta en el colectivo **GATEPAC** y los 25 números de la Revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-37) -dirigida por el diseñador Joseph Torres Clavé que murió en el frente de Aragón en el 39- en la que se aborda el problema del urbanismo, la vivienda social, el higienismo y las nuevas tipologías de escuelas y hospitales. En octubre de 1930 se fundó en Zaragoza el colectivo GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), dividido en tres áreas; el *Grupo del Norte* abanderado por el arquitecto y fotógrafo José Manuel Aizpurúa -cofundador de *Falange Española* por lo que será fusilado en el '36-; el *Grupo Centro* liderado por Fernando García Marcadal y el *Grupo Este* liderado por **Joseph Lluís Sert**.

El arquitecto Sert después de trabajar en el estudio parisiense de Le Corbusier (1929), se convierte en uno de los más destacados pioneros en la aplicación del volumen alveolar habitable y es activo defensor de las políticas reformadoras de la II República y del racionalismo adscrito a los postulados de CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). Sert será el gran animador del racionalismo catalán implicándose en las propuestas urbanísticas y sociales como fue el *Pla Macià* para Barcelona y la autoría junto a Lacasa del legendario *Pabellón de la República Española* en la *Exposición Universal de París de 1937*. Entre los proyectos de equipamientos públicos llevados a cabo sobresale el *Dispensario Antituberculoso* construido en el casco antiguo de Barcelona o la *Casa Bloc*, obras del colectivo Sert, Torres y Subirana.

1.9. El rostro dramático de la ciudad en el arte de vanguardia

Las primeras vanguardias consiguieron desprenderse de los vínculos históricos que condicionaban la imagen de la ciudad. Esta liberación se inicia a partir de una serie de ensayos espaciales que condujeron a una objetualización de la propia arquitectura. La arquitectura como la escultura de vanguardia, consideraban al material como condicionante de la forma, y en esta preocupación comienza la experimentación y la búsqueda donde la Cultura se aleja de la Naturaleza.¹⁷⁰

Las artes rompen con la idea de contemplación por un trayecto fugaz de la mirada donde se encadenan los elementos de la ciudad. La fachada arquitectónica y sus elementos, puertas y ventanas marcan esta tensión entre lo que está dentro y lo que está fuera. Las configuraciones y vistas urbanas aéreas basadas en la ilusión perceptiva y en el uso de la diagonal evolucionan hacia una representación volumétrica en el espacio y el movimiento con la disposición gravitatoria de los ángulos. La oblicuidad tridimensional y bidimensional se sucede por el manejo que se hace de las líneas oblicuas.

En los primeros años de la cinematografía se atendió a la gramática de las luces y sombras, y la expresión de los rostros que proporcionaba la lente de ángulo ancho y el objetivo panorámico. En el cine mudo los intérpretes se expresaban mediante la postura y la expresión condensando una situación dramática a partir de la iluminación y el contexto de la secuencia y la trama. El uso de los primeros planos, el punto de vista y la instantánea planteaban crear una nueva escala espacial asociada a un ritmo temporal propio de la nueva metrópoli.

La difusión del cine soviético tuvo una función propagandística avalada por las *Asociaciones de Trabajadores*. **Esther Shub** profesora en la *Escuela Estatal de Cine* utilizaba en sus clases cintas desechables para sus montajes introduciendo una función dinámica de fenómenos estáticos dilatando el tiempo de acción. Entre sus alumnos sobresale **Sergei Eisenstein** autor de *Las escaleras de Odesa* en "*El Acorazado Potemkin*" (1925), pionero en presentar los procesos de producción de la industria pesada como un principio estructural. **Maiakousky** realizó guiones de cine y trabajó con Esther.

El "*espíritu de masa*"¹⁷¹ se identifica con la función ideológica y social, intensificando la emoción al público y en oposición al carácter individualista. En estos años se da paso al montaje cinematográfico en las producciones de **Frizg Lang** y **Dziga Vertov**, donde la ciudad aparece con sus transparencias de cristal, un escaparate móvil que representa la futura metrópoli moderna. En este ambiente de progreso surgirá un nuevo pensamiento religioso basado en concepciones escatológicas donde a la mitificación de los nuevos materiales se une la utilización de imágenes arquetipo como fueron la caverna o la torre. Estos ideales culminaron en la arquitectura de cristal del *Pabellón de Vidrio* en la exposición *Deutsche Werkbund* (1914) y las torres expresionistas cuyo edificio más representativo será la *Torre Einstein* de **Erich Mendelsohn** (1920).

La arquitectura expresionista del denominado grupo secreto de arquitectos denominado "*La cadena de hierro*", favorecieron la unión de las artes; base de una utopía social y espiritual. **Bruno Taut** cita a Schwitters como modelo intelectual para el

¹⁷⁰ Herbert READ. "*La escultura moderna*", (Barcelona, 1998).

¹⁷¹ AA.VV. "*Cine Soviético de todos los tiempos. 1924-1986*", (Valencia, 1988).

arquitecto cuyos proyectos visionarios favorecieron la autonomía del arte. Esta estética que desprende valores afectuosos de belleza y recogimiento se enfrentaba a la utilidad. Los experimentos de **Schwitters** se sustentaban en la transformación del propio taller del artista acumulando materiales encontrados en el propio itinerario del artista. Schwitters actualiza y renueva los objetos encontrados utilizando la luz y el color, su forma de crecimiento se asemeja al de una ciudad.¹⁷² Schwitters en su ideología expresionista, aportará con sus acumulaciones y encadenamientos una función literaria; las cavidades y grutas de sus torres forman un ambiente cerrado, un diario íntimo y un lugar de recogimiento. El desarrollo del *Merzbau* comienza con "*La catedral de la miseria erótica*", una columna de estructura de madera y yeso adornado con numerosos objetos, en cuyo zócalo pegaba reproducciones de cartas, postales y souvenir que iban formando cavidades arquitectónicas, estas grutas progresivamente se iban llenando de exvotos o trozos de desechos. (fig. 35)

El *Merzbau* estaba inspirado en la arquitectura utópica y en los proyectos visionarios, expresión de los problemas agudos de su tiempo como la violencia y la sexualidad. El contenido esta reservado a la composición de ambientes en cavidades formando grutas por grupos temáticos relacionados con la aproximación y subida del nacional-socialismo, profecías legendarias, el cuerpo mutilado, destacando las grutas dedicadas a sus amigos artistas, colocando sus objetos personales (reliquias) en estas hornacinas que en ocasiones disimulaba con una capa de madera o de yeso. En Hannover la habitación iba creciendo como un organismo hasta llegar con la construcción de estratos al vestíbulo, sótano y terraza, de todas partes avanzaban columnas y cubos encajados los unos con los otros, sobre las superficies aplicaba espejos, luz intensa y una gama reducida de colores puros.

En su exilio noruego (1937) construyó un nuevo taller llamado "*la casa de los cuchillos*" su interior es similar al de Hannover, abandonado tras la entrada de los alemanes. El tercer *Merzbau* (1934) lo construye en la fundición alquilada de Hjertoy situada en una isla de Noruega, donde se trasladó, en este lugar se dedica a recuperar material de los acantilados, sillas, cajas... pegadas con yeso y composiciones de periódicos y revistas. Su último *Merzbau* lo realiza en Elterwarer (Inglaterra) llamado "*la granja Merz*" transportada a la Hatton Gallery en la Universidad de Newcastle. Ninguna de las construcciones llegó a finalizarse, pues contradecía la idea de *Merzbau* como arquitectura en constante renovación, transformación y expansión. En estas obras la abstracción y el cubismo se unen para construir planos imaginarios que salen de la superficie de la habitación y las partes se proyectan en diferentes direcciones. Este método de composición sugestiva introduce al visitante en una escultura sin fronteras y en movimiento. ¹⁷³

En el cine expresionista los decorados oscuros y estáticos e interiores mentales representaban una arquitectura de los pensamientos. Los intérpretes se expresaban mediante la postura y la expresión del rostro, la condensación de una situación

¹⁷² Dietmar ELGER: L'oeuvre d'une vie: les Merzbau. En AAVV. "*Kurt Schwitters*", (París, 1994), págs. 140-151

¹⁷³ Dietmar ELGER: L'oeuvre d'une vie: les Merzbau. En AAVV. "*Kurt Schwitters*", (París, 1994), págs. 140-151.

dramática se apoya en la iluminación y el contexto de la secuencia y la trama produciendo una sensación de vértigo y de giro. En las películas expresionistas las casas aparecen sin puertas ni ventanas como *"El gabinete del Doctor Caligari"*, *"Berlín sinfonía de una gran ciudad"*, *"El Angel Azul"*, *"El último hombre"*. Las nuevas ideas del teatro continuaron con los escenarios cinéticos de **Kiesler** (1922), el teatro mecánico de **Heinz Loew**, los escenarios móviles de Joost Schmidt (1925), el teatro esférico de **Andreas Weininger** y el teatro en forma de U de **Farkas Molnár**. La imagen de la arquitectura surrealista será inaugurada por **Frederick Kiesler** (1924) director de obras de Tzara y de Goll, cuyos diseños de escenarios se acercan al modelo claustrofóbico de caja cerrada donde el actor no puede salir. **Kiesler** anticipa la habitación en forma de huevo instalada en la *Sala de las Supersticiones* (Exposición Internacional Surrealista de 1947); su obra culmina en 1959 con su *Casa Interminable* en la cual utiliza elementos espaciales con formas biológicas (fig.36).

Las experiencias sobre el espacio y el movimiento continúan en el círculo de Gropius hacia el concepto de teatro total, con las teorías del teatro ambulante de Schleimer próxima al circo oriental en *"Danza de metales"*, *"Juego de bloques de edificios"*, *"Danza de los bastidores"*. **Oscar Schlemmer** utilizó la escuela de Dessau para sus montajes, fiestas, fotografías y murales. La teatralización del espacio lo lleva a cabo a partir del uso de los lugares de tránsito como el vestíbulo, pasillos y escaleras. Los tejados, balcones y habitaciones también sirvieron a tal efecto, claro ejemplo lo encontramos en una fotografía de **Herbert Bayer**, utilizada en la cubierta del catálogo de la Exposición *"Bauhaus. 1919-1928"* del Museo de Arte Moderno de N.Y. en 1938-39 y donde las máscaras de Schlemmer emergen del edificio. (fig.37) La idea de teatro-laboratorio la continuó el diseñador **Schawinsky** – discípulo de Schlemmer- que será invitado por **Albers** en el *Black Mountain College* (1936) para impartir estudios escénicos; entre sus obras sobresale el *"Spectodrama: Play, life, illusion"* (1924-1937).

La tensión entre el interior y el exterior del espacio arquitectónico característico de las sociedades industriales donde la ciudad supera la escala humana y el trabajo alejado del hogar. Esta presión provoca la demarcación de lo público y lo privado, entre presente y pasado histórico. La premonición de la pérdida de la inocencia poética introduce la idea de metamorfosis, la disolución en el devenir y la negación del propio destino. Augé reflexiona sobre esta convivencia entre mundos diferentes, lo antiguo y lo moderno, la soledad y el vértigo, la pérdida de significado y de identidad. A las imágenes cotidianas se les da un nuevo reconocimiento como imágenes espectrales donde la casa es el objeto psicoanalítico y de ruptura de toda lógica por el de la obsesión y las tinieblas, o como el exterior invade la intimidad. Augé vislumbra el fin del viaje y la desaparición del lugar cuando la historia se vuelve espectáculo; *"el no-lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica"*.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Augé transita este mundo de ficción y de imprevistos donde el lugar se vuelve itinerario señalizado, texto fijado para el control del usuario, cuya identidad inestable se sitúa ante una contemporaneidad que ha perdido significado. La ciudad cuyo concepto se identificaba con un itinerario geométrico en el cual el centro es el lugar ceremonial, comercial y administrativo regido por un calendario, es ahora memoria inventariada y catalogada. Tanto las imágenes simbólicas, alegóricas y pintorescas sujetas a un ritmo que las otorgaba significado, como las imágenes que anticipaban y previsualizaban el futuro aparecen ahora como imágenes en movimiento expuestas para una interpretación individualizada. En Marc AUGÉ. *"Los no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad"*, (Barcelona, 1998), cit. p. 114.

La Italia donde conviven las ruinas de los modelos de la arquitectura romana con la nueva edificación iluminada surgen las arquitecturas pintadas en De Chirico y Carlo Carra mostrando perspectivas aéreas infinitas y contradictorias suscitando la dramatización del abismo. En las pinturas de Chirico convertido al realismo mágico (Böcklin, Klinger) queda manifiesta la resistencia entre los elementos arquitectónicos clásicos y contemporáneos. Carra y los *Valori Plastici* (1920) a diferencia de Chirico aceptan las vanguardias e intervienen llevando la invención impresionista al cubismo, mediante la unión con la historia como los maestros del Trecento o la génesis etrusca y romana (Martini-escultor), recurriendo a un lenguaje figurativo. En 1927 se inaugura la *Escuela Romana* con Scipione y Mafay entre otros, quienes niegan la condición histórica a través de Roma.

Breton -admirador de la obra de De Chirico- subraya en el ensayo de la pintura surrealista (1928) que el fin del arte pasa por la *crisis* de la conciencia inspirada en un modelo interior, frente a la imitación y la reproducción de la naturaleza exterior. Para los surrealistas lo importante es trastocar los mecanismos de asociación en el observador, confundiendo lo verdadero y lo falso en la lectura del texto y de la imagen; la materia física es la propia escritura, la realidad misma. El procedimiento automático contiene una revisión de valores y realidades, cuya de esta unión contradictoria se revela lo insólito, la alucinación, lo sugestivo y la paranoia. El sueño establece una nueva relación entre el espacio y el tiempo mostrando una visión imaginaria y erotizada de la ciudad a través de una desorientación objetual freudiana. "*Los edificios, al encarnar los deseos y los sueños funcionan en realidad, como nuevos objetos; estos se apoyan entonces en un marco artificial: el entarimado con tablones en perspectiva*".¹⁷⁵ En su retorno al cubo perspectivo se representan "*fachadas desnudas, simétricamente agujereadas por aberturas uniformes, volúmenes geoméricamente regulares, cubos, pirámides y cilindros... son reducidos a un esquema matemático cuya sobriedad, cuyos silencios, que tanto pesan sobre calles y plazas, bañadas a su vez por una luz irreal y glacial evocan -vistas urbanas- pintadas en el Renacimiento, escenografías vitruvianas*".¹⁷⁶

El período de entreguerras fue el inicio de una literatura premonitoria en cuyas manifestaciones artísticas la antigüedad constituye el elemento de memoria y de fascinación. La idea de vacío cotidiano y las tensiones interiores conducen a una exaltación mística de la enfermedad y a la desaparición de la fuerza instintiva. En las pinturas de la época de la *Academia de Munich* los interiores hipertrofiados parecen suplantar la historia por el tiempo, como las obras del vienés **Sergius Pauser** en su "*Niño con juguetes*" (1926) o "*Dama en blanco*" (1927). Esta fantasmagoría conecta con las pinturas de **Georg Scholz** de los años 30 y la posguerra, destacando las obras de **Balthus** cuya pintura muestra una atmósfera suspendida donde la identidad tanto social como sexual de los personajes son una incertidumbre como los títulos de "*La calle*" (1933) o "*El pasaje del Commerce-Saint-André*" (1952-54). El espacio privado ya no es el lugar compensatorio como lo expresaba la intimidad de las pinturas flamencas del s. XVI y XVII, sino como apunta José Vicente Selma; este repliegue mental introduce "el

¹⁷⁵ Giulio Carlo ARGAN. "*El arte moderno 1770-1970*", (Valencia, 1975), cit. p. 286.

¹⁷⁶ Jean CLAIR. "*Malinconia*", (Madrid, 1999), cit. p. 61.

*despliegue de una plural ideología del secreto y el pudor, cuyo anclaje visual son las habitaciones como cámaras terapéuticas, estén las ventanas abiertas o cerradas".*¹⁷⁷

En la pintura surrealista, los seres humanos aparecen petrificados o convertidos en ruinas arquitectónicas. **Magritte** es el exponente de la idea de la pintura como soporte poético jugando con el texto y la figura, "*Les monts et les images*" del nº 12 o *La Révolution surréaliste*, 1929. **Hans Bellmer** sobresale por su forma de erotizar la arquitectura. En las pinturas de **Paul Delvaux** y **Demuth Sheller** la extrañeza la provoca el desplazamiento del edificio antiguo por la fábrica. **Max Ernst** con su inspiración arqueológica disuelve los significados por otros, "*la madera se vuelve mar, el anillo se vuelve sol, la tapicería se transforma en muralla de árboles, en floresta petrificada,...*".¹⁷⁸ En las pinturas de **Dalí** la ruina toma forma humana, el delirio se desarrolla a partir del espacio euclidiano, utiliza la perspectiva a través del entarimado de tablones y el pavimento; espacio en el que conviven las formas orgánicas blandas y modernistas, junto a arquitecturas rígidas. De igual manera en sus pinturas y dibujos se sirve de las técnicas del fotomontaje y el *frottage* para crear múltiples lecturas y desfiguraciones, "*lo paranoico pertenece a los personajes y a los objetos, y lo crítico a la arquitectura*".¹⁷⁹

En la práctica de la fotografía surrealista además del tema de la figura fragmentada, la fascinación por los objetos que están fuera de su tiempo y del artificio del *foto-collage*, será la ciudad el lugar predilecto para el encuentro casual de la instantánea. Las fotografías de estatuas y lugares secretos de **J.A. Boiffard** reconocidas por su profunda materialidad, acompañan la obra de Desnos y Bretón. **Eugène Atget**¹⁸⁰ fotógrafo de "*Minotaure*", realizó un inventario de la arquitectura de los siglos XVI a XIX de París, donde la huella del uso y el deterioro se deja sentir en el paisaje urbano a través de sus vistas callejeras; fachadas, escaparates, rótulos y detalles (fig.38). Atget trabajó hacia 1890 como fotógrafo para coleccionistas y modelos, y para pintores de edificios amenazados de París, además fue contemporáneo del documentalista **Lewis Hine** quien en Nueva York realizó entre 1900 y 1920 fotografías de emigrantes. **Berenice Abbott** con el galerista Julien Levit publica en 1930 una recopilación de las fotos de Atget (fig.39).

Robert Doisneau fotógrafo industrial y publicitario, recupera en la década de los cuarenta la fotografía callejera de París al estilo de Brassai o Willy Ronis. **Man Ray** fotografía los rincones degradados de París e ilustra "*La Révolution Surréaliste*". **Bill Brandt** asistente Man Ray experimenta en Inglaterra con escenas urbanas de su álbum "*Una noche en Londres*" y posteriormente interesado por las diferencias de clases a través de las casas. **Eli Lotar** ilustra "*Documents*" con imágenes de los mataderos son recogidas por Bataille. La dificultad técnica para captar la vida nocturna urbana fue registrada por **Brassai** cuyo contacto con Atget se observa en la bruma de los cabaret de "*París de noche*" de 1932. Rosaline Krauss en su revisión de las prácticas del

¹⁷⁷ Jose Vicente SELMA. "*Imágenes de naufragio. Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico*", (Valencia, 1996), cit. p. 16.

¹⁷⁸ Mario DE MICHELI. "*Las vanguardias artísticas del siglo XX*", (Madrid, 2000), ci. p. 164.

¹⁷⁹ Juan Antonio RAMÍREZ. "*Edificios y sueños. Escritos sobre arquitectura y utopía*", Madrid, 1991), cit. p. 282-283.

¹⁸⁰ Para examinar un compendio de sus fotografías: En Andreas KRASE. "*París. Eugène Atget. 1857-1927*", Ed. Hans Chistian Adam. Taschen, (Colonia, 2000). Introducción de Walter Benjamin.

Surrealismo se expresa diciendo, que "*desde un punto de vista técnico y semiológico, las pinturas y los dibujos son iconos, mientras que las fotografías son índices*".¹⁸¹

Los escaparates como fuentes de deseo fueron un tema predilecto de los surrealistas a los que se une la relación de los maniqués con los autómatas analizado por Bretón como una metáfora del interiorismo y con la mujer-objeto. En época de la depresión económica americana, el pintor **Edward Hopper** muestra el aprecio por la literatura realista norteamericana, acercándose a las ideas de un misticismo perceptivo de la realidad en Waldo Emerson. En sus cuadros de ciudades incorpora las vías de comunicación como el ferrocarril y las carreteras, aportando una imagen estructural, una exactitud topográfica y una equiparación al paisaje urbano de provincias, cuyo ambiente de monotonía se verá realzado por la presencia alegórica de la mujer. *La extinción de la vida pública, del espacio público bajo la tiranía de la intimidad, la ha plasmado Hopper en todas las variantes posibles*, así mismo se le ha relacionado con la experiencia surrealista y como predecesor del *Pop art*.¹⁸² La idea de *laboratorio* en la pintura de Hopper se expresa en su poética de la iluminación cuando representa los límites entre la noche y el día, con las luces y sombras que convierten la fachada en tramoya. La luz artificial desde el espacio interior visible desde afuera donde las paredes de cristal sugieren la idea de acuario, jaula o vitrina (fig.40). En sus obras se aproxima al concepto de *mimesis* cuando la apariencia y la realidad se presentan en la misma visión provocando "*con la participación del observador una situación dialéctica que pasa de la ficción a la realidad, de la imagen virtual a la real, del interior al exterior*".¹⁸³

Durante la época del fascismo se realizaron grandes transformaciones urbanas, construcciones que recogieron los racionamientos positivistas, higienistas y modernos. En la marcha alemana por la indiferencia hacia "*el estilo prisión*" de Gropius, el programa del *Reich* aplica el hormigón y el acero para construir refugios, estadios y aeropuertos, mientras para la construcción de las ciudades utiliza materiales como la piedra y el granito. (fig.41) Para este presupuesto serán decisivas las teorías germánico-dóricas del arquitecto Rosenberg y la estructura de las *Cámaras Culturales* a las que se adscribió gran número de arquitectos y desde donde se promulgaron una serie de leyes como la instalación de esculturas en edificios públicos, plazas y estadios deportivos (1934). A partir de entonces cada ciudad alemana escenificará una función trazada y diferenciada. Para la consumación del presupuesto escenográfico y propagandista nazi, el programa movilizó a los escultores y arquitectos afines al movimiento (Josef Wacklerle, Adolf Wamper, Schmid-Ehmen Kolbe, Thorak, Leo von Klenze, etc.), sus monumentales obras y relieves en las que utilizaron la madera, la piedra y el bronce, se situaban en las fachadas de los edificios oficiales, en residencias, plazas y estadios deportivos.

¹⁸¹ Rosalind E. KRAUSS. "*Originalidad de la vanguardia y otros mitos*", (Madrid, 1996), cit. p. 126.

¹⁸² IBIDEM, cit. p. 169.

¹⁸³ El artificio característico de las ilustraciones y pinturas de Hopper será mostrar simultáneamente el espacio exterior y el espacio interior donde la privacidad aparece junto a la escena pública, haciendo uso del ámbito visual de la ventana (cuadro dentro de otro), la escalera y los primeros planos de fachadas junto al entorno (lo que está fuera del cuadro). Sus perspectivas en suaves diagonales siguen el modelo de Degas, al igual que la forma de situar la figura humana cortada en el margen (escena de género), la idea del instante cuya evolución encuentra paralelismos con la fotografía y la visión fugaz del film propia de la cámara en movimiento o abocetamiento desde el automóvil. En Ivo KRANZFELDER. "*Edward Hopper. 1882-1967. Visión de la realidad*", (Colonia, 1998), cit. p. 80.

La arquitectura del *III Reich* encuentra su culminación expresiva en los decorados donde se desarrollan los acontecimientos de masas; un espacio articulado con elementos arquitectónicos, organizados semánticamente bajo un programa político. Los edificios públicos como las grandes exposiciones que precedieron a la Guerra mostraron la tendencia al historicismo y al academicismo arquitectónico. El monumento está vinculado con un *sentimiento nacional* y como emblema del territorio. En la *Exposición Internacional de París* de 1937, el joven escenógrafo **Albert Speer** diseñará junto a Schmid-Ehme el pabellón alemán -enfrentado al *pabellón de los Soviets* de Iofan-, un edificio comercial formado por un decorado religioso con forma prismática, similar a un pedestal con intercolumnios, acompañado de una iluminación cenital y de las esculturas de Thorak. (fig.42) Speer se encargará de diseñar la identidad corporativa del partido nazi y las escenografías para los desfiles. En las grandes fiestas del Partido el espacio expresa su verdadera finalidad relacionando el espacio arquitectónico con las formaciones militares. En la organización de estas fiestas, las avenidas y plazas geométricas pavimentadas con granito parecen altares, un entorno amurallado y totémico con pantallas de banderas, estandartes, cúpulas iluminadas y reflectores como *catedrales de luz*. Esta magnificencia reduce a la persona "a tamaño de un accesorio insignificante que solo adquiriría valor cuando se integraba en la masa organizada y dirigida".¹⁸⁴

A la muerte del arquitecto Troost, Speer se encargará de la reforma de Berlín y Nuremberg siguiendo los modelos neoclásicos de Schinkel y Gilly. La Nueva Cancillería se asemeja a los templos egipcios, bunker donde destaca la función expresiva de las columnas, así en la fachada a la calle cuatro columnas prismáticas acanaladas sostienen el arquitrabe y en la fachada al jardín el pórtico consta de columnas circulares apareadas en mármol, con capiteles dorados acampanados junto a dos caballos de bronce de Thorak. Estos edificios-fortaleza rompen con el sentido de la proporción, siendo característica común la horizontalidad, la simetría, las cornisas pronunciadas, las ventanas hundidas y jambalaje resaltado, las columnas y pilastras con función estructural, los frontones de madera, los pórticos exentos de apoyo, los mosaicos y frisos, los zócalos amurallados. Speer recogió los modelos holandeses para la construcción de fábricas con jardines, también fue diseñador de mobiliario y vajilla. Los *Oldensburgen* o albergues juveniles con techos empinados utilizaron la madera como material de construcción. Speer expuso a Hitler su " *Teoría del valor de las ruinas*" donde renunciaba a los residuos de hormigón y estructuras de acero por no corresponderse con el espíritu heroico. La lógica de construir con esta ley será el modelo de ruina romana, calculando los materiales y las estructuras de los muros en función de su pervivencia, convirtiendo la piedra en documento y mensaje. Con la finalidad de una continuidad histórica los centros urbanos alemanes fueron diseñados a partir de la idea de monumento y su posterior deterioro como conjunto clásico. Speer realiza el boceto de la *tribuna del Zeppelinfeld* en ruinas " *cubierta de hiedra, con los pilares desnudos y muros rotos aquí y allá, pero todavía claramente reconocible*".¹⁸⁵

¹⁸⁴ En Peter ADAM. "El Arte del III Reich", (Barcelona, 1992), cit. p. 227.

¹⁸⁵ En Albert SPEER. "Memorias. Los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler, una crónica del Tercer Reich", (Barcelona, 2000), cit. p. 106.

1.10. La deconstrucción de la realidad y el mito: Surrealismo y método empírico etnográfico

A principios del s. XX el debate sobre los orígenes del arte se alejó de los postulados unilineales evolucionistas, el etnocentrismo y el racismo científico para analizar los particularismos étnicos en su desarrollo cultural dejando los procesos históricos en un segundo plano. La noción de cultura viene dado por el legado que adquiere cada individuo y su capacidad de transmitirlo. Las sociedades se comprenden a partir del estudio de las condiciones ambientales, los accidentes históricos, las costumbres y los comportamientos de grupos concretos particulares, planteándose por vez primera el relativismo cultural. La antropología americana se valió de la proliferación de colecciones de materiales del pasado y del presente de las culturas indígenas autóctonas para favorecer el desarrollo de la Antropología Física y la aplicación de métodos etnográficos, recopilando datos relacionados con muy diversos campos (lengua, etno-artefactos, etc.).

El particularismo histórico investiga los procesos mentales de asociación y clasificación en el hombre primitivo y las similitudes con los civilizados. **Franz Boas** se desprende de la obsesión por los orígenes manifestando que mientras los sistemas de valores son idénticos, las costumbres son diferentes por lo que debemos observarlas y juzgarlas de acuerdo a las pautas particulares a las que pertenecen. En las técnicas de trabajo etnográfico inductivo incluye la necesidad de tener conocimientos de la lengua indígena, la selección de informantes y el análisis de las historias de vida. El método etnográfico viene dado tanto por los resultados del inventario como de la descripción grupos étnicos contextualizados, comenzando por la reconstrucción y análisis formal de los contenidos externos de la cultura siguiendo el patrón universal, para luego pasar al estudio de la psicología subyacente en la personalidad de cada individuo (**Wissler**). El resultado final no nos conduce a unas leyes o principios globales, sino que se limita a desvelar los cambios institucionales y elementos culturales de esa sociedad local o área específica investigada, única y sin comparación posible con otra cultura, cuestión que condujo a una parálisis teórica y a las primeras críticas.

Las teorías sobre el *Arte por el Arte* recogieron la idea principal de que las actividades artísticas se fundamentan en sí mismas. La tendencia norteamericana dio origen a dos escuelas diferenciadas; una neodifusionista liderada por Wissler y Kroeber en el análisis formal de las áreas nativas, y otra fundamentada en la cultura y la personalidad denominada Antropología Psicológica en la que sobresalen Benedict, Mead, Linton, Kluckhohn, Sapir, Kardiner, etc. Las investigaciones etnológicas en Francia se dirigieron hacia la sociología organicista y en Gran Bretaña hacia la Antropología Social; unas corrientes que se inician en el contexto del reparto colonial y termina con la descolonización. Los teóricos organicistas observan al hombre como un ser vivo cuyas funciones dependerán de la respuesta cultural a las necesidades de cada momento. El órgano tomado como una causa mecánica eficiente se eleva a la categoría de institución (Spencer) y se centra en las ideas colectivas de solidaridad (Durkheim). La cultura surge como un conjunto de bienes, normas, creencias y costumbres que se pueden explicar a través de la función en analogía con los fenómenos biológicos.

Teniendo en cuenta que las relaciones sociales están condicionadas por la estructura los estudios se centran en el estudio de las conductas, las normas y las instituciones

enfocando la cultura desde una perspectiva sociológica e impregnada de evolucionismo. A partir de las relaciones de parentesco, la religión y la organización política podemos establecer leyes generales para el mantenimiento de la cohesión en la estructura social. Los principios básicos del funcionalismo se fundamentan en dotar de un sentido científico a las ciencias sociales alejándose de la búsqueda de los orígenes de las formas y de la reconstrucción exacta de la historia de la humanidad. Lo importante fue el establecimiento de leyes generales o sucesión de estadios a partir de la estructura social, ya sea en sociedades primitivas o modernas. La noción de estructura adquiere el nivel de realidad cuando los elementos entran en relación con los demás partes del sistema. Este nuevo tipo de ordenación de las ciencias sociales condujo a un relativismo y a una crítica cultural que hoy conocemos como etnografía moderna.

Los métodos etnográficos se utilizaron para abordar los procesos culturales; el estudio de los rituales y la permanencia de lo sagrado en la vida contemporánea condujeron a un giro hacia la sociología. El método empírico parte de una visión de la cultura formada por el reagrupamiento de hechos y variaciones con el fin de desvelar las estructuras inconscientes. La comparación entre estructuras se realiza a partir de la observación y descripción detallada (comparativo), pasando a la sistematización de datos y esquemas (cualitativo) y la formulación de conceptos básicos. Uno de los grandes defensores en la interpretación a través de la recogida de testimonios reales fue **Robert Gardner** a partir de los estudios etnográficos filmados en Nueva Guinea. El interés por la historia social condujo a los antropólogos a utilizar el film como medio de inventariar las costumbres de las tribus (Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead).

Las escenas del horror que siguieron a la *Guerra de los Boers* y la *I Guerra Mundial* fue el origen de la idea de realizar archivos de imágenes cinematográficas. Después de la *I Guerra Mundial* el método y las técnicas etnográficas incorporaron el análisis sincrónico de los hechos sociales iniciando el contacto directo y el trabajo de campo intensivo, la observación participante y la comparación sistemática en el estudio de las culturas primitivas, dando como resultado la formulación de monografías codificadas. Desde los años veinte la etnología anglosajona se separa de la dependencia museográfica por la creación de departamentos universitarios de antropología, mientras en Francia cobran auge los museos-laboratorios como el *Musée d'Ethnographie del Trocadéro* obra de Rivet y Riviére. Rivet contrata a Riviére para reestructurar las colecciones exóticas del *Museo del Trocadero* y formalizar ordenadamente la historia de la etnografía moderna, encargándose de organizar la *Exposición de Arte Precolombino* en París (1928). Las colecciones privadas (Paul Guillaume, André Lothe, Félix Fénéon, Patrick-Henry Bruce) y las *Exposiciones Coloniales de París* (1925, 1931) y Marsella (1923) reprodujeron las críticas y las protestas de los intelectuales frente al comercio de fetiches y la explotación imperialista de los países colonizados.

La concepción excéntrica y fetichista de principios de siglo XX deja paso a un nuevo proceso de investigación etnográfica con un intento de ordenar formalmente la Cultura. La consecución de estos pasos será la vinculación del mundo del arte a los progresos derivados de la psicología evolutiva interesados en la estética, identificándose con la vanguardia visual. La observación irónica relacionada con el primitivismo fue compartida por el surrealismo y la etnografía utilizando las técnicas

del *collage* para deducir la parodia. El fotomontaje concluye en la noción de escritura donde cada elemento funciona como una unidad autónoma. Las palabras condicionadas por su posición dentro de la frase se perciben como espacios divisorios significativos. El primitivismo se tradujo en la idea de plasmar en un cuadro o en una escultura los distintos puntos de vista simultáneamente, quebrando la convención de la perspectiva como forma científica y simbólica de representación. Este nuevo montaje de códigos dio lugar a una descomposición de jerarquías donde la imagen primitiva se aparece táctil procedente del espíritu haciendo un uso conceptual de la naturaleza. **Apollinaire** situó estéticamente estos objetos al mismo nivel que las esculturas occidentales.

El origen del *realismo intelectual* ¹⁸⁶ entorno al surrealismo viene dado por la trasgresión de las categorías formales que produce la observación de los detalles realistas etnográficos. Los análisis etnográficos derivaron en un nuevo pensamiento creativo etnológico, donde el arte tiene como función la liberación de los instintos y en la representación violenta de lo sagrado. El reencuentro de artistas como **Brancusi** dan constancia de la presencia del hombre arcaico en el mundo; los comportamientos o estadios ignorados por la ciencia y el descubrimiento de las fuentes de las creaciones folklóricas y etnográficas que podrían renovar el arte. (fig.43) **Giacometti** empujado por Masson introduce en la escultura el entorno uniendo los objetos a la tierra. El efecto de anamorfosis crea significados ambivalentes como las máscaras-paisaje y las maquetas en forma de tablero, formas primitivas arquitectónicas similares a las esculturas de Kiesler.

Las ilustraciones de arte primitivo y tribal se suceden en las revistas y periódicos surrealistas como "*Cahiers d'art*" en el que **G.H.Rivière** en su artículo "*Archeologismos*" (1926). El interés por la psicología y la parasicología conduce a la formulación de un conjunto de doctrinas exotéricas. La novela "*Nadja*" (1927) se inscribe dentro de esta tendencia por sacar a la luz los comportamientos psicóticos y los fantasmas interiores. (fig.44) Las interpretaciones figurativas de **G.H. Luquet** sobre los esquemas no figurativos del arte primitivo y su relación con el arte de los niños interesaron a Paul Gillaume y a Bataille pero luego se distanciaron contemplando en las representaciones del hombre prehistórico en pintura y escultura labrada una intencionalidad y deseo de destrucción, interpretando que la alteración se interpone a la evolución del hombre.

Los surrealistas se alejan del ideal revolucionario para sumergirse en los productos de la imaginación. Bajo el totalitarismo de la época el inconsciente de las masas se proyecta dramáticamente en forma de aislamiento emocional. La progresiva pérdida de referentes e identidades dio lugar al nacimiento de una filosofía del deseo con una nueva demanda de lo imaginario y el traslado del escenario al inconsciente. Animales y personas son intercambiables en el mundo simbólico, los atributos de la pura realidad son ejemplos metafóricos de las virtudes humanas. La idea de armadura o caparazón se une la de deformación (Kafka) y la mutilación de cuerpos femeninos (André Masson). Este drama basado en la idea de aislamiento en el interior de la casa reaparecerá en el film de Visconti "*Ritratto di famiglia in un interno*" y también en André Gide "*La casa de Mélanie Bastia*" basada en la secuestrada de Poitiers.

¹⁸⁶ Rosalind E. KRAUSS. "*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*", (Madrid, 1996), p. 68.

El paseo por el espacio público de París se transforma en un viaje a lo desconocido donde se suceden nombres de calles y plazas embrujadas. Los grandes almacenes de mitología, los pasajes parisinos constituyen la prehistoria de la Modernidad. El interés de Walter Benjamin por los pasajes de París tiene su origen en el libro de **Aragón** *"Le paysan de París"* y en la destrucción del *Passage de L'Opéra*. Benjamin vincula el *passage* con el espacio de la memoria, una arquitectura donde el conocimiento se une al pensamiento virtual, la historia aparece como una *"naturaleza petrificada"* dentro de una construcción artificial.¹⁸⁷ Su reflexión sobre estos lugares le lleva a relacionarlos con el sueño y la niñez, observando como *"sus panoramas, escaparates y espejos constituyen un laberinto no menos ambivalente que los corredores y pasadizos kafkianos"*.¹⁸⁸

Los viejos pasajes se definen como un mundo de espejos donde nos vemos retratados para retrotraernos a un tiempo petrificado. Estas ideas las podemos condensar en la descripción que hace Isabelle Monond-Fontaine del apartamento de **Breton** (fig.45), donde *"el estudio aparece sin embargo como un espacio urbano. No solo porque aquella se dibuje en él, sin árboles, a poco que uno se asome a la ventana, sino porque uno no puede dejar de pasear por él. La acumulación de objetos, de libros, de obras de arte, imita calles, pasajes, barrios: la mirada, solicitada desde todas partes, se pierde en él, vagabundea y se para, nunca dos veces en la misma perspectiva"*.¹⁸⁹ Blanca Lleó conecta estos interiores con las moradas de los coleccionistas y el gusto pintoresco; *"el pasaje simbolizó un almacén de mitología latente, un laberinto más secreto aún dentro del laberinto de la ciudad, la casa de los sueños colectiva"*.¹⁹⁰

Los surrealistas decidieron por un lado proyectar sus ideas internacionalmente a través de exposiciones y por otro se involucraron en la organización de muestras de arte primitivo paralelas a los grandes eventos nacionales como la organizada en París por Aragón, Eluard y Tanguy titulada *"La Vérité sus les Colonies"* cuyas fotografías de baja calidad acompañadas de proclamas políticas aparecerán en el nº 4 de *Le Surréalisme au service de la révolution* (dic-1931).¹⁹¹ **Bataille**, Leiris, Carl Einstein, André Masson, Desnos, Artaud, Queneau, Giacometti disidentes del grupo de Breton, mostraron su interés por el estudio del mundo primitivo a través del periódico *Documents*, cuyos artículos plasman una concepción semiótica poniendo en duda los procesos simbólicos y la relación natural de los artefactos para volver a codificarlos. *Documents* fue el lugar de encuentro donde las teorías etnológicas podían instrumentalizarse y así transgredir los límites del mundo del arte y sus categorías fundadas en la forma. Para **Clifford** *"la cultura se vuelve algo a coleccionar, y el mismo Documents es una especie de muestrario"*

¹⁸⁷ BENJAMIN vinculaba las Grandes Exposiciones Universales con los pasajes de París construidos entre 1822 y 1840. Jennifer Bloomer en *"Passages Impliqués"* relaciona la obra de Louise Bourgeois *"El Passage Dangereux"* con el *Crystal Palace* de Paxton. En AAVV. *"Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura"*, (Madrid, 1999), págs. 87-103.

¹⁸⁸ Josep CASALS. *"Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte"*, (Barcelona, 2003), p. 256.

¹⁸⁹ Isabelle MONOND-FONTAINE: El recorrido de los objetos. En AAVV. *"André Breton y el surrealismo."* Madrid, 1991), p. 71.

¹⁹⁰ Blanca LLEÓ. *"Sueño de habitar"*, (Barcelona, 1998), p. 36

¹⁹¹ Jack J. SPECTOR. *"Arte y escritura surrealistas. 1919-1939"*, (Madrid, 2003), págs. 327-328.

*etnográfico de imágenes, textos, objetos, rótulos, un museo juguetero que simultáneamente reúne y reclasifica sus especímenes".*¹⁹²

La invectiva frente al colonialismo deja su impronta ideológica en los diarios de viaje de **Michel Leiris**, cuyos ensayos afines a una aventura poética y diferenciada de la idea de confesión romántica. Leiris une la escritura a la toma de conciencia de su propia identidad dando como resultado una escenificación del texto que da sentido al viaje. En su diario sigue el modelo del fotomontage, sin una guía científica o estética clara, recolecta citas e instantáneas etnográficas de una forma cronológica. En su relato "*L'Afrique Fantôme*" (1934) sigue la fórmula de obras contemporáneas como "*The Magic Island*" (1929) de **William Seabrook** sobre el vudú en Haití. La idea de trascendencia del viaje a tierras desconocidas en la tradición iniciática de la novela de Conrad "*El corazón de las tinieblas*" y el pensamiento de La Fontaine, Bergson o Corneille, deja paso al sentimiento de agotamiento existencial e intelectual y la crítica radical al colonialismo. Los periplos de **André Guide** en "*Viaje al Congo*" y "*El viaje de Urien*" revelan en el primero una peregrinación y expedición real a África y en el segundo descubre a una serie de viajeros fantásticos en una ficción alegórica.¹⁹³

Los ensayos publicados *Minotaure* adquirieron una profundidad en el estudio de las funciones del mito. La relación compleja y poco estudiada entre el arte y el no arte a través de la etnología nos recuerdan los reportajes fotográficos, textos y comentarios de las obras surrealistas. La obra de **Auguste Mambour** "*Les Euréels*" de 1929 muestra unos cuadernos de postales donde aparecen objetos usuales y debajo un comentario literario del poeta Hubert Dubois, de la misma idea participa Paul Nougé en "*La subversión des images*" de 1929-30 con fotografías asociadas a imágenes. No obstante a partir de 1930 se publica en *Minotaure* la memoria de los graffiti de los muros de París realizadas por **Brassai**.¹⁹⁴ (fig.46) Estas imágenes se suceden como un museo imaginario donde el nacimiento, el amor y la muerte aparecen en el subconsciente de estas fotografías, cuyo primitivismo influye en Duchamp, Miró, Dubuffet o Tápies.

Leiris y Giacometti llevaron estos gestos primitivos al texto y a la escultura donde aparece el amor, la violencia y el deseo como el motor del universo e inmortalizado en el *Gran Vidrio* de Duchamp.¹⁹⁵ J.A. Ramírez¹⁹⁶ revisa el proceso de

¹⁹² James CLIFFORD. "*Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*", (Barcelona, 1995), op.citp. 165.

¹⁹³ Entre las reediciones actuales de estas obras: "*Viaje al Congo*", traducción de Magda Latorre. Ed. Península, (Barcelona, 2004). Y "*El viaje de Urien*", traducción de Carlos Manzano. Ed. Gañir, (Madrid, 2004).

¹⁹⁴ Una importante muestra de esta memoria fotográfica y los textos originales en: Gilberte BRASSAI. "*Graffiti*", Fammarion, (París, 1993).

¹⁹⁵ James CLIFFORD: Michel Leiris. En "*Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*", (Barcelona, 1995), págs. 203-213.

¹⁹⁶ Una interesante aportación acerca de las imágenes técnicas y los textos científicos de la industria de finales del s. XIX, y de como influyeron en las vanguardias lo recoge J. A. Ramírez en el estudio de aquellos catálogos industriales que circulaban alrededor de Duchamp, ilustraciones de firmas de empresas de finales del s. XIX y principios del s. XX. Duchamp recopilaba esta información de su tiempo, estampas, postales, revistas populares, anuncios publicitarios, de medicina, anatomía, de óptica, de electrobiología, iconografía tradicional, viñetas de parodias mecánicas, erotismo de los años '10 en Francia como las imágenes de Aubrey Beardsley. Entre los catálogos industriales se encontraban las firmas de P. Hartmann, Stephens-Adamsom, A. Savy et Cie, Verdaguer, Ercole Marelli, Sears Roebuck, y algunos reconocidos como los catálogos de materiales de dibujo técnico para ingenieros de Stanley & Lietz, de turbinas de

trabajo de **Duchamp** contrastándolo con las imágenes de los catálogos, folletos, láminas de productos, maquinas, manuales técnicos, donde las representaciones figurativas aparecen con esquemas abstractos. La obra completa y numerada de Duchamp "*La Boîte en valise*" (1942), supone ese registro, inventario y revisión en forma de maleta como libro-catálogo y como museo portátil. Tampoco olvidemos la inspiración que encontraron en esa tipología de catálogos, Apollinaire y Ernst en sus sobrepintados y "*postizos*" o **Picabia** en su etapa mecánica.¹⁹⁷

En España, a pesar de la pérdida de la posibilidad de establecer un sistema democrático, se produce desde 1917 una culminación de una acumulación de conocimientos producto del contacto entre generaciones que unieron a los maestros de finales del s. XIX con las vanguardias forjadas durante la monarquía y la dictadura de Primo de Rivera (1923). En España y Sudamérica entre 1918 y 1925 se sucedieron ininterrumpidamente la publicación de una serie de revistas, periódicos y libros que muestran el paralelismo con las publicaciones europeas como el *Bulletin Dada*, *Littérature*, la *Revista Surrealiste* o *L'esprit nouveau*. Alrededor del movimiento ultraísta se fundaron una serie de publicaciones periódicas en las cuales predominaban los tratamientos de las cubiertas, las xilografías, los caligramas (ordenar palabras, frases o textos completos formando un dibujo o diseño), "*palabras en libertad*" y manifiestos. Entre los antecedentes a este movimiento encontramos los libros del chileno **Vicente Huidobro** y la *Revista Prometeo* de Ramón Gómez de la Serna, **Rafael Cansinos** como recopilador y traductor, **Humberto Rivas**, **Francisco Villaespesa**, **Guillermo de la Torre** y **Adriano del Valle**.¹⁹⁸

Tras la proclamación de la República nuevos líderes encabezados por Manuel Azaña, Fernando de los Ríos, Besteiro y Luis de Zulueta instituyeron la cultura como un proyecto experimental estructurado en el reforzamiento del patrimonio artístico y archivístico del país lo que significó el empuje intelectual de la *Institución Libre de Enseñanza* (Menéndez Pidal, Sánchez Albornoz, García Morente, Cajal, Cabrera y el novelista Miguel de Unamuno¹⁹⁹ disidente de las ideas de Azaña). A este programa cultural se une la reforma de la enseñanza primaria y el bachillerato con la creación de escuelas e institutos por todo el país donde se fomentan los valores del laicismo y las campañas de alfabetización. La provincia de Alicante se transformó en laboratorio de las ideas reformadoras republicanas que giraron alrededor de la vieja masonería entorno al magisterio del **Dr. Rico Cabot**, el poeta **Salvador Sellés**, el periodista Emilio Costa y e los abogados como el alcoyano Juan Botella Asensi, el oriolano José Escudero Bernicola, el torrevejense Joaquín Chapaprieta o el eldense Ángel Vera Coronel, y las figuras políticas de José Guadiola Ortiz o Álvaro Botella Pérez.

J.Lefeld, de herramientas de construcción, molinos y motores de Walter Newbold & Co. (En Juan Antonio RAMÍREZ. "*Duchamp. El amor y la muerte, incluso*", (Madrid, 1994), p. 54).

¹⁹⁷ Rosalind E. KRAUSS. "*El inconsciente óptico*", (Madrid, 1993), p. 55.

¹⁹⁸ Una larga lista de títulos avala esta labor en revistas producidas en diferentes ciudades españolas; Los Quijotes, Cervantes, Grecia, Cosmópolis, Ultra, Perseo, Reflector, Alfar, Gran Gignol, Centauro, Tableros, Actual, Baleares, Horizonte, Orto, Nuevo Mundo, Bazar, Kindergarten, Parábola, y libros; Hélices (libro recopilatorio del estilo ultraísta), La rueda del color, Signario, Viaducto, Circunvalación (México), Prisma (Buenos Aires), Reflector, Dinamo, Andamios (Chile).

¹⁹⁹ Luciano G. EGIDO, 2006: "*Agonizar en Salamanca: Unamuno, Julio-Diciembre de 1936*", Tusquets, Barcelona.

Las célebres *Misiones Pedagógicas* (1931) tienen su exponente en la creación de instituciones de enseñanza libre promovidas por profesores y pedagogos de la talla del alicantino **Rodolfo Llopis Ferrándiz** en la dirección de la *Primera Enseñanza* aplicando la nueva metodología basada en las colonias escolares y la técnica Freinet. Las *Misiones Pedagógicas* representaban el espíritu juvenil protagonista de la institución de la *Nueva Constitución* (1932) cuya doctrina del héroe parece surgir de los cantos de la *Generación del 27* a la que se adscriben los poemarios de **Pedro Salinas**, las biografías y novelas de **Benjamín Jarnés**, la literatura de Rafael Alberti y Jorge Guillén o las obras de los grupos teatrales itinerantes como la Barraca. Este sueño programático republicano será plasmado por la escritora **Carmen Conde** que -junto al poeta y esposo Antonio Oliver- inauguraron la *Universidad Popular de Cartagena* (1932).

La *Institución Libre de Enseñanza* (I.L.E) representaba la esencia de este período ingenuo, confiado y vital asociado a los cenáculos de los cafés donde se dan cita la charla y la geografía de un pensamiento íntimo encerrado en cartas y diarios. En este contexto se desarrollan los pasajes literarios de tres generaciones de profesores y alumnos documentados a través de los testimonios de las célebres embajadas por las costas del Mediterráneo del crucero *Ciudad de Cádiz*. Bajo el *síndrome de Sthendal* este *revival* del *Grand tour*, reunió a un heterogéneo grupo de intelectuales universitarios embarcados en una serie de viajes culturales programados por el Ministerio que comprendían visitas, recepciones y conferencias itinerantes a través de escalas en puertos, ciudades y lugares arqueológicos en los que participan el prehistoriador Lluís Pericot, Antonio Tovar, Jaime Vicent Vives, Salvador Espriu, la arabista Esperanza Gijón Zapata, Gregorio Marañón, Antonio García Bellido, Blas Taracena, Guillermo Díaz Plaja, e incluso Isabel García Lorca.²⁰⁰

El contacto con los movimientos artísticos, sociales y políticos internacionales conduce a los artistas y poetas valencianos a unirse en agrupaciones gremiales e intelectuales, surgiendo las primeras galerías y exposiciones de arte moderno. La liberación creativa rompe con los tópicos del modernismo mediterráneo (Joaquín Sorolla y Mariano Benllure). Esta vanguardia artística reunirá a un amplio grupo heterogéneo como Rafael Pérez Contel, Tónico Ballester, Manuela Ballester, Alfredo Just Gimeno, Abad Miró, Ricardo Bastida Peris, Borrás Casanova y Pedro de Valencia junto con los ambiciosos diseñadores, arquitectos y urbanistas modernos reconocido internacionalmente.²⁰¹ Los conocimientos del *Art Decó* parisiense y la escultura egipcia atraparon al escultor **Ricardo Boix**, tan influyente como **Josep Renau** (1907-1982)²⁰² cuyas fotografías se suceden en las revistas *Mundo Gráfico*, *Ahora*, *El Día Gráfico*,

²⁰⁰ Las actividades diplomáticas del *Ciudad de Cádiz* promocionado por el Gobierno de Azaña fueron muy criticadas por la prensa, no obstante se realizaron numerosas recepciones y se impartieron cursos a lo largo del litoral desde Italia, Túnez, Estambul, Jerusalén, etc., hasta que en octubre del '34 fue convertido en buque-prisión y avituallamiento, siendo hundido finalmente por un submarino italiano. En Francisco GRACIA & Joseph Maria FULLOLA, 2006: *"El sueño de una generación"*, Ediciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

²⁰¹ Enric SATUE, 2003: *"Los años del diseño. La década republicana, 1931-1939"*, Ed. Turner, Madrid.

²⁰² Las publicaciones más importantes que dan cuenta de la custodia de las obras podemos consultarlo en Josep Renau *"Arte en peligro, 1936-39"*, Fernando Torres Editor, 1980 y en la documentación del arquitecto José Lino Vaamonde en su *"Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español"* (Caracas, 1973). En Vicente AGUILERA CERNÍ: Notas sobre ideología y compromiso. En *"Valencia años 30"*, (Valencia, 1998). Págs. 31-35.

Estampa y Crónica. En la dirección de "Nueva cultura" Renau (1935-37) tiene como colaborador a **Gil-Albert** que a la vez funda la revista "Hora de España", en la que trasciende la polémica internacional con Ramón Gaya entre el expresionismo y el realismo.²⁰³

La yuxtaposición de citas y los *collages* se alejaron definitivamente de los esquemas científicos naturalistas y la antigua distinción entre estética y antropología. La idea del *espacio* y la preocupación por cambiar la relación entre los signos y la realidad propició que la página fuese el soporte de expresión y la revista un continuo, una estructura arquitectónica donde texto e imagen son autosuficientes. A la idea se le da forma por medio de letras, mientras los bloques del proceso ilustrativo confieren al libro un carácter de infinito, desechándose la fonética y perfeccionando la mirada hacia la expresión de una nueva óptica. La poesía conquista un nuevo espacio-temporal creando nuevos lenguajes resultado de la destrucción de la sintaxis.²⁰⁴

Los nuevos soportes dieron la oportunidad de contemplar los desastres de la guerra y en sus ruinas el poder de las nuevas armas. La información gráfica de la derrota del enemigo, la liberación de las ciudades o la destrucción de material bélico elevaban la moral de la población. La propaganda de guerra transforma y conduce las ideas de los hombres induciendo de una forma secundaria y sucesiva a comportamientos, acciones y actitudes, mientras la publicidad actúa directamente sobre las conductas y los gustos, presionando sobre las ideas. La propaganda de guerra lanzada por los *mass-media* une los lazos entre el individuo y la sociedad, significando una *llamada emocional*,²⁰⁵ donde la patria será el elemento trascendente por encima del hombre.

Entre 1936 y 1938 la prensa sufre la intervención de la censura y las confiscaciones acarrear la desaparición de las publicaciones republicanas y de derechas, religiosas, boletines profesionales e incluso la publicidad. En los semanarios predomina la tendencia obrera oficial centrada en los aspectos internacionalistas y la marcha de la contienda, orientando su escueto mensaje optimista y sinfónico hacia la movilización de los trabajadores. Las principales plazas instalan altavoces por los que las emisoras de radio locales retransmiten los mítines y la situación de la contienda. Los conciertos de bandas de música se suman a la proyección de películas soviéticas en los principales cines.²⁰⁶

²⁰³ Jose-CARLOS MAINIER, 2006: "Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)", Espasa, Madrid.

²⁰⁴ Las publicaciones recogieron estos juegos de composiciones siendo la Revista Merz la que combinó los resultados del Dadaísmo y el Constructivismo. En el nº 4, El Lissitzky en su artículo "La topografía de la tipografía" de 1923 acerca del diseño del espacio del libro declara que "la hoja impresa trasciende al espacio y al tiempo." Van Doesburg en su manifiesto "Hacia una poesía constructiva" en el nº4 y 5 de Mecano en 1923 muestra los pasos de ese deshacer; en el uso: Mallarmé, Rimbaud, Ghil, Gorter, Apollinaire, Birot, Arp, Schwitters.; en lo monstruoso: Sade, Lautréamont, Masoch, Péladan, y todos los escritores religiosos; en la tipografía: Marinetti, Beauduin, Apollinaire, Birot, Schwitters, etc. (En Andrei NAKOV. "Catálogo de constructivismo. Dada & Constructivismo Manifiestos Cronología Bibliografía", (Madrid, 1989), págs. 207-216).

²⁰⁵ Vicente AGUILERA CERNI. "Arte y popularidad", (Madrid, 1973), p. 32.

²⁰⁶ En la retaguardia los talleres editoriales confiscados por los órganos de los partidos políticos y los sindicatos. Durante la sublevación militar y hasta el final de la contienda se sucedieron las grandes tiradas de propaganda de prensa sindical y de los partidos políticos que muestran las divisiones internas a través del enfrentamiento ideológico. En Alicante el planteamiento del socialismo marxista y sindical se plasma a finales de 1936 con la puesta en marcha de los rotativos HUMANIDAD y BANDERA ROJA que sustituyen respectivamente a LA GACETA de LEVANTE y al DIARIO ALICANTE o la publicación mensual del

Los corresponsales de prensa de *Guerra Civil Española* y la *II Guerra Mundial* captaron con su mirada los desastres del conflicto, obras maestras que sirvieron de modelo para la futura fotografía. Los historiadores modernos y contemporáneos han debatido sobremanera la importancia de los documentos literarios, fotográficos, fílmicos y radiofónicos. Uno de los grandes defensores en la interpretación a través de la recogida de testimonios reales en películas será Robert Gardner con sus estudios etnográficos realizados en Nueva Guinea. La *Academia Holandesa* encargó este proyecto a **Johan Huizinga**, quien no dará valor histórico a estas imágenes, no obstante esta idea la llevará a cabo durante la sublevación de Dublín. El crítico americano **Hayden White** se muestra a favor del uso de la imagen y el discurso en soporte fílmico como complemento a la historiografía. Esta cuestión será abordada por historiadores como **Anthony Aldgate** al realizar para la *Universidad de Edimburgo* una película en la *Guerra Civil Española*.

Tras la *Guerra Civil Española* las milicias antifascistas se trasladarán a los nuevos escenarios bélicos que representaban la resistencia en el frente centroeuropeo. Los fotógrafos en los frentes de Berlín, el bloqueo de Leningrado, la defensa de Moscú, suponen un valioso documento fruto del esfuerzo de numerosos reporteros. **Georgi Zelma** colaboró para la revista "*La URSS en construcción*"²⁰⁷ junto a Anatoli Morozov (fig.), Georgi Petrusov, Ivan Shaguin, Vladimir Judin, Eugueni Khaldei y Sumari Gurari. La guerra y la destrucción en Alemania resaltan en las perspectivas de Wolf Strache y Kart Hugo Schmölz (fig.). Las ruinas de Colonia fotografiadas por **Chargesheimer** fueron interpretadas por su visión estetizada de la catástrofe; el trabajo de Hermann Claasen evidencia este dramatismo.

Tanto la *Guerra Civil Española* como la *II Guerra Mundial* se llevaron a cabo la protección *in situ* de muchos lugares arqueológicos como Alesia en Francia, Teotoburgo en Alemania, Numancia en España o Massada en Israel. El propio **Brandt** realizó un film acerca de la guerra en Londres; sus fotos de búnkeres se expusieron reproducidas junto a las "*Shelter Sketchbook*" de **Henry Moore** de una serie de dibujos denominados "*Libros de refugio*" que evocan una arquitectura de protección realizados durante la *II Guerra Mundial* en las estaciones de metro de Londres. El teatro fue el soporte que más sobresalió por su naturaleza dramática derivada de la literatura satírica de entreguerras.

El poeta búlgaro doctorado en química **Elias Canetti** -seguidor incondicional del negro sarcasmo alemán de **Karl Krauss**-, exhibe de una forma esperpéntica las

conocido teórico revolucionario de SPARTACUS. A partir de julio del '37 los diarios comunistas como NUESTRA BANDERA se instituyen entre Alicante y Cartagena ampliando sus instalaciones e innovando en el periodismo al introducir los reportajes de calle, fundando revistas como SOCORRO ROJO o el TÍO CUC, e inaugurando nuevos rotativos como ELCHE ROJO (Elche), PLUMA ROJA (Novelda), ACERO (Monovar), UNIDAD y JOVEN GUARDIA (Alcoi) y JUVENTUD (Alicante). Ante la profusión de propaganda marxista y la reclamación por el final del conflicto, los libertarios como "*Liberación*" se instituyen en ramificaciones en las poblaciones de la Marina y el Alcoià con los semanarios locales del tipo KOMSOMOL (Polop), IBERIA (La Vila Joiosa), MAR Y TIERRA (Altea), RUTA CONFEDERAL (Alcoi). Esta propaganda influyó en las publicaciones de tradición republicana y sindical del valle de Elda con los reconocidos OCTUBRE, NUEVO RUMBO, AL MARGEN (Elda), REFLEJOS, ¡REBELIÓN! (Novelda), CRISOL (Monovar), ADELANTE, EL OBRERO, GERMINAL (Elche).

²⁰⁷ Para consultar estas fotografías, en AAVV. "*Fotografía Soviética. 1917-1940*", Ediciones Alfonso el Magnánim. Diputación Provincial de Valencia, Sala Parpalló, (Valencia, 1993).

máscaras del poder en las ediciones de *"La boda"* (1932), *"Comedia de la vanidad"* (1934) y la novela diabólica *"Auto de fe"* – o *"Kant se prende fuego"*– (1935) –edición inglesa de 1946. A partir de 1939 inicia su exilio de tres décadas en Londres donde escribe los apuntes satíricos de su libro póstumo titulado *"Party im Blitz"* –*"Fiesta bajo las bombas"*, en el que realiza un retrato esperpéntico de la sociedad burguesa inglesa, caracterizando de una forma intimista a personajes como la poeta Kathleen Raine, el pintor Oscar Kokoschka, los pensadores Bertrand Russell y Herbert Read, su traductora Verónica Wedgwood, y en especial la pintora vienesa Marie-Louise Motesiczki.

A partir de los relatos de los soldados en el frente surgió el interés por los *-documentos auténticos-*, como género literario se extendió en la *II Guerra Mundial*. Los diarios, memorias, cartas y escritos íntimos suponen un testimonio y exaltación del momento histórico. M. Eliade observa en el *Diario* de **Ernst Jünger** la atención con que el autor examina y acota la materia del día (encuentros, diálogos, lecturas, reflexiones, etc.); el lector nota que se ha hecho una selección y reconoce su visión. Desde Nietzsche a Kierkegaard, las resoluciones filosóficas más profundas han tenido efecto por la mediación de confesiones y descripciones de la realidad inmediata, a esto se le denomina *"pensamiento vivo"*. Los conceptos que definen a este tipo de meditación personal fueron lo íntimo, fragmentario, asistemático, espontáneo y auténtico.²⁰⁸ Estas ideas se difundieron en la postguerra por Sartre y Camus, en el teatro del absurdo de los cincuenta (Beckett, Ionesco, Boris Vian); influyendo en Junger, Buzatti y Canetti que durante este largo período terminará la obra de su vida *"Masa y Poder"* publicado en Alemania en 1960.

Si para Heidegger el verdadero poeta debe transgredir las leyes de la gramática, para Oteiza la poesía nace de forzar el ruido posibilitando la humanización de la naturaleza a través del lenguaje. La información estética ya no es traducible sino que está determinada por estados interiores y atributos emotivos de una percepción personalizada; este tipo de información se diferencia de la información semántica universal estandarizada y reconocible como la historia narrada traducible de una lengua a otra. La historia del arte se contamina de otras disciplinas como la semiótica, la semiología, estudiando la obra de arte como si fuera un texto, derivando sus figuras lingüísticas de la metáfora, el discurso, el sintagma, el significante o el código, a esto se le ha llamado análisis estructural. La composición estructural de la historia en **Ortega y Gasset** enfrenta las reglas de la semántica con las leyes de la naturaleza transformándose en un sistema o campo semántico (Saussure). Las teorías asociacionistas se diferencian del sentido y la dirección de la arqueología a partir de las teorías de Frazer, Robertson Smith o Eliade. La función del mito será entonces *"la explicación de las formas naturales, basada en la comparación y la experiencia"*.²⁰⁹

Los análisis estructuralistas de **Lévi-Strauss** desde su refugio en Nueva York durante la *II Guerra Mundial* y su apoyo al método lingüístico de **Jacobson** conducen a un definitivo alejamiento tanto de la antropología descriptiva como de las interpretaciones simbólicas psicoanalíticas. En los ensayos sobre la cultura para la identificación de las

²⁰⁸ Mircea ELIADE. *"El vuelo mágico"*, (Madrid, 1995), p. 149.

²⁰⁹ Sobre la representación de lo sagrado, el pensamiento etnográfico de Bataille, Bretón o André Masson tuvo su cumbre en la Exposición de arte precolombino de París (1928). En Enrico GUIDONI. *"Arquitectura primitiva"*, (Madrid, 1989), p. 21.

representaciones arquetípicas, **Marcel Mauss** antepone el derecho y la administración de la justicia a la religión; teorías que influyeron en los etnógrafos franceses posteriores. El análisis de las leyes de los signos y de las manifestaciones irracionales dejan paso al estudio sincrónico de las costumbres y las oposiciones sintagmáticas entre códigos con el fin de extraer los principios generales del espíritu humano; es decir los procesos mentales permanentes o universales y no los hechos sociales. **Barthes** constata la presencia de estereotipos coloniales en las imágenes occidentales como si de una ideología oculta se tratara.

Los movimientos existencialistas de posguerra mostraban la realidad de una forma subjetiva con el nacimiento de la generación *beat*, la literatura de viajes, el fotoperiodismo y los filmes no comerciales, que influirán decisivamente en la forma de mirar la ciudad. El cine negro de la década de los 40 fue un cine de decorado; directores de cine como Carl Dreyer "*El Vampiro*" (1931), Orson Welles en "*Ciudadano Kane*" (1940), David Lean "*Grandes esperanzas*" (1945) se interesaron por avanzar en demostrar las diferencias de escala dependiendo de la lente y del ángulo de vista, utilizaban la lente de ángulo ancho. **Frizg Lang** en su época norteamericana conecta con este tipo de ficción moralista a través de los movimientos de la cámara, esta fantasía hace que el espectador se vincule con el protagonista.

En Europa las publicaciones sobre ciudades en libros de bolsillo siguen la tradición fotolibresca parisiense constituyendo todo un género comercial en los años '50. Los fotolibros no se relacionaban con las guías turísticas sino que narraban la vida de las ciudades a través de fotografías que comenzaban con el amanecer y terminaban con escenas nocturnas acompañadas de textos que no trataban de las imágenes. Los fotógrafos adscritos a las series de ciudades de la colección *Contact-Foto-Pockets* fueron los más reconocidos en las librerías de toda Europa. En el testimonio fotográfico de la transformación de las ciudades españolas sobresalieron las imágenes de la ciudad de Barcelona de **Joan Colom**, *Premio Nacional de Fotografía 2002*. **Francesc Catalá-Roca** está considerado como uno de los grandes maestros de la instantánea cotidiana, cuyas imágenes cotidianas de las ciudades españolas mezclan la metafísica y el neorrealismo con la propia historia de la arquitectura. En 1954 realizará dos colecciones de fotografías de las ciudades de Madrid y Barcelona que se presentaron como guías, fruto de sus paseos melancólicos entre gentes, rincones, maquinas, edificios, acontecimientos,...²¹⁰

El fotógrafo más célebre fue **Cas-Oorthuys** que junto con Bert Schierbeek llegaron a Madrid en 1954 portando sus famosas cámaras *Rolleiflex*. Oorthuys fue seguidor del manifiesto de *Foto'48* e influenciado por Cartier Bresson y Hill Brandt en el humanismo que desprenden las fotografías de temas urbanos, mostrando a la gente en las ciudades junto con la arquitectura de los ministerios y edificios oficiales. Sus trabajos de fotolibros son contemporáneos a los trabajos de Otto Siegner y del famoso fototópico "*Spanien. Bilder. Landschaft und Kultur*" de **Martin Hürlimann**.²¹¹ En este

²¹⁰ AA.VV. "*Català-Roca Barcelona / Madrid años cincuenta*", (Madrid, 2003).

²¹¹ Horacio FERNÁNDEZ: Madrid bajo la mirada de Cas Oorthuys. En revista *Lars*, cultura y ciudad, (Valencia, 2005), págs. 37-44.

ambiente de optimismo se forja el trabajo de **Robert Frank** ²¹² maestro de la foto documental americana al captar de una manera expresiva-secuencial el ambiente de ensimismamiento de la vida cotidiana contemporánea. Entre 1955 y 1956 viaja por todo Estados Unidos llevando a cabo un proyecto fotográfico que dará como resultado el libro *"The americans"* publicado en París en 1958 y Nueva York en 1959 con prólogo de Jack Kerouac que fue tachado de antiamericano.

²¹² El suizo Robert Frank llegó a Nueva York en 1947, donde comienza trabajando al igual que Cartier-Bresson y Bill Brant como fotógrafo comercial de moda, para luego iniciar su periplo fotográfico documental por Sudamérica (Bolivia y Perú), Europa y EE.UU. Entre sus mentores se encuentra el mítico Walter Evans, Edward Steichen jefe de fotografía del MOMA y al poeta *beat* Allen Ginsberg con el que realizará numerosas películas. Hasta el 8 de mayo de 2005 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) en colaboración con Vicente Todolí director de la Tate Modern de Londres ha expuesto una retrospectiva *"Robert Frank. Storylines"* con más de 270 fotografías.

1.11. Teoría y práctica del monumento en la ciudad moderna de postguerra: Precedentes al funcionalismo y formalismo

El código racionalista proyectó la reconstrucción de las ciudades destruidas con sus planes de grandes unidades urbanas. Le Corbusier para París o Hilberseimer para Berlín rompieron con el tejido tradicional de los centros históricos. En la postguerra, Europa y América revitalizan y reorganizan sus ciudades. En la reconstrucción de las ciudades europeas los postulados de los CIAM representaron el triunfo del *Estilo Internacional*, mientras los arquitectos hispano-americanos se identificaron con los enunciados básicos del *Movimiento Moderno*. A su marcha de España, Sert supo reunir sus convicciones vanguardistas liderando la organización de los CIAM y a la vez proyectar el espíritu mediterráneo en el Nuevo Mundo encargándose de numerosas obras en Brasil, Perú, Colombia o Venezuela. En su exilio pasó primero por EE.UU. donde proyectó una serie de casas modernas en Long Island que junto a las de Cambridge constituyeron el modelo de lo que será el *Taller de Joan Miró* diseñado por Sert (1955), punto culminante del itinerario de la obra del genio catalán.

Tras la consolidación de la *Revolución Mexicana* los componentes estéticos depurados se integran en la identidad cultural de los pueblos americanos, surgiendo unos conjuntos monumentales de estricto racionalismo canónico y humanista. El compromiso social de los arquitectos como Juan Legarreta, Álvaro Aburto o Juan O’Gorman -auspiciado por Diego Rivera- contrasta con el nihilismo original de Barragán; esta militancia les lleva a proyectar la *Bauhaus* en América a través de la construcción de escuelas. En este periplo americano resurgirán las figuras de los exiliados Joseph Albers junto a Anni se trasladaban frecuentemente desde el *Black Mountain Collage* en Carolina del Norte a México y Perú donde fotografían y toman apuntes de las construcciones prehispánicas y casas de adobe para inspirarse en sus obras textiles. La obra pictórica y los postulados coloristas de Albers sirvieron de guía tanto a los artistas del Arte Ambiental como a los minimalistas de la década de los ‘50.

El intento por devolver a la arquitectura las dimensiones en relación con la escala humana lo situaremos en el contexto de una serie de arquitectos que buscan la integración entre la obra de arte, la arquitectura, el mueble y aquellos objetos vinculados a las artes aplicadas, en un momento en que se estaban reivindicando una serie de arquitectos que participaron en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas de París* (1925). **Josef Hoffmann** fue uno de los primeros en sacar a la luz el problema de la escala y del ornamento haciendo de su obra una abstracción. En sus producciones arquitectónicas destacamos su consideración hacia el sistema de los órdenes clásicos, el gusto por los muebles y objetos que se transforman en los propios edificios (Pabellón Austriaco) y principalmente por el reconocimiento y la reducción que hace de los elementos que configuran la forma de la casa (ventanas, puertas, escalones, balaustres, etc.). Esta capacidad referencial que tiene la arquitectura provocó en numerosos estudiosos de la historia de la arquitectura la revisión de sus características estructurales, superficiales, la imagen figurativa o icónica y las relaciones entre edificio y ciudad.

La ciudad además de funcionar como un texto histórico se une al territorio erigiéndose como una manufactura y obra de arte total. Mumford parte de conceptos orgánicos de la ciudad y su desarrollo humano diferenciándola de la idea de masa productiva,

donde el éxodo suburbano y la congestión metropolitana son los generadores de los modelos absolutistas y mecánicos. **Mumford** y **Giedion** pretendieron anticiparse por crear un nuevo modelo de arquitectura cuya función monumental fuera la representación misma de la comunidad, es decir la forma contiene la función de la estructura social. Estas formas de experimentar el pasado constituyen en su teoría los hechos urbanos y la ciudad misma. Tras la *Depresión americana* (1929) **Mumford** y **Gropius** elaboraron un nuevo programa para la ciudad norteamericana basado en el modelo de la ciudad-jardín inglesa. El libro de Mumford "*The Culture of the Cities*" fue llevado al film documental "*The City*" provocando numerosas reacciones entre los nacionalistas republicanos.

Mumford junto a **Aldo Rossi** rescataron algunas de las ideas de la *Escuela Francesa*, destacando el método de **Marcel Poéte** ²¹³ que asociaba las vías de comunicación con los ejes de desarrollo y estos con el destino de la ciudad como organismo colectivo. Poéte estudia la permanencia de motivos en la historia a partir de planos y trazados; un mapa del territorio que nos cuenta la formación espacial de la ciudad. Estas ideas se suman a las investigaciones sobre la evolución urbana del geógrafo **Tricart**, cuyo método une la estructura de la propiedad territorial y el contenido social para elaborar una teoría sobre los hechos urbanos, poniendo como ejemplo la lucha de clases. La síntesis de **Lavaden** equipara la estructura de la ciudad con la arquitectura por su obediencia a unas reglas. Para Rossi la función es solamente el origen de una formación de tipologías mientras el plano de la ciudad constituye un elemento originario.

Rossi se detiene en la interpretación de la estructura de la ciudad estudiando sus cualidades, tomando como referencia las teorías de Milizia donde la ciudad y la arquitectura son la misma cosa. La ciudad ilustrada conforma un sistema a partir del cual se clasifican los equipamientos públicos y privados, recordando la idea de señalización en la arquitectura utópica. En el ideal de la ciudad tradicional Rossi observa el significado de las permanencias en los monumentos, el trazado de la ciudad y los municipios, terminando por relacionar las permanencias a través del calendario festivo, costumbres, gastronomía, etc. Rossi retoma a **Burckhart** cuando este opta por relacionar la arquitectura con los hechos, cuestión que hace difícil su evolución. Frente a una definición funcionalista, el hecho urbano se equipara al acontecimiento y a la colectividad donde se establecen el origen de los ideales y de las formas. "*La diferencia entre pasado y futuro desde el punto de vista de la teoría del conocimiento consiste precisamente en el hecho de que el pasado es en parte experimentado ahora.*" ²¹⁴

La importancia del *ambiente* que rodea al monumento quedará recogida en la *Carta de Atenas* (1931) no obstante las ideas principales se centraron en la conservación de elementos relacionados con el Arte y la Historia. El monumento constituye un elemento primario de la ciudad -a pesar de haber perdido su función- ya que podemos disfrutar de su forma. (fig.49) En el monumento percibimos simultáneamente un elemento aislado dentro de la estructura de la ciudad o *elementos patógenos*. Esta idea de

²¹³ Para el conocimiento de la teoría de las persistencias de Poéte se publicaron en París "*Une vie de Cité; Paris de sa naissance á nos jours*" en 1923-4 y "*Comment s'est formé Paris*" en 1925. (En Aldo ROSSI. "*La arquitectura de la ciudad*" (Barcelona, 1999), p. 109).

²¹⁴IBIDEM, cit. p. 99.

monumento aislado la crítica, ya que termina por convertirse en una ilusión, un *ambiente* y una escena vacía; son elementos anómalos en el sentido de estar separados de la evolución social. Por otro lado percibimos en el monumento los elementos integrados y vinculados a los fundamentos de la ciudad o *elementos permanentes*. Tanto el monumento como el casco antiguo o foro son vividos como un *ambiente*, situación vinculada al turismo.

En 1932 **Francesco Giovanetti** incorpora la importancia de la documentación como estrategia divulgativa. Los laboratorios urbanísticos se componen de una dirección científica y un grupo de trabajo que realiza planos e investigaciones para concluir en manuales de dibujos técnicos con repertorios de elementos constructivos históricos que servirán de instrumento entre las administraciones locales y los profesionales para su aplicación. Los manuales reúnen los diferentes aspectos de las reglas y el arte de la albañilería aplicadas a intervenciones estructurales, a los análisis tecnológicos referidos a la composición de los elementos y al carácter de acabado.²¹⁵ **Gustavo Giovanoni** será el introductor de las bases de la restauración moderna siguiendo el legado de Camillo Boito (s. XIX), acentuando la importancia de la visión perspectiva y volumétrica de los monumentos.

La exaltación de la tecnología y la invención constructiva llega en un momento donde se estudia la técnica como un fenómeno sociológico. El mobiliario moderno deviene decorado y sirve tanto para fijar la línea entre interior y exterior, como para transitar del espacio. En la obsesión por el proceso de trabajo se une la pasión artesanal con el refinamiento de los acabados industriales, atendiendo tanto a las proporciones, a los materiales adecuados y el color. Entre los creadores de los años '50 sobresalen los diseñadores daneses **Poul Kjaerholm**, **Poul Henningsen** y el arquitecto **Arne Jacobsen** en cuyos objetos baratos destinados al hogar destacan por la belleza y la calidad. Los diseños de mobiliario de Jacobsen fueron realizados para sus edificios, logrando establecer de forma genuina un diálogo entre espacio arquitectónico y mobiliario.

La proyección internacional de la *Bienal de Venecia* sirvió para una revalorización del artesanado y la introducción de innovaciones decorativas principalmente en la restauración y en el diseño de museos. La unión de lo antiguo y lo moderno en los edificios significó el construir en lo construido. En la ampliación del *Museo de Possagno* la arquitectura de **Carlo Scarpa** aspira a ser el medio de presentación de obras de arte (obra del escultor Antonio Canova) perfeccionándolas y haciéndolas conscientes como nuevas formas arquitectónicas, práctica similar a las románticas. Este logro se debe al tratamiento de modelado de la luz, realizando en el ángulo de la pared cortes verticales o recogiendo la idea de revestimiento doble barroco disimulando el efecto de contraluz (Venturi y Kahn).

Carlo Scarpa interviene en el contexto histórico a través del dibujo vinculando la arquitectura en el entorno, relacionando los edificios y la historia local. (fig.50) En

²¹⁵ Para consultar estos ejemplares de elementos constructivos de la edificación histórica; en los manuales para la recuperación del Ayuntamiento de Roma y el de la Città di Castello, con dibujos de estructuras horizontales y techos abovedados, forjados de madera, pavimentos, carpintería exterior de puertas y ventanas. (En Francesco GIOVANETTI: Cambio de conceptos y tendencias recientes en la tutela de los centros históricos. Los manuales de recuperación. En AAVV. "Estrategias de intervención en centros históricos", (Valencia, 1993), págs. 144-167).

sus restauraciones proyecta sobre el espectador un despliegue de asociaciones en el tiempo. Su pensamiento en imágenes se diferencia del neoplasticismo cuando abstrae los esquemas funcionalistas convertidos en unidades complejas o fragmentos ensamblados por piezas a través de originales detalles modernos y artesanos rememorando las prácticas de Semper, Hoffmann y Mackintosh. Los puntos de articulación estructural forman espacios abiertos, estratificados y simbólicos dando lugar a una nueva figuración de las formas en el espacio, cuestión que a finales de los sesenta teorizó **Louis Kahn** cuando manifiesta que “*el enlace es el origen del ornamento*”.

216

La visión romántica del joven **Scully** -profesor de Historia del arte en Yale-, influyó decisivamente en el primer encargo de Kahn con la ampliación de la galería de arte de la Universidad (1951-1953) donde realizó una fachada de ladrillos sin ventanas. Kahn utilizará el instrumento racional del diseño y el desarrollo tecnológico para proyectar una lógica constructiva y una visión sin límites de la nueva arquitectura. El sistema del dibujo como principal medio de concebir proyectos fue muy importante. Kahn fue un consumado dibujante, en los bocetos de sus viajes resaltan la intensidad de la luz y las concentraciones de sombras sobre la arquitectura. (fig.51) El despertar romano del arquitecto fija sus ideales en dos construcciones; las termas de Caracalla por su pública monumentalidad y la planta de la Villa Adriana. La villa romana rodeada de un jardín sirvió de modelo para construir el moderno *Museo Kimbell*, cuyo interior deja pasar la luz natural iluminando las bóvedas.

Kahn influyó de una manera determinante en los arquitectos postmodernos; la idea de construir el edificio dentro de una ruina y los recortes circulares y triangulares en los muros de fábrica fueron recogidos por Venturi, Denise Scott Brown, Charles Moore y Romaldo Giurgola. En el entendimiento crítico de la historia y de sus contenidos simbólicos, **Robert Venturi** presenta el deseo de una arquitectura cuyo programa se muestra expresivo en el uso de la hibridación y la ambigüedad de formas. Como admirador de la arquitectura barroca y manierista coincide con la emergencia del *Pop Art* en la aplicación de funciones originales a los elementos formales, los cambios de contexto y escala, y el uso de elementos cotidianos, vulgares y de doble función. Dicho programa estará sujeto al medio donde se sitúa el observador; sus movimientos en el espacio de la ciudad o alrededor de un edificio están en el origen de los cambios en los niveles de significado y la experiencia. Venturi asocia este campo de percepción simultánea con los elementos versátiles de la arquitectura tradicional y con las articulaciones en la construcción poética. El contraste y la distorsión de las partes en el dibujo, la textura, el ornamento y la escala provocan ritmos, composiciones y estructuras simbólicas próximas a esta idea de tensión.

La teoría científica urbanista en los años '60 surgió por el creciente desarrollo del comercio y sus repercusiones en la transformación de los barrios y centros históricos. En Inglaterra el discurso histórico de **Rudolf Wittkower** influyó en el futuro debate arquitectónico que conducirá a la disolución de CIAM en el *Congreso de Otterlo* celebrado en Holanda (1959), con la idea de **Aldo van Eyck** de incorporar lo antiguo y recuperar sus cualidades arcaicas. En el debate sobre la intervención en los centros

²¹⁶ Sergio LOS. “*Carlo Scarpa*”, (Milán, 1994), p. 14.

históricos el *Congreso de Gubbio* (1960) ²¹⁷ elaboró una novedosa resolución donde se sintetizaba una metodología urbanística fundamentada en el control regional y nacional de los planes de conservación municipales.

Los contenidos esenciales de *Gubbio* fueron: el análisis histórico y crítico del conjunto de los edificios asegurando las estructuras fundamentales; para ello se suprimirán los elementos postizos modernos, la recomposición de las viviendas interiores para transformarlas en funcionales y la reposición de jardines y huertos para actividades comunales. Por otro lado se llama a reactivar y mantener la vida económica y social tradicional de los centros históricos para evitar la especulación. La *Carta de Venecia* (1964) ampliará el concepto de monumento integrando la conservación en los centros urbanos y el paisaje. Las soluciones de conservación más importantes derivados de la nueva visión sobre el monumento fue la labor de propaganda emprendida por los laboratorios urbanísticos para la rehabilitación de los centros históricos. En 1972 **Césare Brandi** plasmará en la *Carta de Restauro* las experiencias en el *Istituto Centrale del Restauro*. El planteamiento de elaborar un método y un nuevo lenguaje en la proyección de la arquitectura urbana y su relación con la memoria histórica unirá a una nueva generación de arquitectos y pensadores italianos encabezados por **Nathan Rogers**.

Kahn tuvo la colaboración del arquitecto mexicano **Luis Barragan** ²¹⁸ en el *Salk Institute* en 1965. Después de su residencia de Nueva York y su relación con el muralista José Clemente Orozco y el arquitecto surrealista Frederick Kiesler, Barragan inicia sus primeras construcciones en Guadalajara manifestando una sensibilidad regional y la influencia de las arquitecturas neocoloniales de California y Florida. En sus intervenciones en el paisaje vernáculo, la monumentalidad e intimidad proviene de su apropiación individual y solitaria. Tras lograr su independencia profesional como promotor y arquitecto adquiere una serie de terrenos para proyectar sus diseños de calles, plazas y cerramientos. Las colonias de Barragán fueron sus grandes realizaciones paisajísticas como los vergeles volcánicos de *El Pedregal* (1945-52), las avenidas de fresnos y eucaliptos de *Las Arboledas* (1957-63) y las fuentes y los senderos ecuestres de *Los Clubes* (1965-68). En sus obras fue indispensable la colaboración del escultor **Mathias Goeritz**, el pintor tapatío **Chucho Reyes** cuyos colores vernáculos y excéntricos inspiraron los muros de Barragán y la del fotógrafo paisajista **Armando Salas Portugal** cuyas imágenes llevaron a la popularidad internacional a Barragán, influyendo con sus fraccionamientos en los artistas minimalistas.

Kahn junto al escultor **Isamu Noguchi** replantearon entre 1961-66 el *Parque Infantil de Riverside Drive* (N.Y.C.) optando finalmente por un sistema de rampas, escaleras y elementos de articulación espacial. Ambos compartieron la admiración por las fotografías el parque astronómico construido por el maharajá Jai Singh II en Jaipur de 1734. (fig.52) Noguchi fue reconocido por su intensa búsqueda de sus raíces y del origen de la escultura. Además de sus piedras monumentales organizadas en el espacio, destacan sus proyectos arquitectónicos de *Riverside Park*, el jardín para el

²¹⁷ Ignacio GONZÁLEZ-VARAS: Los conjuntos históricos: conservación y restauración. En *"Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas"*, (Madrid, 2000), págs. 374-376.

²¹⁸ La Muestra "Luis Barragán, La revolución callada" se expuso en el IVAM, Centro Julio González, entre Noviembre de 2001 y Enero del 2002.

Museo Nacional de Israel (Jerusalén) y el Museo Jardín junto al East River donde instaló sus trabajos con la idea de crear un espacio ambiental. En su investigación escultórica logra darle un valor y significado real al espacio. En su trayectoria sobresale su experiencia en escenografía teatral, recogiendo la idea psicológica de **Martha Graham** de representar el paisaje interior de la mente a través de la danza. Entre sus trabajos en mármol y piedras duras sobresale la evocación paisajística y visión crítica horizontal; en sus "*esculturas-mesa; la piedra unía los significados del paisaje como representación del mundo natural y nuestra propia relación con el mismo*". ²¹⁹

El *Estilo Internacional* anclado en su formulación sobre la articulación de volúmenes concluye identificándose con la forma. La preocupación de los arquitectos será moldear el espacio persiguiendo a la forma y no a la función. En definitiva, el arte concreto se advierte como una operación contrapuesta al espíritu de abstracción. Le Corbusier adopta el sistema tabicado como solución vernácula, mientras el racionalismo estructural se suma a las nuevas propuestas espaciales monumentales. En la *Bauhaus* de Weimar, **Johannes Itten** será el continuador de Albers, enfocando el programa de estudios a las propiedades ópticas y táctiles de los materiales. La poética de los desarrollos moleculares transmite esa idea de estructura modular sin condicionamientos estáticos.

En la *Bauhaus* de Ulm el suizo **Max Bill** recuperó la didáctica en la relación entre producción industrial, diseño y arquitectura, argumentando que el funcionamiento de un objeto comienza a partir de su percepción y apuntando al valor didáctico del objeto en sí, alejándose de toda teoría del arte basada en la representación. La primera cúpula geodésica laminar realizada a partir de una estructura de barras de acero y recubierta de una capa delgada de hormigón fue obra del doctor **Bauersfeld** (1922). Esta estructura representó la invención del proyector planetario cuyos antecedentes serían las esferas anulares, los planetarios mecánicos que siguieron las leyes de Copérnico y los globos.

Frei Otto experimentará con estructuras blandas e hinchables que, con el aumento de escala, cubrían grandes espacios. Las piezas estructurales de Nervi destacan por su cálculo sencillo, su corrección en el diseño y la naturalidad en el equilibrio y la resistencia. Estas técnicas fueron aplicadas a gran escala por **Luigi Nervi** y Félix Candela. **Louis Kahn** y **Anne Tyng** descubrieron las posibilidades de desarrollo de los entramados geométricos moleculares, los cuales transmiten esa idea de estructura modular sin condicionamientos estáticos. Kahn elaborará su propuesta espacial y constructiva a partir de estructuras moduladas de acero tubular soldado, integrando los servicios mecánicos (desagües, cañerías, conductos de aire o de electricidad) como elemento tectónico.

²¹⁹ Noguchi se inició como ayudante de Brancusi (1927) y pronto recogerá las influencias de la coreógrafa Martha Graham para la que creó nueve decorados y de Buckminster Fuller atraído por la geometría y la utopía. Tras la guerra fue recibido en Tokio como un influyente representante de la arquitectura moderna. En su trayectoria llegó a terminar dos proyectos de parques uno a las afueras de Tokio y otro en Atlanta llamado el Piedmont Park. (En los textos de Bruce ALTSHULER Director del Museo Jardín Isamu Noguchi y de su ayudante Shoji SADAOKA Director Gerente de la Fundación Isamu Noguchi. En AAVV. "*Isamu Noguchi*", Fundación Juan March, (Madrid, 1994), cit. S/P). Para consultar su obra con sus citas y fotografías en: AAVV. "*Isamu Noguchi. A Sculptor's World*", prólogo de Buckminster Fuller. Ed. Harper & Row Publishers, (Nueva York, 1968).

Félix Candela desafía el problema de las resistencias, a través de su sistema de estructuras activas de cerramientos espaciales de hormigón armado. El arquitecto se ocupa de dar forma a la cubierta, sus hipótesis sobre los sistemas elásticos y rígidos naturales dieron lugar a sus teorías estructurales sobre la forma en que se transmiten la dirección de las cargas y la gravedad en las cúpulas (fig.53). Estas estructuras activas, planas o estereoestructuras, poseen fuerzas internas y están expuestas a las fuerzas externas. La función estructural dependerá de la forma y esta se materializa en un sentido de indeterminación. En sus conferencias acerca de la influencia de la tecnología en la creatividad artística, Candela defenderá las formas que se encuentran en la naturaleza, recordando el sentido de la técnica como una operación instintiva tras el ensayo y la crítica, augurando y alentando la investigación sistemática con la cual reducir la sobreproducción de información.²²⁰

Eduardo Torroja participa de las ideas formalistas materializando este interés por el desarrollo de la técnica y los procedimientos operativos previos al cálculo a partir del conocimiento de los comportamientos en los materiales, para así divulgar esa conciencia en la que las características de cada material pueden cambiar el proceso y las posibilidades constructivas. En los laboratorios de Torroja, se estudiaron las técnicas, composiciones químicas y estructurales de los materiales, con lo que se consiguió sistematizar la teoría y la práctica en las investigaciones sobre la protección de las estructuras metálicas, la impermeabilización de cubiertas y pavimentos, el hormigón, el yeso y sus prefabricados.²²¹ (fig.54) El *Estadio Municipal de Alcoi* proyectado por Torroja estaba inspirado en el *Hipódromo de la Zarzuela* (1934); por sus gradas se asemeja a un estadio olímpico romano con una marquesina compuesta por una serie de bóvedas cilíndricas apoyadas sobre vigas de celosía de hormigón.

La expresividad formal y orgánica de estos edificios llevará al dominio de la imagen sobre la función, palpable tanto en los proyectos de cáscaras de **Eero Saarinen** y de **Jorn Utzon**, como el brutalismo tectónico de los diseños de **Alison y Peter Smithson**. En la *Universidad de Yale*, los prototipos prefabricados de **Buckminster Fuller**; las bóvedas geodésicas y las casas prefabricadas de aluminio asignaban al espacio estructuras cuya forma única resuelve el problema energético y el rendimiento de los materiales; donde lo importante es el interior de la casa y el *confort*. Fuller, en 1954, patentaba en EE.UU. el mismo principio de icosaedro subdividido utilizado para usos militares o como estructuras de ensayos.

En España de finales de los '50, las necesidades socioeconómicas ligadas al turismo permitieron retomar los planteamientos de la arquitectura moderna. El nacimiento de embriones urbanísticos y perfiles costeros de la provincia de Alicante viene dado por la actividad del arquitecto y artista plástico **Juan Guardiola Gaya**, artífice del viejo proyecto de la ciudad satélite republicana *Ciudad Prieto* o el diseño de los polígonos en San Juan (Alicante)-. A este período corresponde el lanzamiento profesional de Gaya cuya trayectoria se desarrolló en los estudios de **Francisco Mitjans** y **Antonio Perpiñà**, además de su formación artística en la *Llotja* con el *Grupo Dau al Set*. que en este momento se conecta con el *Estilo Internacional* (Mies) en los proyectos de *La Torre*

²²⁰ Félix CANDELA. "En defensa del formalismo y otros escritos", (Bilbao, 1985).

²²¹ AAVV. "La obra de Eduardo Torroja", (Madrid, 1977).

Vistamar (1963), el complejo *Residencial La Rotonda* (1965-67), los *Apartamentos La Chicharra* (1965), los rascacielos *Torres de Benidorm* y *Coblanca* o la *Urbanización El Murtal* entre otros.

Los arquitectos valencianos recogerán en sus proyectos las teorías de Rossi y *la Tendenza* incorporando las técnicas, materiales y lenguajes de la arquitectura vernácula como los *riau-riau* del *Parador de Ifach* (Calpe) proyectado por Miguel López. La influencia de Aalto deja su huella en los arquitectos **Jose Antonio García Solera** y en proyectos como el plasmado por José L. Picardo junto a Carlos de Miguel en la *Cofradía de Pescadores de Altea*. (fig.55) Las propuestas ornamentales de Scarpa y Venturi se pueden observar en la predilección por las celosías caprichosas en los residenciales del litoral meridional. Las soluciones espaciales de **Ricardo Bofill** toman como modelo la ciudad mediterránea en la *Urbanización La Manzanera* en Calpe y el *Parque de L'Aigüera* de Benidorm.²²² (fig .56-59).

Los artistas reunidos entorno al núcleo al informalismo sustituyeron las funciones tradicionales del grabado utilizando la cerámica para darse a conocer. Los años '60 significaron el gran momento del arte cerámico español de la mano de **Antoni Cumellas** y **Llorens Artigas** –discípulo de Miró- que adoptaron en la plástica las teorías de **Bernard Leach**, siendo Arcadi Blasco el más célebre por sus “*monumentos sitio*” característicos de los pueblos de Alicante y su ciudad. **Arcadi Blasco** tras pasar por la *Escuela de Artigas* participará junto a arquitectos no formales en el encargo del *Instituto de Colonización* auspiciado por **Fernández del Olmo** para la ejecución de una serie de poblados entre ellos *San Isidro* y *El Realengo* en el llano del saladar de la Vega Baja iniciadas hacia 1953. Arcadi colaboró en el diseño de vidrieras y murales destinados a los edificios de los pueblos que se construyeron en diversas provincias de España. Entre las innovaciones más destacables se encuentra la vidriera de hormigón que proyectó junto a **Jose Luis Sánchez** en la *Catedral de Tánger*.

²²² Santiago VARELA BOTELLA. “*Los barrios de viviendas en Alicante y provincia 1940-1970*”, (Alicante, 1998), p. 29.

1.12. La expresión etnográfica del Informalismo: La pintura matérica y su relación con las prácticas murarias

El término *Informalismo* surge en la década de 1950 con la agrupación y confrontación de pintores reunidos entorno al expresionismo abstracto, la pintura contemplativa o la abstracción lírica. El arte informalista se relaciona con los movimientos realistas europeos representados por los grupos de artistas antifascistas de Milán (**Emilio Vedova**, Renato Guttuso, Giacomo Manzú, etc.), arropados por los textos de Venturi y Argán. A esta vertiente internacional se inscriben una serie de artistas plásticos que llevaron las técnicas del tachismo a su máxima liberación y desencadenamiento matérico (Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Iaroslav Serpan, el alemán Wols, Hans Hartung, Clifford Still, Jackson Pollock, Franz Kline entre otros).

El arte contemporáneo recupera el espacio interior a través del vaciado y la calidad de la materia; estas manifestaciones existencialistas anticiparon un nuevo concepto de monumentalidad negado por el espacio definido por el silencio, el vacío y la neutralidad de Mallarmé, Malevich o Moholy Nagi. Los precedentes se sitúan en los postulados de Paul Klee, el expresionismo y la fantasía onírica surrealista, la Revista *"Reflex"* del Grupo Cobra (1948) y en especial la publicación de *"Cahiers d L'Art Brut"* de Dubuffet (1946). El gran teórico y artista **Jean Dubuffet** concertó el lenguaje con la materia, introduciendo en el escenario pictórico elementos de la naturaleza mezclados con objetos. El impulso sensorial en ocasiones dramático lo constituye el uso de materiales pobres agrupados y superpuestos mediante una visión de procedimiento.

En los lenguajes de abstracción la investigación se centra sobre la materia, la expresión personal y el compromiso social. A esta ideología responden los artistas, arquitectos, diseñadores y críticos de arte españoles dedicados a revitalizar desde finales de los años 40 una cultura que se encontraba exiliada en Europa y Latinoamérica. Durante la postguerra aquellos artistas e intelectuales españoles que no cruzaron el Atlántico pudieron conectarse a través de **Aguilera Cerní** con las corrientes vanguardistas de la *Escuela de París* donde se encontraban Joan Miró y el círculo formado por Ismael de la Serna, Jacinto Salvadó y Manuel Ángeles Ortiz entre otros. La intervención del crítico **Juan Eduardo Cirlot** será clave en la promoción del Grupo *El Paso* cuyo manifiesto buscaba la creación de una práctica coherente con la escena pictórica internacional y una afirmación individual, dándose a conocer a través de numerosas muestras destacando la participación en la *III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona* (1955).²²³

En los años '50 la alternativa al museo de nacionalidades proyectado en la *Bienal de Venecia* fue la incorporación del arte alemán a la dinámica vanguardista internacional, contribuyendo al establecimiento del expresionismo abstracto americano en Europa. En la *Documenta* de 1955 se implantaron los modernos procedimientos escenográficos haciendo uso de diferentes materiales y colores, estructuras móviles, luz y la forma dinámica de organizar el espacio. No obstante, lo que resultó decisivo para la consolidación de este acontecimiento fue la creación de un espacio propio dedicado a la escultura. En el *Museo Fridericianum* destruido en la guerra por los aliados se

²²³ Anna Maria GUASH. *"El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995"*, (Barcelona, 1997).

inauguró el evento cuyo aspecto de provisionalidad y ruina seguía el modelo de la *Exposición de Picasso* en el ruinoso *Palacio Real de Milán*. Las ruinas de muros toscos al aire libre de la *Orangerie* hicieron renacer la idea de un *museo ideal* que influyó no solo en la moda de los parques de esculturas sino también en una experimentación escenográfica del arte *environment*. "En la *Documenta II* las esculturas ocupan un camino intermedio que transcurre entre la ruina y el césped, entre una arquitectura artificial fragmentaria y una domada vegetación, artificialmente estructurada". ²²⁴

La *Documenta* de 1959 fue articulada alrededor de las figuras de Constantin Brancusi y **Julio González** (fig.60), y el reconocimiento de los artistas estadounidenses independientes como el escultor **David Smith** -muerto al igual que Pollock en accidente de tráfico- y pionero en la introducción de las vanguardias del surrealismo europeo. A esta evolución se debe la contribución de **Henry Moore** en la *Documenta* de 1964 con una obra escultórica en la que tanto la superficie y el volumen como el interior y exterior entran en una constante tensión. (fig.61) En este período **Oteiza** realiza el friso de los apóstoles de la *Basilica de Nuestra Señora de Aranzazu* proyecto de Sainz de Oiza (1950-1968). (fig.62) El interés por las correspondencias de las formas orgánicas e inorgánicas tiene su exponente los despliegues morfológicos arquitectónicos de **José María Subirachs**.

Cirlot publica "*El arte otro*" (1957), "*Informalismo*" (1959) y presenta el *Grupo Dau al Set* cuyas primeras raíces fueron románicas (*Grupo Tahül*) y prehistóricas (*Grupo Silex*). A esta corriente del informalismo abstracto se suman la nueva generación formada por los artistas e intelectuales reunidos entorno al *Grupo Parpalló*; Juan Rivera Berenguer, Salvador Soria, Amadeo Gabino, Manolo Gil, Jacinta Gil, Joaquín Michavila, Salvador Montesa, Eusebio Sempere, Vicente Castellano, Aguilera Cerní o Andreu Alfaro, Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Juana Francés -*Grupo el Paso*- y Arcadi Blasco. La trayectoria del laborioso **Arcadi Blasco** ²²⁵ comienza en Italia a partir de los años '50 donde toma contacto con la cerámica en el estudio de Nino Caruso y Carlo Zauli llegando a exponer una serie de cuadros cerámicos en la *Expo Palazzo Barberini* y los *Salones de la Academia de Bellas Artes de Roma*. El iniciado Arcadi Blasco llegará al taller de los ceramistas Llorens Artigas y Jose Luis Sánchez donde por mediación de Antonio Saura será propuesto como pedagogo del *Grupo El Paso*.

Argan ²²⁶ sintetiza el informalismo en dos principales principios; la fenomenología de la materia y la metodología del signo; desde Schwitters a Rauschenberg la materia se identifica tanto con el espacio y el tiempo, como por su *no-estructura* a pesar de su duración y extensión. La importancia de los signos se basa en la necesidad cultural por descifrar el significado de estos para el desarrollo del lenguaje. La revelación de la memoria interior parte del fenómeno de transformación de la materia. El espacio se presenta como imagen misma subrayando la importancia de la visualización sobre la representación, identificándose con la arquitectura racional al superponer el espacio físico y mental sobre el espacio geométrico.

²²⁴ Guadalupe GODOY. "*Documenta de Kassel. Medio Siglo de Arte Contemporáneo*", (Valencia, 2002), cit. p. 53.

²²⁵ Carme GONZÁLEZ BORRÁS. "*La obra de Arcadi Blasco (1955-1986)*", (Alicante, 1996), pág. 80

²²⁶ Giulio Carlo ARGAN. "*El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como -ciencia europea-*", (Valencia, 1975), págs. 638-642.

Mircea Eliade ²²⁷ reconoce en el arte contemporáneo la existencia de figuras cargadas de sacralidad en las fuerzas del inconsciente. En esa idea de profundizar en la psique encuentra que desde el Cubismo al Tachismo la experiencia artística se deshace de la superficie de las cosas provocando el habla de la materia, penetrando en ella, en un intento de surgimiento de las profundidades del sentido del universo plástico, y retorno a las fuerzas creadoras originales. El método consistió en el retorno al caos con el fin de renovar el escenario ritual en el que la sustancia es portadora y difusora de lo sagrado. Herbert Read ²²⁸ reconoce esta búsqueda del origen en Pollock, Mathieu, Klein, Michaux o Mark Tobey donde el símbolo se ha convertido en un registro automático de las dimensiones del yo (comunicación no controlada).

Estos experimentos se desarrollan paralelamente a las investigaciones lingüísticas de H. Michaux, C. Byren y R. Bissière las cuales equiparan el lenguaje con la materia corrompible en sentido antropológico. Esta pasión por la materia caracteriza al símbolo por la simultaneidad de valores diferentes que revela. Para Gadamer ²²⁹ el silencio de la expresión y la desaparición de toda verosimilitud se deben a la pérdida del sentido de la composición y del signo, apareciendo el concepto del *lenguaje sígnico* y *signo*. La continuidad histórica relacionada con el hábito de la lectura queda fragmentada en mensajes cifrados y gestos expuestos para ser traducidos como las imágenes abstractas primitivas, formando un vocabulario comparado con las imágenes leídas de las Biblias medievales.

Las ideas principales del *Informalismo* fueron la valoración y reivindicación del trazo instintivo relacionado con los procesos mentales patológicos e inocentes (sugestión e improvisación), y el prescindir de la forma objetiva y la composición por la seriación haciendo uso de las técnicas mixtas (grattage). Las pinturas se caracterizan por su gran relieve escultórico y el recurso a la escritura primitiva y las cartografías. Los materiales y las formas están tratados con un sentido de técnica tradicional y espíritu popular, otras se inclinan hacia el mundo industrial mostrando contradicciones entre ambos. Esta emoción de percibir los materiales por sus posibilidades textuales y físicas (arpilleras, cuerdas, maderas, yeso, sacos, arena, asfalto, arcilla, betún, guijarros, carbón, masilla), se ve reforzada por la temática del cromatismo debido a que los enlucidos absorben el color. "*El empleo del color y del material se legitima por el poder de asociación que nos lleva a lo misterioso, meditativo, como símbolo de las paredes de los viejos templos y puertas que pueden transformarse en anuncios de insospechados horizontes*". ²³⁰

El campo de batalla se traslada a la materia pasando el artista a ser un sujeto activo y el lienzo o superficie en un acontecimiento donde los materiales son el vehículo de una expresión traumática. Un ejemplo de expresividad constructiva y compositiva a través de los materiales sobresale la obra de **Salvador Soria** (Valencia, 1915); hacia 1958 abandona la figuración y se une al *Grupo Parpalló*, interesándose por el relieve y la manipulación técnica de la materia como determinante de la forma, la textura y el color. (fig.63) Soria elabora estructuras a partir de elementos metálicos de

²²⁷ Mircea ELIADE: Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo. En Mircea Eliade. "*El vuelo mágico*", (Madrid, 1995), p. 139.

²²⁸ Herbert READ. "*Imagen e idea*", (México, 1957), págs. 178.

²²⁹ Hans-Georg GADAMER. "*Estética y hermenéutica*", (Madrid, 1998), págs. 83-84.

²³⁰ Comentario a la obra de Tapies de Herta WESCHER. "*Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*", (Barcelona, 1980), op. cit. p. 232.

hierro, cobre, planchas y tornillos mezclados con madera, arpillera y enlucidos. El entusiasmo por la materia, el signo, el espacio y el gesto conforma un conjunto rítmico de luces y sombras. La apariencia de levantamiento estratigráfico contiene un nuevo sentido evocativo tanto geológico como edilício. Al espectador se le presenta la labor de analizar los estratos (desconchados, grietas, cicatrices, llagas, incisiones, surcos, manchas, chorreados, agujeros). A partir de las relaciones de dimensión, las formas direccionales y el contraste entre materiales crea una serie de dinamismos abriendo y cerrando espacios. En este nuevo uso de diferentes códigos llega *"a una mayor integración entre técnica y el concepto intelectual de la obra, entre materia y contenido, entre contenido y forma, entre forma y espacio, entre espacio y muro"*.²³¹

En los años '60 el artista utilizó las técnicas propias del grabado comercial a través del trabajo del papel creando relieves y texturas o a partir del uso de la técnica del aguafuerte practicada intencionadamente con la mecánica de la plancha (Richard Judd, Sol Lewit). Otro grupo de grabadores se interesa por el soporte imprimiendo una forma escultórica (Carl André, Eva Hesse, Richard Serra, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Rauschenberg). Sobre la idea de monumentalidad y de huella encontramos las densidades irregulares y geométricas de Barnett Newman. La utilización de la serigrafía ²³² por sus cualidades ópticas, impersonales y comerciales (Griffiths) llevó a los artistas pop-abstractos (Albers, Vassarely, Lichtenstein, Jasper Jones) a la búsqueda de un sistema mecánico de reproducción que proporcionase capas táctiles y densas de color mediante chapa de estarcir. La precisión y contraste de estas obras viene dado por las variaciones de luz permitiendo la percepción de la superficie y la profundidad; características que se relacionan con la visualización del espacio tecnológico e informativo. La posibilidad de nuevas variaciones en el proceso introduce la posibilidad de realizar dibujos industriales (Ruscha o Rosenquist).

En Italia surge un grupo de artistas representantes de *anti Novecento* (Mario Radine, Fausto Melotti, Lucio Fontana...) cuyas producciones recogen el legado milanés de la década abstracta y funcionalista de los treinta, realizando principalmente estructuras con materiales de acero inoxidable o aluminio (Piero Dorazio, Giuseppe Uncini, Enrico Castellani, Carlo Lorenzetti, Cosimo Carlucci, Arnaldo Pomodoro). El agotamiento en la experimentación informalista deja paso a nueva estética que otorga al espacio la prioridad a la expresión y al espacio liberado del elemento formal (Enrico Baj, Lucio Fontana, Burri, Manzoni, esculturas neumáticas y móviles luminosos). En otros casos se produce un cambio hacia el objeto y la figuración, y un reduccionismo cromático cuando de las variaciones sobre la materia brotan los residuos (Millares) y las huellas (T. Scialoja). **Burri** sentenciará el fin de la historia y la representación de la naturaleza cuando la imagen pasa a ser signo sentenciando que *"cuanto más nos identifiquemos con la materia, y con su padecimiento, tanto más se –toma conciencia–"*.²³³

Esta nueva abstracción surgida tras el pop contagió a los representantes del *Grupo Antes del Arte* (1967-69) cuyas obras responden según el crítico **Aguilera Cerní** a una visión irónica del constructivismo. El taller de **Bañuls** se transforma en el centro de

²³¹ José GARNERÍA. Introducción al catálogo *"Salvador Soria"*, (Valencia, 1986).

²³² Antony GRIFFITHS: Nuevos revestimientos. En AAVV. *"El grabado"*, (Barcelona, 1999), p. 204.

²³³ Giulio Carlo ARGAN. *"El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como –ciencia europea–"*, (Valencia, 1975), p. 722.

promoción de los artistas locales vinculándose con las vanguardias a través de los contactos de **Juan Navarro** y la labor del arquitecto **Fernández del Olmo** como nuevo director del *Museo de Arte Contemporáneo* que culmina con la exposición de *Arte Abstracto*, un acontecimiento que marca una nueva fase de integración de las artes. La evolución hacia la escultura, el movimiento y la mecánica conducen a los artistas al montaje de piezas lúdicas y máquinas transformables como las *integraciones* de **Salvador Soria**, las esculturas de **Amadeo Gabino**, las serigrafías de **Eusebio Sempere** y **Abel Martín**, las pinturas de **Jose María Iturralde**, **Jordi Teixidor**, Elena Asíns, Jordi Pericot, Salvador Victoria y Mario Candela entre otros. Este progreso se reafirma con la inauguración del *Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés* en el Palau del Batle del s. XV. La experimentación ceramista sirvió de estrategia para elaborar colecciones como Lucio Muñoz, Vento, Mompó, Guinovart, Alcorlo, Sempere, etc.

3ª PARTE

1.13. Arquitectura representacional y nueva cultura del signo

Después de la *II Guerra Mundial* la atención se traslada al producto y al público consumidor. A la industria de la persuasión se une la TV y la introducción de la *marca* a la que se da unos atributos físicos y psicológicos. **Abraham Moles** en su teoría de la información hace distinciones entre la información estética y la información semántica. El concepto de placer lo asocia a tres preceptos: el flujo de originalidad, la aceptación y la no-consumación del mensaje. Sobre el impacto de los media sobre la esfera de lo público **Hassan** escribe "*La literatura del silencio*" (1967), un preludio al postmodernismo donde el azar y la improvisación se asientan en un mundo sin orden ni finalidad; es la ruptura del centro; la literatura ha llegado a la cumbre del silencio cuando la ironía ha sustituido a la representación.

La excesiva repetición de formas lingüísticas y la evolución del sentido de la palabra a través de metáforas, neologismos, eufemismos, etc., conduce al deslizamiento semántico de obras pictóricas, musicales o arquitectónicas y a una pérdida del lenguaje. **Dorfles** en un ejercicio sobre la crítica y percepción acusa a los sistemas divulgadores de degradar las imágenes y de convertir a éstas en *-acompañamiento amorfo y neutro-* de las actividades más triviales y cotidianas, asignándolas significados arbitrarios, símbolo, comunicación y consumo están ligados. La contraposición entre la información semántica y la información estética lleva a Dorfles a anotar un comentario de **Susanne Lanfer** sobre la crisis comunicativa entre el artista y el público, cuando "*las artes dan informes de una época o nación determinada a los hombres de otra época*".²³⁴

Gianni Vattimo advierte como la multiplicidad de modelos nos muestra un historicismo difuso donde a través de diferentes valores de belleza se reconocen a sí mismas diferentes grupos y comunidades en un intercambio simbólico. En "*Sociedad transparente*" se remite a los escritos de Benjamin y Heidegger sobre la comunicación generalizada donde la reproductividad de la obra de arte en los *mass media* y su rápida difusión terminan con el ideal de la obra de arte tanto en su estabilidad, como en la autenticidad de su producción y recepción. El centro ya no está en la obra sino en la experiencia móvil y superficial, y demuestra su paralelismo con la percepción cinematográfica donde la experiencia real es débil y oscilante, por lo que el ser se olvida y desarraiga.

La vuelta a una arquitectura representacional viene dada por el interés que el optimismo *pop* confirió a los elementos arquitectónicos y paisajísticos de la comunicación vial y sus adaptaciones comerciales como dominadoras del espacio. Desde que el automóvil toma el centro de las ciudades, aparece una arquitectura de carretera donde las firmas nacionales explotan formas constructivas como emblema. La población nómada americana recorría los estados con sus casas remolque fundando su residencia estableciéndose en los centros manufactureros de la periferia donde se crean los distritos mercantiles. La publicidad exterior estandarizada emerge sobre la infraestructura de las ciudades, los expendios de gasolina, los restaurantes y progresivamente en los moteles con aparcamientos. El primer rótulo de neón de

²³⁴ Gillo DORFLES. "*Símbolo, comunicación y consumo*", (Barcelona, 1972), cit, p. 194.

Georges Claude se instaló en el *Grand Palais* de París (1910), cuya franquicia se traslada a EEUU estrenándose en los casinos de Las Vegas (1947), un paisaje de la información como definición de la ciudad futura.

La arquitectura junto al diseño de mobiliario y objetos domésticos se transforman en los iconos del s. XX. El espacio habitable y el estilo de vida prevalecen sobre el diseño del arquitecto. Con la aparición de la T.V., el fotógrafo cambia de trabajo dedicado entonces a enciclopedias, revistas especializadas, fascículos semanales. El fotógrafo **Julius Shulman** ²³⁵ participó con su cámara de la expansión comercial y vial en la ciudad de Los Ángeles, documentando toda esta franja comercial. En el nuevo plan urbanístico de Olmstead aparecen nuevas calles y avenidas donde se distribuyen por zonas las residencias, apartamentos, garajes y aparcamientos. Los grandes almacenes se proyectan en la variedad de diseños modernos, el *Art Decó*, el *Streamline*, el *Zigzag* y el racionalismo de estilo internacional. Entre los años 40 y 60 Shulman colaboró con los arquitectos Schindler, Clements, Wright y principalmente con **Richard Neutra** publicando sus fotos del ambiente de la nueva arquitectura transparente en California.

La ciudad y la arquitectura atraviesan una concentración simultánea en la que se ven revestidas por todos los reflujos emotivos de los movimientos modernos en literatura y en las artes del último siglo. La transformación del espacio urbano y del pensamiento arquitectónico se refleja en los experimentos de un colectivo de artistas plásticos interesados en adoptar a un lenguaje plástico la ciencia y la tecnología del momento. A finales de 1954 **Jasper Johns** se instala en Manhattan y junto a Rauschenberg realiza escaparates para tiendas de moda uniendo la tradición pictórica con la cultura popular. La percepción superficial del espacio enmascarado de la ciudad se relaciona con el *pop art*. ²³⁶ Los antecedentes los situamos en Inglaterra donde Ricard Hamilton, Allen Jones, Peter Blake, Paolozzi y el propio **Rauschenberg** incorporan a las telas imágenes publicitarias encoladas. (fig.64)

Las corrientes del tachismo, el *op-art*, el *decollage*, la madurez del *action painting*, el montage y el nuevo realismo, se suceden al mismo tiempo que se reactiva la abstracción informalista y divulgan las teorías estructuralistas (Dell Volpe). La arquitectura experimental influyó en las nuevas formas del arte contemporáneo cuya presencia se manifestaba arquitectónicamente. **Nicolas Schoffer** comenzó en la década de los 40 construyendo esculturas móviles de cristales coloreados y aluminio en las que relacionaba la luz y el movimiento, prosiguiendo su idea de desmaterialización en los espectáculos de torres cibernéticas de los años 50. La mecanización del objeto artístico, la idea de espectador activo y la preocupación medioambiental continuarán con el *Grupo Zero*, las torres luminosas proyectadas para París de **Otto Pine**, las esculturas en el desierto del Sahara de **Heinz Mark** y los *collages-móviles* del *Grupo Gunter Uecker*.

El interés por el movimiento verá el desarrollo de experimentos plásticos ópticos, luminosos, color y movimiento virtual incorporados al estudio de la geometría

²³⁵ En sus escenas fotografiadas utiliza la reflexión de la luz, los espejos y ángulos inusuales, destacando la fusión con el entorno. Con la aparición de modelos nos ofrece no solo la escala, su puesta en escena en actitud familiar contribuye a promocionar y hacer accesible este tipo de vivienda para elevarlo al ideal del público consumidor. En Selma HOLO. *“Los Ángeles Oscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman.”*, (Valencia, 2001), págs. 26-36.

²³⁶ Paolo SICA. *“La imagen de la ciudad. De Esparta a las Vegas”*, (Barcelona, 1977), p. 207.

simbólica y de las leyes de la percepción. La exaltación de la tecnología por la invención constructiva llega en un momento donde se estudia la técnica como un fenómeno sociológico, cuya función individual se proyecta en formas organizadas del subconsciente colectivo (Mumford, Ellul). Frente a la monumentalidad se opone la ligereza y la flexibilidad, la provisionalidad, lo transitorio y la portabilidad. Desde París el *Groupe de Recherche d'Art visual* dirigido por **Vassarely** impulsan la nueva objetividad. A estos proyectos experimentales se suman los paisajes artificiales de **F. Spinder**, los muros cinéticos de **von Graevenitz**, el uso cristal traslucido en los trabajos de **A. Luther**, los *Gonflables* presentados en *Musée d'Art Moderne* en París por Baudillard y el grupo *Aérolande* fundado por Jungmann, Aubert y el más reconocido **Antoine Stinco**.

Las unidades básicas modulares producidas industrialmente y en serie permitieron la adaptación de estructuras polivalentes con un carácter orgánico y evolutivo. Por otro lado se concibió una arquitectura subversiva y compuesta de ensamblajes que desarrolla nuevos espacios de los que surgen nuevas asociaciones. En 1956 el rumano **Ionel Schein** presentó un prototipo de casa extensible en forma helicoidal de plástico; este tipo de construcciones de habitaciones autónomas fácilmente transportables permitían la movilidad de la vivienda y liberaban a la arquitectura de su condición fija.

La proyección arquitectónica utópica y el desarrollo urbano en las grandes ciudades europeas transforman los conceptos del espacio y de la comunicación del individuo sirviendo para que el problema del urbanismo se situara en el centro de experimentación. En el formulario del nuevo urbanismo de **Gilles Ivain** (1953) - adoptado por la *Internacional Letrista* con el sistema de Isou-, describe la ciudad y sus barrios como un escenario barroco en cuyo recorrido el conocimiento se sucederá de la propia desorientación en el espacio (el sueño) y de las relaciones afectivas (sentimiento). Ivain consideraba la pintura de Chirico como maquetas de una futura arquitectura por su dominio de las presencias y de las ausencias mediante un juego de tiempo y espacio.

La cuestión de la arquitectura simbólica y una primera *consciencia geográfica* ya había sido tratado en el seno del *Movimiento Cobra*; citemos el texto de **Michel Colle**; "*Vers une architecture symbolique*" en el que condena la arquitectura funcionalista en favor de las fachadas *simbólico-dinámicas*.²³⁷ La invención de un arte industrial enfrentado a la revalorización del arte se verá expresado en 1959, cuando **Pinot Gallizio** presenta en la *Galería René Drouin* de París "*La caverna de antimateria*", publicando el "*Manifiesto della Pittura Industriale*" en el que expone la idea de poner la técnica al servicio del juego y la fantasía; ideas de las que participa **Tingely** con sus máquinas de pintar. El artista construye un nuevo entorno sensorial haciendo uso de la máquina realizando "*casas de cuero pintado, trabajado, lacado, casas de metal y de aleaciones, de resinas y de cimientos vibrantes... los aires arquitectónicos de los gases coloreados, de las paredes calientes, de los infrarrojos que nos traerán la eterna primavera...*".²³⁸

²³⁷ AAVV. "Situacionistas. Arte, política, urbanismo", (Barcelona, 1996), págs. 43-50.

²³⁸ PINOT-GALLIZIO: Discurso sobre la pintura industrial y sobre un arte aplicable. En AAVV. "*La creación abierta y sus enemigos*", (Madrid, 1977), págs. 106-107.

En 1959 el arquitecto **Constant** presenta la maqueta de *New Babylon* o "*Ambiente de una ciudad futura*", en la que funde la tecnología y la ciencia para crear un laboratorio de sensaciones, principio para el desarrollo de nuevas conductas sociales; un espacio psicológico que responde a la pérdida del espacio físico. (fig.65) Constant condenaba las artes tradicionales para dejar paso al uso de la máquina y la industria con finalidades estéticas y funcionales en la construcción de hábitat climatizado y móvil a gran escala. En las maquetas de Constant las megaestructuras colgantes o sectores están proyectados para el uso de materiales ligeros y tensionales como los expuestos por **René Gargier** en la *Expo-Universal de Bruselas* de 1958. Así mismo los elementos prefabricados de la metrópoli pueden ser intercambiables como el "*Fun Palace*" de **Cedric Price** en 1964.

En la idea de prevenir el mundo postindustrial y en la reivindicación de un espacio público que renuncia a una forma estable, el *urbanismo unitario* se presentará como instrumento generador de nuevas conductas. La antropología humanista de Malinowsky en los estudios sobre etnografía urbana y representados por las ideas reformadoras de la *Escuela de Chicago*, dejan paso a una lectura del territorio como ambiente experimental y afectivo. El método de los profesores Robert Park y Ernest Burgess observando la ciudad como un escenario exótico será rechazado por Debord y Bataille. Las teorías de Henri Lefevre, Georg Lukács y Lucien Goldmann se basaron en las nuevas formas de habitar la ciudad, la noción dinámica del espacio y la necesidad de crear instrumentos superiores de comunicación.

Las nuevas teorías de la *deriva* y la ciencia de la *psicogeografía* encuentran sus fuentes en las visiones marginales de Baudelaire, la poesía simultánea futurista, los recorridos inconscientes y el encuentro casual de los textos de Bretón. Entre el desarraigo pasional y el espíritu lúdico las ciudades de Amsterdam, Londres y París se convierten en un laboratorio y una aventura laberíntica donde el espacio y tiempo serán expuestos al juego. Marcusse y Bloch introducen el juego como un mecanismo de aprendizaje para un espectador condicionado por su propia libertad; más allá de las necesidades y de la vida programada se buscará una ciudad proyectada para el placer y el juego. La obra de arte se equipara a la obra social, su producción misma tiene la finalidad de convertirse en fetiche para luego ser aceptada como bien cultural (Adorno).

La superación del arte será el tema central en los debates abiertos en la *Internacional Situacionista*. El urbanismo utópico se traduce en la cuestión central de los artículos de cuatro números de la revista "*Ivre des pierres*" (1963-67), influyendo en los jóvenes arquitectos franceses. El minimalismo funcional, la economía de los recursos y la austeridad de los materiales se ven reflejados en "*celdas biológicas*" del ingeniero **Jean Louis Chanéac** y sus "*burbujas industriales*" realizadas junto con el suizo **Pascal Hausermann**. Los domóviles de **Patrick Le Merly** con estructuras de poliuretano recubiertas de poliéster armado, los armazones convertibles de **D.Georges Emmerich**, los refugios de cartón de usar y tirar además de las viviendas móviles aéreas diseñadas por **Guy Rottier** junto a **Charles Barberis** (1964). En *Black Mountain College* sobresalen **Kenneth Snelson** y **Willem de Kooning** en el trabajo con estructuras geométricas, tensadas y móviles.

La esfera de Montreal de **Buckminster Fuller** (1967), los primeros hinchables y neumáticos de **Hollein y Pichler** y las burbujas de **Hausrucker y Himmelblau** sirvieron para equiparar la cultura nómada con el movimiento de los happenings. **Ugo la Pietra** ²³⁹ interviene en el espacio físico y sobre el territorio por medio de acciones simbólicas, utilizando la imagen como instrumento revelador, estas investigaciones dieron lugar a la teoría del “*sistema desequilibrante*”. (fig.65) Estas ideas de diseño doméstico y mediocre capturaron al grupo *Archizoom* cuya ideología técnica frente a la cultura revela el inicio del conceptualismo, continuado en los años noventa con el diseño de celdas transportables del colectivo *Absalon*.²⁴⁰

En 1968 el *Grupo Ant Farm* realizaron hinchables y estructuras desmontables cuyo estudio energético no permitió que se llevaran a cabo burbujas gigantes. Los estudiantes de Antioquía proyectaron el “*campus neumático*”, una gigantesca burbuja transparente que se hinchaba y deshinchaba para poder desplazarse. El *Grupo Archigram* utilizará la tecnología del plástico para diseñar el hogar como un traje en forma de cápsula espacial. Las cúpulas geodésicas y los *zomos* con diferentes formas se adaptaron a la imagen de la contracultura, una construcción que ahorra energía cuya forma fue una metáfora de la era espacial y de la ciencia.

Algunas compañías como la *Zomeworks* de **Steve Baer** comercializaron cúpulas en serie a las que incorporaban paneles ligeros modulares y calentadores solares, tomando la forma de diez dodecaedros adosados empleando planchas de aluminio anonizado de 6mm sobre cartón alveolado y espuma de 80mm. En lugares como la *Pacific High School* (California) o *La Ciudad Marginal* (Colorado) la popularización de los *zomos* permitió la experimentación con formas poliédricas libres y distintos materiales (tejas de madera, espuma de poliuretano proyectada, de vinilo, tela asfáltica, laminado de fibra de vidrio, reciclaje...).

A mediados de los años '70 en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York se dan cita además de Rossi y Tafuri, las figuras de Hejduk, Peter Eisenman, Philip Johnson y el joven Rem Koolhaas. La introducción de la historia, la privatización, la liberalización, la crisis energética, la construcción de las torres gemelas de Yamasaki ²⁴¹ y la muerte de Louis Kahn (1974) y Alvar Aalto (1976), supuso el

²³⁹ En 1973 Ugo la Pietra se asocia con un numeroso grupo de arquitectos dedicados a la investigación pedagógica y al diseño industrial de viviendas, haciendo uso de materiales naturales y artificiales y sus relativas características conductoras. La fundación de Global Tools en Florencia reúne a la Pietra junto a Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Ricardo Dalisi, Rassegna, Ettore Sottsass, Superstudio, UFO, Ziggurat. (En Cristiano TORALDO DI FRANCIA: Superstudio & Radicals Superstudio & Radicaux. En AAVV. “*Arquitectura Radical*”, (Barcelona, 2001), p. 232.

²⁴⁰ En la actualidad se han podido reunir estos proyectos en Barcelona con los fondos del FRAC de Orleáns; el título de la muestra en *Ciudades Utópicas* en tres espacios expositivos: *La ciudad nómada* (Espacio Met. Room de la arquitecta Beth Galí), *La ciudad efímera* (Instituto Francés) y *la ciudad suspendida* (Galería/Librería Ras), noviembre- diciembre, 2002.

²⁴¹ El arquitecto Yamasaki nacido en Seattle vivió en la Costa Este durante la época de la depresión y la guerra (bombardeo de Pearl Harbour) donde trabajó en los estudios neoyorquinos de Shreve, Lamb y Harmon autores del Empire State, y de Harrison, Foulhoux y Abramovitz autores del Rockefeller Center (1949). Yamasaki abrió estudio en St. Louis donde realizó las viviendas Pruitt-Ioe, el centro Mc Gregor, el aeropuerto Lambert y las oficinas de Reynolds y en Detroit compite con las oficinas de Mies en Chicago. Junto a Eero Saarinen conectaron un lenguaje propio formalista e historicista, (pabellones de ferias en Delhi-1959, Seattle-1962) cuyo Estilo Corporación emparentaba con Edward Rusell Stone y Johnson. Yamasaki proyectó dos grandes aeropuertos en Arabia Saudí y la Agencia Monetaria Saudí en Riad, la

comienzo de la postmodernidad entre la memoria, el espectáculo y la complejidad. La monumentalidad pública de Cesar Pelli cuando proyecta sus rascacielos como formas talladas integradas en la ciudad como objetos de señalización contrasta con los proyectos críticos, de contenido social y filosófico presentados por los arquitectos Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Tom Mayne y Peter Eisenman cuyas técnicas de montaje se enfrentan a la articulación y a la continuidad para provocar la tensión, la colisión, el choque entre acontecimientos y las relaciones azarosas.

El punto de partida para el nuevo interés por el estudio de las estructuras urbanas comenzó a partir de la exigencia de revisión de los dogmas de la *Carta de Atenas*. La revuelta teórica frente a la ciudad funcional será encabezada por **Alison & Peter Smithson** y el holandés **Aldo van Eyck** en el IX CIAM.²⁴² La poética compleja de los recorridos, laberintos y ensambles espaciales fueron los proyectos realizados por estos artistas como las obras de **Ivor Smith** y **Jack Lynn** en el complejo residencial *Park Hill* y los proyectos urbanos de **James Stirling** sobre la idea de itinerario mental. Aquí surgen las figuras como Tom Mayne discípulo de Craig Ellwood y el urbanista **Victor Gruen** exponente del modelo de centro comercial uniendo tiendas y aparcamientos a los espacios de recreo. Gruen funda en 1972 el grupo californiano *Morphosis* junto a Michael Rotonda, Frank Israel, Eric Owen Moss, y a cuya escuela se unirán los arquitectos de la costa Oeste Charles, Ray Eames, Neutra, Frank Gehry y R. Schindler.

Los arquitectos californianos practicaron el solapamiento, distorsiones cúbicas y cinéticas con andamiajes y planchas de metal que serán llevados a la arquitectura. La preocupación de la propia percepción recoge el legado suprematista con sus volúmenes espaciales, el juego de ángulos y sus múltiples perspectivas. El solapamiento y las distorsiones cúbicas y cinéticas fueron llevados a la arquitectura de Gehry o R. Schindler. La experiencia de los americanos **SITE** (1970) constituyó uno de los primeros intentos de arte público que relacionan el edificio con la zona peatonal, la carretera o el entorno natural. Sus principales proyectos para plantas de exposición son una metáfora entre la construcción y la demolición.

En este período el artista **Gordon Matta-Clark** continúa estas premisas fotografiando los cortes de los edificios los cuales volvía a montar en sus obras la ruina constituye una emblemática cuyo significado alegórico proviene de una reflexión arquitectónica. (fig.67) Matta-Clark crea vacíos e interrupciones metafóricas en la superficie, una práctica para *desnudar el lenguaje* y crear ambigüedades al participar el tiempo histórico en la obra.²⁴³ En las obras y etapas relacionadas con la demolición (filmes) como fueron *Walls Paper*, *Bronx Floors*, *Cooper's Cut*, *Pier in-out*, "utilizaba casas y estructuras de edificios que estaban a punto de ser derruidas para crear ruinas des-construidas, que revelan capas ocultas de un significado arquitectónico y antropológico, familiar y socialmente encubierto".²⁴⁴

sede de Consolidated Gas, el primer rascacielos conocido como Rainer Bank, una torre invertida sin punto de apoyo en Detroit (1963), IBM en Seattle (1964) y las torres gemelas coronadas la misma fecha en que volaban las viviendas Pruitt-Ioe.

²⁴² Benadetto GRAVAGNUOLO. "Historia del urbanismo en Europa. 1750-1960", (Madrid, 1998), págs. 423-434.

²⁴³ Blanca LLEÓ. "Sueño de habitar", (Barcelona, 1998), p. 136.

²⁴⁴ Dan GRAHAM. "Gordon Matta Clark", (Valencia, 1993), cit. p. 211.

La nueva arquitectura deconstructiva supone la alteración desde la superficie interna, desplazando la forma y presentando las propiedades ocultas de los materiales. La fragmentación y sustracción de la arquitectura, el cambio de estructura y la transformación de la fachada devuelven el contenido y el mensaje al edificio, convirtiendo la arquitectura en la materia prima de la escultura; la forma autosuficiente. La idea de inacabado e inestabilidad se suma a la ruptura de marcos (cornisas) y ángulos por donde penetra la naturaleza. En esta deformación de la tradición y la modernidad, a la forma le seguirá un programa funcional. *"La deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura"*.²⁴⁵

El concepto de serie, el interés por el fragmento y el vacío producto de los cambios formales y culturales van desplazando a la casa como unidad central. La materia y la forma acentúan su funcionalidad, creando un sistema de transformaciones con el sentido de hacer aparecer la arquitectura. La preocupación se traslada a la idea de comunicar interior y exterior de los edificios, y en la escultura por la presencia del vacío. En este punto se da una coincidencia temporal entre el neoconstructivismo cuyo modelo continua la obra de arte total a partir de la conquista de la pared (Schwitters, El Lissitzsky), los espacios Prounen y las formulaciones de G.Th. Rietveld, van Eesteren y Doesburg. El trasfondo conceptual en el proceso de realización de la arquitectura llevó a estas construcciones a la sala de exposiciones utilizadas como *stands*. La artista **Franka Hörschemeyer** integra tabiques usados, encofrados metálicos sin revestimiento dejando pasar la visión.

La repetición, la abstracción, el detalle y la idea como expresión fue una constante en estas obras artísticas. La consecuencia fue el paso de la deconstrucción a considerar la propia desmaterialización arquitectónica. Las maquetas, pinturas y construcciones de **Peter Eisenman** y **John Hedjuk** muestran la idea de girar el volumen cúbico provocando la aparición de la problemática entre el sistema ortogonal y los principios de diagonalidad. En el proyecto de Eisenmann de casa enterrada en el terreno denominada *"la Casa El Even Odd"*, la fachada pasa a convertirse en la planta del edificio. (fig.68) Para Gibson, a través de esta casa se expone la idea de descorporización, definiendo la desintegración de formas y la formación de piezas sencillas, *"la forma del cubo-el es además una metáfora de la pérdida del centro, -es tanto un fragmento en sí como el signo de un fragmento-"*.²⁴⁶

La crítica a la especialización de la arquitectura racionalista unido a una reinterpretación las teorías del neoplasticismo y el neodadaísmo proveniente de la disposición objetual surrealista, dieron lugar a un conjunto de prácticas que expresan una nueva inquietud por la estética de los materiales fabricados en serie y por dar un nuevo significado a las técnicas constructivas. La investigación sobre la materia deja paso a la investigación pictórica con formas volumétricas y la producción de esculturas y relieves de grandes dimensiones concebidos tanto para un entorno urbano, como para los espacios habitables modelando interiores y exteriores persiguiendo la tradición constructivista.

²⁴⁵ Philip JOHNSON & Mark WISLEY. *"Arquitectura deconstructiva"*, (Barcelona, 1988), cit. p. 10.

²⁴⁶ Gabin MACRAE- GIBSON. *"La vida secreta de los edificios"*, (Madrid, 1997), cit. p. 64.

En la España de los años '70 el artista **Eusebio Sempere** crea el Museo de Escultura al Aire libre de la Castellana y al mismo tiempo interviene en la entrada de la ciudad de Alicante en la modernidad. El mejor momento en las críticas a las obras artísticas hispanas en hierro y barro se suceden en la *Bienal de Venecia* de 1970 donde **Arcadi Blasco** presentó las series de murales de terracota con o sin esmaltes titulado "*Propuestas ornamentales*", momento en que se consolida la cerámica artística española calificada como *escultura ambiental*. En este mismo contexto orgánico podemos incluir las costillas de hormigón de la *Iglesia de Loreto* en el barrio bajo de las Aduanas próxima al puerto pesquero de Xàbia. (fig.69-70)

1.14. La fenomenología del museo en los comportamientos artísticos contemporáneos: La plástica ambiental

En un intento por rescatar y preservar la memoria a través de seleccionar un conjunto de fragmentos materiales de realidad surgen una serie de obras donde se observa la inquietud por exhibir la ironía a través de una nueva escenografía. El uso de elementos primarios y la idea de ir más allá del objeto les conduce a reconstruir escenografías que representan al mismo tiempo la sensorialidad del material, la energía y el gesto. La cualidad formal de arrojar fragmentos forma parte de los signos de la tragedia. En la evolución de la *plástica ambiental* se produce por la convergencia de elementos de la contracultura y el neodadaísmo, origen de una ruptura entre la creación artística y las convenciones colectivas. El pensamiento procesual de las producciones povera en su afinidad con el *happening* y el teatro responden a una inquietud o necesidad de devolver al arte su dimensión cultural y cuyo fin será la reconstrucción de la naturaleza misma.

Los ambientes de principios de los sesenta reflejaban un sentimiento existencial representando la sociedad del momento a través del objeto en su propio contexto (Segal) para luego buscar la confrontación al presentar analogías con la realidad (Kaprow, Vostell, Kienholz). Dorfles ²⁴⁷ declara que de lo efímero de las cosas se pasa a un rescate de estas a través de una distinta utilización simbólica fijando lo mutable en una actividad distinta al *ready-made*, -aludiendo a la *Junk Culture*, Rauschenberg, Arman y Spoerri-. En estos años se hace extensible a toda la geografía artística el uso de materiales de desecho a través del acumulamiento, utilizados como *símbolos de existencialidad* dando origen a una nueva iconología donde estos objetos desechados fueron valorados como forma y color. Estos trabajos artísticos muestran la ciudad a partir de los gestos y como estos moldes afectan al movimiento.

En la admiración por Schwitters **Arman** ensambla objetos reales como un coleccionista; en sus primeras *Accumulations* interviene la *Galería Iris Clert* con un escaparate lleno de escombros (1960). (fig.71) Según Harald Szeemann estas manifestaciones artísticas son convertidas en realidad y totalitarismo ²⁴⁸ Esta sensación la percibimos en las puertas tapiadas con piedras de **Kounellis**, los programas de **Allam Kaprow**, la presentación gráfica de **Gilbert & George** o en la danza de **Pina Bausch**. El teatro de **Hermann Nitsch** y los ambientes de **Vostell** utilizan la arquitectura y el paisaje como telón de fondo reflejando *un emblema en movimiento* para

²⁴⁷ Gillo DORFLES. "Símbolo, comunicación y consumo", (Barcelona, 1972), p. 194.

²⁴⁸ El centro de las acciones de Nitsch se desarrollaba en el paisaje en su castillo barroco de Prinzenhof al norte de Viena. "La fiesta de los seis días" representada en una arquitectura diseñada como subterránea. Bonito OLIVA ve en su obra dos líneas; una gótica tendente a la *descarnadura* y al regreso del *motivo doloroso*, y otra barroca tendente a observar los impulsos negativos como una instancia vital y positiva donde la fiesta en un ambiente rural con referencias al ritual pagano, y alas procesiones cristianas medievales. La unión entre el naturalismo y el existencialismo mediante el enfrentamiento entre materia y espíritu, transmite una dramaturgia formal y estimulante potenciada por el uso de las cualidades perceptivas de los sentidos, a la que se unen elementos de sinestesia en sentido teosófico (Alexander Skriabin) donde el artista aparece como profeta. Además pone en duda la complejidad de estas manifestaciones ya que es negada por el propio orden y control humano aceptado y establecido los cuales tienden a crear métodos de simplificación. Para Szeemann esta *inmersión psíquica* proviene del abandono tachista de la palabra por una poética del exceso convertida en acontecimiento donde prima la corporeidad de las escenas, drama primitivo donde la forma se establece a partir de la *excitación psicofísica* durante la acción pictórica. (En Hermann NITSCH. "El teatro de orgías y misterios", Valencia, 1996).

una irrupción terapéutica y una impresión fotográfica donde *observar* y *excarvar*. Estas ideas quedan plasmadas en las obras de **Mario y Marisa Merz** (fig.72), **Tony Crag** ²⁴⁹ y los primeros *environment* de **Pino Pascali** en los cuales utiliza el agua, el mar y el universo ritual agrícola como metáfora para reivindicar las culturas del Mediterráneo.

250

El incipiente minimalismo, la nueva abstracción y la experimentación povera conducirán a un arte autorepresentativo y procesual, proclamando la singularidad del artista y la superación de la separación entre las actividades artísticas y sociales, además de cuestionar, ironizar y superar la limitación del museo y las galerías. Los cambios de comportamiento artísticos registran la idea y el proyecto como obra, a la vez que los soportes son manipulados producto de los estudios avanzados sobre los procesos de comunicación y la pérdida del original, y donde la experiencia de la contemplación de la obra *in situ* está mediatizada por su reproducción. Los soportes de la obra de arte se caracterizan por su aspecto formal de documentación que evidencia la problemática sobre la apropiación de la realidad al confrontar la vertiente empírica (espacio vivido) con la vertiente medial (espacio reproducido). A partir del análisis perceptivo en la interacción de diferentes formas y medios presentados sin jerarquías (fotografías, croquis, diagramas, fotocopias,...), se desarrolla un proceso de estratificación de significados que favorece la irrupción de nuevos modelos de aprendizaje.

La fusión de los distintos medios y materiales tanto biológicos como tecnológicos (la sangre, el cuerpo, la voz, las películas, los instrumentos electrónicos...) conduce a una experimentación artística donde vida y tecnología serán el medio a través del cual el artista se enfrenta a su propio futuro. Al mismo tiempo el observador se sitúa en el campo de creación y comunicación, por lo que los medios revelan no una apariencia sino una significación interna. La imagen y las operaciones visuales quedan reducidas a la forma en que éstas se presentan. El libro, el vídeo, el telefax, los filmes y la fotografía se presentan como un argumento sobre la naturaleza donde se refuerzan los aspectos analíticos, filosóficos y fríos mientras los sentidos pasan al margen. El vídeo-arte, el arte-TV, la música-imagen o la instalación-performance, se centran y desembocan en la cuestión de la visión. Estos nuevos comportamientos nos hacen ver el ver; asistimos a la llamada estética del aburrimiento, el tiempo que pasa y el tiempo real; una estética de la existencia que rechaza el arte como momento especializado.

Entre 1960 y 1963 las obras multimedia incluyen publicaciones, filmes, manifiestos, fotografías y libros. Los artistas de Fluxus retomaron y manipularon las ideas para crear una comunicación generalizada. Desde la idea de Mallarmé del libro como instrumento espiritual y la página como escenario, a la pasión coleccionista de **Duchamp** y las teorías sobre indeterminación y la materialidad de la palabra de Cage se desarrollaron estas ideas desde Nueva York, Alemania, París hasta Japón. En su ideología de trabajo la superposición de signos y la práctica escénica reivindicaba el gesto como elemento de identidad propia. Gran parte de las obras generadas desde 1964 a 1970 responden a la idea de publicación y múltiple, operando nuevos sistemas de distribución y difusión como la venta por catálogo y la apertura de tiendas. Las *cajas*

²⁴⁹ Germano CELANT. "Cragg", (Milán, 1996).

²⁵⁰ Pino PASCALI. "La reconstrucción de la naturaleza. 1967-1968", (Valencia, 1992).

Fluxus con etiquetas impresas diseñadas por **Machunas** portaban objetos encontrados, elegidos o manufacturados industrialmente que serán distribuidas por correo.

A estas producciones se suma el abundante material publicitario, partituras, instrucciones para acciones, ideas gráficas, objetos serigrafiados, etc. Derrida en "*Fuera del libro*" escribió sobre la destrucción del concepto de libro en Fluxus. Los referentes más importantes en estas obras se concretan en la *poesía concreta* de la década de 1950, retomando el legado futurista en la materialización del hueco y el espacio desocupado; consideraciones defendidas por los *Letristas* encabezados por **Isou** (Bucarest, 1944). Las palabras, letras, fonemas y signos de puntuación fueron considerados como materia elástica o dura, trazándose una superficie de la cual su corporeidad móvil provoca una trama de energía -muy similar a los ideogramas chinos. El fragmento de letra y su extensión blanca conviven captando la visualidad por la suspensión y la sonoridad del silencio por su espacialidad. En la *poesía fonética* se estudiaron los recursos y variaciones que tiene la palabra tomando como precedente el jeroglífico. La *poesía sonora* se valdrá de las sonoridades inarticuladas ajenas a la voz y otras articulaciones primarias originando un desorden sensorial. En la *poesía visual* la negación de la significación separa al texto del icono y lo que queda según Julia Kristeva es "*la producción como gesto*", "*hasta una regresión a los períodos previos a la articulación del lenguaje*".²⁵¹

En este eclecticismo sobresalieron entre otras las ideas críticas de **Fillou** sobre del arte como creación permanente, los discursos de **Beuys** que identifica al arte con la conciencia del individuo y las prácticas museísticas de **Marcel Broodthaers** por su forma de tematizar y catalogar las obras de arte para su mejor comprensión. En la *Documenta 5*²⁵² el concepto de exposición se agrupa en tres apartados; el realismo (fotorealismo), el arte conceptual -*idea e idea/luz*- y la sección mitologías individuales esta última representando este sistema cerrado de realidades individuales, al que se sumaron otras agrupaciones relacionadas con la imagen (publicidad, propaganda, cine...). Estas ideas fueron aplicadas a través de los museos de artistas de Duchamp y Broodthaers, el "*Museo de cajones para el arte moderno del siglo XX* " de **Herbert Distel**, el *Maus Museum* de **Oldenburg** y *L'armoire* de **Ben Vautier**.

Una de las invenciones de **Broodthaers** fue crear un museo ficticio; *el Musée d'Art Moderne Département des Aigles* en 1968, cerrado en 1969 y abierto en Amberes como *La Section XVIIIe siècle*. La primera intención fue abrir el debate, motivar una situación que planteara cuestiones rechazando el aura del original y creando decorados que subvirtieran las categorías artísticas. Los elementos del museo como los cajones de transporte, letreros, tarjetas postales, diapositivas y películas, los eventos como la inauguración y clausura fueron convertidos en temas para la interrogación sobre los mecanismos del arte. El trabajo de Broodthaers gira entorno a la problemática entre la obra de arte y los mecanismos de intercambio y sobre todo la preocupación por la historia del arte. Sus métodos son similares a la labor del arqueólogo siguiendo los procesos de clasificación y asociación, rastreando las pautas del arte moderno y

²⁵¹ Julia KRISTEVA. "*Semiótica*", (Madrid, 1978), op. cit. p. 61.

²⁵² Guadalupe GODOY. "*Documenta de Kassel. Medio Siglo de Arte Contemporáneo*", (Valencia, 2002.), págs. 93-111.

desplegando los resultados en estructuras enigmáticas, jeroglíficos, poemas industriales y películas.

Las películas, ediciones, cartas abiertas, poemas, libros, objetos o catálogos y reflexiones representan un compromiso actualizado sobre la relación inestable entre objeto e imagen del objeto, entre signo y significación de la escritura, entre palabra y cosa (Magritte, Duchamp), en definitiva entre arte y mensaje. Para Broodthaers el libro es un compendio de objeto, memoria y espacio. El libro se sitúa entre lo visual sintético-simultáneo y la lectura diacrónica-discursiva, autorizando la experiencia en un mismo movimiento. El uso de la carta abierta muestra al sujeto separado, atrapado entre enunciado y enunciación; el tratamiento del encabezamiento, lugar, fecha, firma, códigos, envío o títulos representan una producción de mensajes cifrados en las cuales la palabra es un elemento móvil y el texto de las incidencias diferencia la verdad del sentido. Estos mismos planteamientos en la presentación de la obra de arte tienen ciertos paralelismos con los dibujos proyectados por **Ilya Kabakov** para sus instalaciones, en las cuales hace un uso didáctico del espacio. (fig.73)

La dialéctica entre el museo y la estética de la propaganda contagió a otros artistas como **Hans Haacke**, cuyos trabajos artísticos se relacionan ideológicamente con la recuperación de la memoria resistiéndose al espectáculo y a la demanda de sucedáneos. El lenguaje como máxima abstracción artística eliminó a todos los objetos, la lectura del medio escrito requirió toda la atención (Flynt). **J. Kosuth** y **Paolini** utilizaron los nombres como abstracciones. **On Kawara** sustituye la obra por mapas, títulos, fechas y nombres, mientras **Dibbets** estudia la reproducción del paisaje a través de mapas. **Sol Lewitt** fotocopia mapamundis mientras **Ian Burn** origina un libro a partir de la progresión de una fotocopia. En el *New York Pavilion* de la *Expo-Universal de NYC* de 1964 diseñado por Philip Jonson, **A. Warhol** hace un uso lingüístico de las imágenes incorporando a la fachada del edificio las fotos serigrafiadas de los hombres más buscados de América, obra que será censurada. (fig.74)

El libro de artista tanto seriado como ejemplar único fue el soporte más adecuado para los textos, esquemas, las fotografías, sucesos, viajes, poesía visual, concreta y fonética. **Ruscha** edita libros en serie de fotografías con un aspecto comercial y profesional que parecen un inventario de hechos y *ready-mades*. El uso narrativo de la fotografía y la idea de percepción óptica la encontramos en los diarios de viajes del francés **Jean Le Gac** o en los documentos de acciones y fotografías a intervalos de **Douglas Huebler**. También debemos mencionar las fotografías de directores de cine como Dennis Hopper, Samuel Fuller, Nicolas Ray, Antonioni y **Wim Wenders** cuyas panorámicas forman un álbum-diario de viajes o narrativa-nómada. La serie fotográfica como documento la encontramos en las ediciones de **Reinhart Wolf** en "*Rostros de edificios*" realizados en Nueva York o la serie de castillos fortificados encargo de la revista "*Stern*". A estas series sumamos la fotografía arquitectónica de **Jurgen Wassmuth**, los álbumes de ciudades y paisajes de **Robert Hausser** y las secuencias temáticas de merenderos en la playa y espacios publicitarios de **Burkhard Juttner**.

La *Documenta 5* y la *Documenta 6* marcaron el camino de la consolidación de la fotografía como un arte independiente formulado por el especialista Klaus Honnet. Las panorámicas y detalles en las fotografías industriales y publicitarias de **Hein Engelskirchen** se unen a las fotografías en blanco y negro de los **Bernd & Hilla Becher**

²⁵³ realizadas desde 1959 y compuestas por series de tipologías de construcciones industriales. Una característica estos grupos de fotografías de tipos arquitectónicos industriales son las composiciones de series de 6, 9 o 15 fotos. Estas fotografías fueron tomadas desde un punto de vista elevado y distanciado de la realidad. La línea del horizonte acentúa la monumentalidad de los edificios retratados. El plano horizontal carece de fugas perspectivas recortando la silueta de las construcciones. (fig.75)

En la crítica a la ciudad y el urbanismo, la *Documenta 6* además de privilegiar los nuevos medios de la fotografía, cine y vídeo, se presentó un apartado titulado "*Arqueología de lo Humano*", con instalaciones que reconstruyen culturas imaginarias uniendo la ecología con la arqueología -*earth art*-. La crítica frente al desarrollo urbano a gran escala sin pensamiento social ni ambiental se concentra en las maquetas de **Anne & Patrick Poirier** y de **Charles Simonds** aparecen como montajes de miniaturas orgánicas y antropomorfas en las reconstruyen los vestigios de moradas primitivas similares a los poblados de Nuevo México. (fig.76) A través de estas microarquitecturas ficticias tratan de retornar a la materialidad de lo figurativo y con su discreción se distancian del arte monumental de la época. Entre las obras materializadas como *autorrepresentación-proceso* mencionamos los *environament* efímeros y transitorios de **Paul Thek** ²⁵⁴ con la obra progresiva "*Ark Pyramid*" donde introduce animales del *Museo de Historia Natural de Kassel*. En el apartado dedicado al realismo son significativas las fotografías en grandes formatos como las del americano **Paul Sarkisian** y las esculturas hiperrealistas de **Duane Hanson**. La idea de huella del acontecimiento cotidiano influyó en España en las obras de gran formato de **Xavier Morrás** y **Tino Calabuís**.

En el contexto del pensamiento salvaje los artistas *land art* en un intento de dialogar con los elementos dinámicos de la naturaleza y extraer su dimensión lingüística. Dicha problemática será debatida entre otros artistas por **Jochen Gerz**, **Nikolas Lang**, **HA.Shult**, **Will Insley**, **Alice Aycock** y **Siah Armajani**. **Richard Long**, **Mary Miss**, **Robert Smithson**, **Ian Hamilton**, **Andy Goldsworthy**, **Michel Heizer** o **David Nash** son algunos de los artistas en cuyas obras manipulan de una forma estética y estructural el paisaje apropiándose de la energía y de sus virtudes, evocando la especificidad de cada lugar. Las raíces estéticas provienen de las teorías naturalistas de Olmsted y Nicolás Forestier, junto a los creadores del estilo californiano representado por Dan Kiley, Gabriel Guévrekian, Jens Jensen y Tommy Church el más influyente, Isamu Noguchi, Sylvia Crow y los ligados al movimiento moderno, Garret Eckbo, James Rose y Larry Halprin. **Martha Schwartz** ²⁵⁵ al igual que **Jacques Simón** que fue *Gran Premio de Paisaje* en 1990, forman un grupo de arquitectos del paisaje que continúan la trayectoria de los artistas *land art* de la década de 1960. Para la arquitecta—paisajista Martha Schwartz; existen *yacimientos ambientales* en muchas regiones en Europa que en potencia pueden ser explotados de una forma rentable artística y cultural.

²⁵³ Bernd & Hilla Becher muestran tipologías de casas y fábricas que fueron catalogadas como "*esculturas anónimas*". En la Bienal de Venecia de 1993 fueron premiados en escultura por una fotografía. En Sophie TRELAT. Revista Art Press, N° 305, (París, 2004).

²⁵⁴ Entrevista de Harold SZEEMANN a Paul Thek. "*El mundo maravilloso que no llegó a ser*", Fundació Tapies.

²⁵⁵ Entrevista con Martha SCHWARTZ. En Revista 2G. "*Landscape architecture*", N° 3 (Barcelona, 1997).

El estadounidense **Richard Serra** presentaba en la *Documenta* la escultura titulada *Circuit* (1972), un gran contenedor arquitectónico en cuyo interior el visitante parece descender al interior de un barco. En este pasaje compuesto por un espacio contenido entre dos muros de hierro contrasta el volumen sólido de la escultura que contiene el vacío donde el espectador queda atrapado entre el movimiento corporal y el tiempo. El recorrido de las piezas lleva implícito la idea de memoria del camino recorrido. Las virtudes de este pensamiento arquitectónico aplicado a la escultura los recoge el escultor británico **Anthony Caro**; en sus cursos del *Bennington Collage* (EEUU) y *Saint Martin's School* (Londres) toma los conceptos de **Robert Smith** en Nueva York (1959) y las enseñanzas como ayudante de Henry Moore. En la evolución del lenguaje escultórico como forma participaron otros grandes escultores como fueron Thomas Hirschhorn, Santiago Serra, Gabriel Orozco y Rikrit Tiravanija. Entre las intervenciones *land-art* más destacables reseñamos las impactantes construcciones de **Haannsjorg Voth** e **Ingrid Amslinger** en la meseta de Marha a los pies del Atlas donde reconstruyen *antiguas fortalezas* como observatorios cósmicos como la *Ciudad de Orión*, representación de las estrellas de la constelación mítica del poema épico de Gilgamesh, y donde se encuentra la escultura de 16 m llamada *Escalera Celeste*.

Después de la muestra *Happening und Fluxus* en Colonia (1970) el concepto de exposición sufre constantes modificaciones hasta la renuncia a las formas tradicionales, las cuales vinculaban la creación artística con la administración del museo. El espacio tridimensional permanente creado en la década de los '60 con las monumentales esculturas públicas (**Calder**, **Oldenburg**, etc.), deja paso a un repliegue escultórico, caracterizado por la aparición de montajes de instalaciones, intervenciones temporales y espacios dedicados a los *media*. La presencia de estos ambientes en Milán, Nuremberg, Kassel en 1968 fue en aumento, así lo demuestran la *Documenta 5* y la *Bienal de París* en 1973. Esta confluencia de estilos se expresa en la expansión del *assemblage*, en la idea de moverse en el espacio, la presencia de una nueva *estética de la mercancía* y finalmente la introducción del arte intermedia.

El neoconstructivismo unido a la tecnología proyecta la investigación sobre la percepción del espacio y la orientación de las superficies. En la búsqueda de la reacción psicosomática del espectador, la tendencia lumínica (**P. Bury**) y el cinétismo dieron lugar a un aumento de las dimensiones físicas del espacio, integrado y ocupado desde una óptica estructural. A partir de este momento la voluntad del artista ira encaminada a la creación de su propio público integrados en el espacio de la obra y ocupando el lugar del propio objeto artístico. En esta situación de reacciones psíquicas genera el fenómeno de las interpretaciones donde el sujeto se define a partir de la experiencia en la atmósfera inmaterial de la obra. Muchos artistas son herederos de este discurso cuyo punto de partida se establece en la crítica sobre el espacio expositivo y la obra de arte aislada, y continúa con el propio comportamiento del espectador que interacciona corporalmente con la obra (**Vito Acconci**, **Bruce Nauman**). La idea de obra orgánica reaparecerá en las guaridas y cavernas de **Bourgeois** que recuerdan los pasajes de los años '60. (fig.77)

En las composiciones espaciales povera de **Kounellis** ²⁵⁶ se observa una configuración escenográfica donde la evidencia de la realidad origina un nuevo paradigma en el sentido del materialismo crítico. En la exposición del *Museo de Arte Contemporáneo de Chicago* (1986) Kounellis elige como extensión de la muestra varios lugares industriales abandonados de la ciudad. En el *West North Avenue* colocó treinta paneles de hierro con incisiones rellenas de plomo y fragmentos de vaciados de yeso. En el interior de la *Singer Sewing Machine Company* selló las ventanas con hojas de plomo arañando la superficie del metal. En el almacén de la *West Ontario Street* recubrió las paredes, puertas y ventanas con hojas de oro. **Hans Haacke** en su reconocida "*Germania*" (1993) aporta nuevas extensiones semánticas instalando escombros en el Pabellón de Alemania de la *Bienal de Venecia*. Esta idea de demolición y renovación fue seguida en las instalaciones de chavolas o favelas de **Tadashi Kawamata** en cuyas escenografías o atmósferas la ruina (fig.78), simbolizando el propio crecimiento natural de la arquitectura y de la ciudad, -cuestión emprendida por los Smithson en sus acumulaciones de escombros-. Estas ideas serán retomadas por artistas japoneses como **Ryuji Miyamoto** y **Osamu Ishiyama** reconstruyendo la topografía del terremoto de Kobe en un espacio ficticio (1995).

La unión del arte intermedia, el povera y la idea de orientarse en el espacio (itinerario) se dieron cita en la *Bienal de Venecia de 1979*. La holografía, la cibernética y los rayos láser influyeron en la experimentación de obras arquitectónicas y en la transformación del espacio urbano.²⁵⁷ Las proyecciones sobre edificios fue una norma seguida por una lista de artistas heterogéneos entre los que merecen mención las obras de **Christian Boltanski** en "*The missing house*" realizada en la Grosse Hamburger Strasse, las proyecciones sobre monumentos públicos de **Krzysztof Wodiczko** ²⁵⁸ otorgando una nueva función política e ideológica al evento (fig.79), o las intervenciones sobre edificios públicos de **Christo and Jeanne-Claude** en "*The Wall, Wrapped Roman Wall*" de 1974, ó "*Wrapped Reichstag*" en Berlín (1971 – 1995). **Bill Fontana** utiliza el sonido ambiental en "*Distant Trains*" (1984) proyectando una lectura espacial en el tiempo asociada a la memoria; se trató de un *environment* sonoro junto a las ruinas de la estación de ferrocarril en el centro de Berlín, donde "*la viveza de los continuos anuncios de trenes, el ruido de los trenes, el chirrido de las señales y el crujir de las pisadas inquietas de la gente resucitan recuerdos lejanos de un lugar bullicioso en una ciudad sin dividir*". ²⁵⁹

Entre los artistas españoles sobresalen **Antoni Muntadas** proyectando la ciudad como espectáculo en "*City Museum*" y en sus proyecciones en "*This is not an Advertisement*" en Times Square (1985) y "*Derrière les mots*" en Bruselas (1987). **Txomin Badiola** preocupado por la forma y la estructura construye un relato autobiográfico inconcluso a partir de la poética del contenedor pictórico y espacio de comunicación desplazado. La obra de **Perejaume** sobresale por su compleja coherencia conceptual que abarca el patrimonio poético, artístico y paisajístico. **Cristina Iglesias** explora los efectos de los materiales y sus cualidades arquitectónicas (planchas de metal serigrafiadas, soportes de hierro, cemento o alabastro) que acaban convirtiéndose en

²⁵⁶ Gloria MOURE. "*Jannis Kounellis*", (Barcelona, 2001).

²⁵⁷ Simón MARCHAN FIZ: Ambientes y espacios lúdicos. En "*Del arte conceptual al arte del concepto (1960-1974)*", (Madrid, 1997), págs. 173-184.

²⁵⁸ Krzysztof WODICZKO. "*Critical Vehicles. Writings, projects, Interviews*", (Georgia, 1999).

²⁵⁹ Julia SCHULZ-DORNBURG. "*Arte y arquitectura: nuevas afinidades*", (Barcelona, 2000), op.cit.p. 66.

cerramiento y tramoya animada. En su conversación íntima con la pared, la superficie o escultura-mural conseguida viene a configurar un espacio moldeable; en sus marquesinas integra elementos del paisaje percibiendo la dicotomía entre interior-exterior, duro-frágil. **Esther Pizarro** interpreta volumétrica mente los planos y callejeros de ciudades (Los Ángeles, Roma, París) en poéticas esculturas (plomo y cera) que se escapan al concepto de ilustrar un espacio a través de la maqueta.

En el panorama de la fotografía hispana se integran los retratos urbanos de **Humberto Rivas**²⁶⁰ revelando el paso del tiempo a través de la erosión silenciosa de espacios industriales, edificios deshabitados, paredes, puertas clausuradas, calles y barrios desiertos. (fig.80) **Bleda y Rosa** fotografían detalles y fragmentos de restos de antiguas culturas en sus series de "*Campos de futbol*" (1992-1995), "*Campos de batalla*" (1996-1997) y "*Ciudades*" (1997-2000), esta última colección recoge imágenes de núcleos de antiguas poblaciones ibéricas, celtas, fenicias y romanas de la Península Ibérica como Castellar de la Meca, Ampurias, Las Cogotas, Briteiros, La Osera, Ulaca, Las Sillas, Segóbriga, Tejada. (fig.81) Esta corriente objetiva continua con la fotógrafa catalana **Mireia Sentís** por sus paisajes castellanos con castillos y arquitecturas industriales de silos, tendidos eléctricos, etc. **Marisa González** en su ciudad natal de Bilbao elabora su propia autobiografía a partir del derribo de una fábrica de harina y pan. En un principio registra fotográficamente la demolición de la panificadora y se apropia de documentación escrita, balances, informes sobre personal, maquetas, planos, carteles de señalización y elementos de la fábrica. La instalación final titulada la "*La Fábrica*"²⁶¹ diseñada como un trayecto expositivo muestra los paisajes desplegados realizados por ordenador, la Sala de los Archivos, el Silo recuperado y el derribo.

Agustí Torres al igual que **Andrea Robbins** y **Max Becher** fotografían fotografían pastiches arquitectónicos pensados para ser fotografiados por los turistas; Bajo la idea de ritual turístico se adentran en la industria del entretenimiento fotografiando los decorados cinematográficos en Almería (España) y Old Tucson (Arizona), el pueblo bávaro de Leavenworth (Washington), los vestigios coloniales germanos en Namibia, el parque temático neerlandés de Holland (Michigan). La fotografía de turismo de masas de **Martin Parr**, **Dick Bowhuis**, **Sergio Berlinchón** (serie "*Ciudades efímeras*"), **Massimo Vitti** denotan claramente una visión antropológica. Las postales ambiguas del holandés **Dik Bouwhuis** reflejan el reverso de los paisajes turísticos (Costa Brava, Lloret de Mar, Benidorm), imágenes oscuras, impersonales y reales alejadas del estereotipo oficial marcado por la publicidad y las agencias de viajes. Parte del legado de los cursos de Bernd Becher en la *Academia de Bellas Artes de Dusseldorf* queda personificado en una generación de fotógrafos de los '80, entre los que destacan Candida Höfer, Tomas Ruff (fig.82), Thomas Struth y Andreas Gursky. Las sublimes imágenes en grandes formatos de **Andreas Gursky** documentan grandes espacios públicos comerciales e industriales, para lo cual utiliza campos de visión de 180° y primeros planos de edificios, además en sus fotografías destacan los juegos de llenos y vacíos y de proporciones y escalas, la infinitud espacial,

²⁶⁰ Humberto RIVAS recibió el Premio Nacional de Fotografía 1997. En "*Los misterios de la realidad*", (Barcelona, 1999).

²⁶¹ Marisa GONZÁLEZ. "*La Fábrica. Registros Hiperfotográficos e Instalaciones*", (Madrid, 2000).

la saturación cromática y la repetición de elementos. En la década de 1990 será reconocido por sus fotografías de multitudes humanas que rebosan el plano.

En la *Exposición de Burdeos* sobre la ciudad contemporánea diseñada por Jean Nouvel (2001) participaron los arquitectos que se han introducido en el estudio y diseño de la arquitectura comercial, a esta muestra acompaña la documentación fotográfica de artistas que han interpretado las transformaciones del territorio; fotografías aéreas de mutaciones en el paisaje (**Alex S. McLean**) e imágenes de centros comerciales en la periferia (**Sebastião Salgado**). Las fotografías de lugares del arquitecto **Gabriele Basilico** expuestas en el Centre George Pompidou *Images et Imaginaires d'architecture* (1984) y en el IVAM *Milán-Berlín-Valencia* (2001) documentan las transformaciones urbanas intentando recuperar su identidad. El italiano **Vicenzo Castella** con sus grandes formatos realiza réplicas digitales de la ciudad postindustrial situando su estilo en la crítica a la evolución de las ciudades y sus construcciones, la pérdida de memoria histórica e identidad.

La revisión histórica de la ciudad y la conciencia social de sus habitantes a través de la fotografía sigue la estela de Paul Strand, Lewis Hine o William Klein, mostrando la desarticulación territorial, la decadencia urbana, los cambios de identidad y estructuras sociales (Walter Rosemblum, Stephen Shore, Bill Owens, Stan Douglas y **Montserrat Soto** entre otros). En esta misma línea se inscribe **Josef Koudelka** realizando panorámicas de paisajes destruidos por la industria y la guerra. En la misma línea **Ursula Schulz-Dornburg**²⁶² será reconocida por sus secuencias fotográficas-nómadas con una presencia constante de la arquitectura; la piedra y la luz en los interiores de ermitas medievales del Camino de Santiago, las estancias rupestres de Georgia y Azerbaiyán, la serie de paradas de autobuses de Armenia, los dioramas del museo de San Petersburgo, el paisaje acuático desaparecido en el Tigris de la Antigua Mesopotamia (Irak). La reportera **Margaret Morton** en su libro "*Fragile Dwelling*" documenta las precarias viviendas de los *homeless* en Nueva York. **James Casebere** elabora sus fotografías a partir de maquetas de espacios arquitectónicos reales o ficticios sirviéndose de los acabados en papel, yeso, poliestireno, la iluminación y los reflejos del agua; sobresaliendo la serie de fotografías de interiores de cárceles, para cuya realización inunda las maquetas consiguiendo un escenario y una naturaleza transitoria. (fig.83)

²⁶² En Ursula SCHULZ-DORNBURG. "*A través de los territorios*", (Valencia, 2002).

1.15. Tecnología y nuevos medios aplicados a la divulgación de la cultura: De la reproducción a la simulación en los soportes de divulgación contemporánea

La búsqueda de nuevas teorías y un nuevo eslogan en los artistas y las instituciones se aparecen ante el historiador del arte como fenómeno sociológico antes que psicológico. Los eventos sociales guían nuestras evaluaciones en la evolución de las teorías del gusto y las alternancias de los sistemas de valor. Los medios de comunicación conforman las sociedades y este carácter mediático de la cultura de masas ha provocado profundos cambios en la forma de relacionarnos con el entorno. Ante la apropiación privada de la conversación por los nuevos media, **Habermas** defenderá el intercambio y el diálogo entre los individuos, -tomando como referente la vida cortesana, los salones, las cafeterías y la prensa periódica-.

Thompson desarrolla las teorías de Habermas, cuando afirma que la imitación de lo cotidiano implica un cambio de espacio donde no es necesaria la experiencia para sentir la emoción. La radiodifusión, la T.V. y el cine son portadores de mensajes e ideologías. La T.V. sustituye el mundo de la experiencia por un mundo de imágenes planas, la producción, distribución y difusión se realizan desde el mismo aparato del Estado, contribuyendo a una cultura de la significación distinta del arte. Thompson retoma las ideas de **Foucault** sobre la administración de *la visibilidad* por el poder a través de los media. La visibilidad del poder ante la mayoría es característica de las sociedades del espectáculo en la Antigüedad y el Medievo, siendo a partir del s. XVI cuando es reemplazada por la visibilidad de la mayoría por unos pocos; el poder de estos se normaliza con el poder de la contemplación como medio de control. Actualmente el gradual progreso de los media hace que "*muchas personas pueden reunir información sobre unos pocos y al mismo tiempo hacerlos aparecer ante la mayoría*".²⁶³

En las causas de la crisis de la modernidad, **Katherine Hayles**²⁶⁴ clasificó en tres fases el proceso de disolución y desnaturalización del significado, que comenzó con el lenguaje diferenciado de la representación; luego con el contexto a través de la tecnología y la información, y por último con el tiempo, cuando no hay un antes y un después, sólo un eterno presente, el hombre privado de naturaleza. **Baudrillard**²⁶⁵ asemeja la pérdida del original de la obra de arte en la que Benjamin autoriza con los *mass - media*, a que las cosas están concebidas en función de su representación ilimitada de *imágenes idénticas*, augurando el final del cuerpo y de la historia; la creación del clon; una matriz que origina seres idénticos, y satélites. A través del software *desaparecerán todos los circuitos simbólico individuales* y toda posibilidad de polaridad discursiva; por tanto, la comunicación como lo social funcionan en circuito cerrado, redoblando mediante signos una realidad imposible de encontrar. La información es vivida como ambiente, como servicio, como holograma de lo social.

J.Luis Pinillos²⁶⁶ ordena la teoría de los simulacros propuesta por Baudrillard en cinco leyes fundamentales: *la ley natural* relacionada con la copia y la imitación que va desde

²⁶³ Sobre los escritos de Foucault: "*Tecnologías del yo*" y "*Vigilar y castigar*". En John B. THOMPSON. "*Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*", (Barcelona, 1998), op. cit. p. 180.

²⁶⁴ J.Luis Pinillos. "*El corazón del laberinto*", (Madrid, 1977), p. 152.

²⁶⁵ Jean BAUDRILLARD. "*De la seducción*", (Madrid, 1998), op. cit. p. 54.

²⁶⁶ J.Luis PINILLOS. "*El corazón del laberinto*", (Madrid, 1977), p. 207.

el Renacimiento hasta la Revolución Industrial; *la ley comercial* hasta el fin del marxismo; *la ley del código* o hiperrealidad de los productos; *la ley de la transparencia de la imagen* relacionada con una ausencia de realidad suplantada por los signos, y ambas similares por el vacío de significados y el ensimismamiento del lenguaje donde la comunicación es alienación e intercambio simbólico entre minorías. Por último *la ley de la seducción* marca el fin de la modernidad; el simulacro surge como un signo sin origen -ni es real, ni su reproducción- y sin contenido; es la forma de los medios conectada al poder.

Para **Lyotard** el conocimiento es una mercancía proclamando el fin de la historia por un Universo de microhistorias donde la diferencia es la base de la identidad y que para elaborar una nueva escritura de la modernidad es necesario resistir al concepto. **George Péninou** afirma que el paso de la economía de la producción a la economía comercial del *mercado de Marca* no es sólo el paso de lo innombrado a lo nombrado, es también el paso del *realismo de la materia* (nombre común) al *simbolismo de la persona* (nombre propio). La *Marca* es elevada a la categoría de canon exhibiendo sus virtudes y valores; en su denominación e identificación localiza una individualidad que se diferencia y discrimina. La imagen publicitaria "*no se centra en el objeto sino en la valoración de sus atributos para su posterior exaltación*". ²⁶⁷

R. Barthes ²⁶⁸ define la Moda como un término inestable que para otorgarla un valor es necesario un ejercicio de analogía entre significado, significante y otros signos similares. El signo no evoluciona es arbitrario y espontáneo cambiando cada año, no obstante su vocabulario se impone de una forma racional y se institucionaliza figurando como decreto y prescripción. **Gilles Lipovetsky** ²⁶⁹ estudioso de los

²⁶⁷ Georges PÉNINOU. "*Semiótica de la publicidad*", (Barcelona, 1976), op. cit. p. 98.

²⁶⁸ En su prefacio cita que lo realmente notable en este imaginario constituido según un fin de deseo, es que la sustancia es esencialmente inteligible: no es el objeto, es el nombre el que provoca el deseo, no el sueño, es el sentido lo que hace vender. En éste -efecto sin causa-, a través de la metáfora y de la idea de temporalidad, el signo se transforma en acontecimiento y este en -lo necesario-. Históricamente en su evolución el texto aparece subordinado a la imagen, en la publicidad el texto tiene un valor represivo contra la libertad de significados de la imagen, la función del texto es instrumental, la imagen es focalizante y lúdica. La excesiva repetición de formas lingüísticas ha conducido a su degradación y consumición; las características de las imágenes sociales son tanto su tendencia simbólica como su adaptabilidad, verosimilitud, sucedaneidad e indeterminación. En Roland BARTHES. "*Sistema de la Moda*." Barcelona, 1978), p. 13.

²⁶⁹ Lipovetsky destaca como en la Edad Media la obsolescencia de los sistemas de representación provocan una transición a los valores heroicos y hazañas guerreras, a la exaltación de la belleza como atributo de la mujer, a nueva relación hombre-mujer y al descubrimiento de la anatomía. Se inaugura un nuevo campo de experiencia visual al tomarse los elementos de la realidad y de lo concreto frente al misterio sobrehumano. Se impone el rescate del esquema clásico y la Encarnación cristiana donde las nuevas ordenes de caballería introducen los valores cortesanos de idealización a través de autobiografías, retratos detallados, culto a la ornamentación (gótico-flamíjero). Los procesos de refinamiento los relaciona con los sentidos olor-perfume, sonido-voz, canto-música. El manierismo liberalizó las leyes suntuarias. En (1793) se diluye la apariencia y las jerarquías tradicionales, se crean indumentarias nacionales, la idea de novedad e invención se asocia a la efimeridad del presente. Lipovetsky recoge las teorías de la moda de Gabriel De Tarde "*Les Lois de L'imitation*", en su búsqueda de las leyes universales de la imitación. En el s. XIX, la tradición es el principal nexo social puesto en cuestión por su pervivencia temporal. Hoy el arte se somete a la moda con el *revival* constante interesada en el confort y asociada a la precisión y al diseño sin memoria colectiva. El superfuncionalismo sin suntuosidad legado de Bauhaus desplazando el revestimiento y el maquillaje por un rigor arquitectónico aerodinámico, ortogonal o transparente. Como conclusión "*la moda y la tradición son las dos grandes formas de la imitación que permiten la asimilación social de*

procesos de individualización de la imagen y la ruptura con la tradición, establece los vínculos sociales de la moda cuyas reglas muestran una institución cíclica asociada a una estructura de vida. Las clases superiores para diferenciarse y promocionarse el gusto particular cambian las formas y el estilo, apropiándose individualmente de la novedad trastrocando el orden jerárquico existente.

Las formas artísticas como dirá **Estela Ocampo**²⁷⁰ tienen esa posibilidad de ser constantemente reinterpretadas en un proceso de infinita revalorización, cumpliéndose la propuesta estética universalista de Hegel ya que en el arte conviven todas las formas de todas las culturas, produciéndose una estetización y una museificación de todas ellas. Lo folclórico, lo exótico o todo aquello por lo que ha pasado el tiempo se descontextualiza para asignarle una nueva resignificación. **J. Luis Moraza**²⁷¹ señala que el tiempo es el encargado de abolir todo derecho de autoría y anuncia que "*tras la muerte de un autor, sus descendientes gozan*"; así el legado de de la *Gioconda* de Leonardo ha propiciado que entidades como Duchamp, Dalí, Warhol, Play-Boy, Coca-Cola admitieran una imagen que ya existe.

Gombrich expone como en las situaciones que crean las épocas y en las innovaciones de las sociedades abiertas; las guerras religiosas son comparables con el arte, al enfrentarse los que están a favor o en contra de ciertos principios. Sobre el desgaste del lenguaje, señala como los excesos del barroco, del rococó, o del gótico flamígero provienen de ese distanciamiento y superación de la norma, de modo que la necesidad de un estímulo más vigoroso mediante la competición y la repetición de formas conducen a este desgaste sobre todo en el lenguaje. Gombrich toma una cita de Quintiliano afirmando que "*la novedad y el cambio resultan placenteros en la oratoria y lo inesperado produce mayor placer. Por lo tanto, hemos rebasado todos los límites y hemos agotado el encanto del efecto debido a perseguirlo con exceso*".²⁷²

Sobre el arte postmoderno **Steven Connor** postula como en los análisis críticos y las formas de cercar las teorías del arte más avanzadas han transgredido los límites más sagrados de la estética moderna, el existente entre la autosuficiencia de "*la obra y el comentario de la misma*."²⁷³ A este respecto **Rosalind E.Krauss** denuncia como el uso del legado estructuralista está imposibilitado como modelo para entresacar significados de la obra de arte, ya que en este desmontaje la obra trata de las condiciones de su construcción. Esta descomposición ha dado lugar a una superficie del texto leída como tal, lo que ha conducido a un interés por la interpretación como un acto crítico. Krauss reflexiona sobre la escritura que trata sobre la escritura a partir de las conferencias de J.Derrida y R.Barthes, y estima como a pesar de ser autores distintos tienen un punto de encuentro, ambos son escritores, no obstante sus obras no pertenecen ni a la crítica ni a la literatura argumentando; "*lo que ocurre es que la crítica se encuentra atrapada en una*

las personas". (En Gilles LIPOVETSKY. "El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas", (Barcelona, 1998), p. 301).

²⁷⁰ Estela OCAMPO. "Una teoría relativista para un arte universal." Revista de Occidente, nº169, (Madrid, 1995), p. 169.

²⁷¹ J.Luis MORAZA. "Cualquiera todos ninguno. Más allá de la muerte del autor", (Guipuzkoa, 1991), op. cit. p. 75.

²⁷² E.H GOMBRICH: La lógica Ferie de las Vanidades, (libro VIII Instituto de la Oratoria, 51). En "*Ideales e ídolos*", (Barcelona, 1981), op.cit. cit, p. 81.

²⁷³ Steven CONNOR. "Cultura postmoderna", (Madrid, 1996), op. cit. p. 76.

*dramática telaraña de múltiples voces, citas, comentarios al margen y divagaciones. El resultado es un drama sin Obra, unas voces sin Autor, una crítica sin Argumento".*²⁷⁴

En los mecanismos de información artística y el mercado del arte, mientras el coleccionista adquiere objetos artísticos, el público visita las exposiciones y museos, consume sucedáneos como libros de arte, reproducciones u obras de baja cotización. **J.A. Ramírez**²⁷⁵ opta porque la historia del arte adopte los procedimientos de representación y análisis de otras ciencias; geografía, economía, sociología. La forma literaria personal y ahistórica de la crítica de arte es en sí la más recurrida para el análisis de la obra de arte por parte de los historiadores. Muchos relatos histórico-artísticos se realizan a partir del estudio de las técnicas gráficas; diagramas, esquemas, planos y mapas. De la importancia del elemento gráfico de los tratados de historia del arte surge un prejuicio hacia el texto literario. Claro ejemplo es la influencia del reportaje fotográfico y actualmente con los medios fílmicos y de manipulación digital.

La difusión del trabajo del artista se disuelve en artículos ilustrados en revistas, en ilustraciones de estudios críticos. La obra artística requiere de la necesidad funcional de la crítica, de la que se encargan los funcionarios de la cultura promovida al servicio de galerías, coleccionistas y museos, y aquellos que con sus esfuerzos teóricos están al servicio de la divulgación siendo su labor la de comunicar e interpretar significados. La forma en que los *media* informa de los eventos artísticos -ya sea en informativos, documentales o monográficos- están asistidos a reglas y mecanismos tanto narrativos como a los planos de imagen. El medio audiovisual como soporte de divulgación del arte guía la mirada al espectador combinando el discurso verbal y visual, pero no se encontrarán diccionarios, inventarios o enciclopedias en este tipo de medios.

El soporte cinematográfico ofrece al público la apreciación de la imagen documental con discurso propio, el objeto artístico suplanta un actor y simultáneamente se sucede el relato histórico-artístico ofreciendo una percepción intensa del fragmento. En el cine el desequilibrio que existe entre la imagen en movimiento y la expresión hablada se ve respaldada por la tradición del teatro y la vida cotidiana, adaptando la palabra y la imagen como totalidad y por separado. En el teatro la palabra se ve amenazada cuando la representación visual en movimiento se presenta. El espectador no contempla sino que reacciona al representarse imágenes de actos, en contraposición con la representación de objetos coloreados y formas estáticos.²⁷⁶

Desde la invención del cine la tendencia a experimentar con fantasmagorías –efecto linterna mágica- ha llegado en las últimas décadas privilegiar el espectáculo sobre el papel de las piezas de los museos. En la visita a los museos las personas se comportan según el ambiente siguiendo unas pautas ya adquiridas, por tanto deberíamos plantearnos una reflexión crítica sobre el uso de las nuevas tecnologías para comunicar cultura. El soporte vídeo por su inmediatez e instantaneidad, la simultaneidad entre producción y reproducción de imágenes conduce a una percepción subjetiva del

²⁷⁴ Rosalind E. KRAUSS: El postestructuralismo y lo paraliterario. En *"Originalidad de la vanguardia y otros mitos"*, (Madrid, 1996), op. cit. p. 306.

²⁷⁵ J.A RAMÍREZ. *"Ecosistema y explosión de las artes"*, (Barcelona, 1994), p.128.

²⁷⁶ R. ARNHEIM. *"El cine como arte"*, (Barcelona, 1986), p.157.

espacio – tiempo. El vídeo supone una ampliación del concepto de cine; proponiendo narraciones y ficciones bajo una visión nueva documental con las características de archivo y la importancia del contenido. La invención de la cinta magnética y el circuito cerrado crean el espejo; en ésta inmediatez el documento grabado pasa a ser un resto arqueológico. El sonido como elemento sintético vuelve a un primer plano transformando y volviendo a escribir la imagen.²⁷⁷

La imagen de la *performance* a través de los media determina la percepción de esta imponiendo un distanciamiento entre la acción y el espectador, evitando la inmersión del público en el ritual, permitiendo la aproximación a los efectos pero no a los contenidos. Cuando se ofrece conjuntamente en el escenario la realidad y la imagen tecnológica se produce una pluralidad en la recepción de la reproducción, ya que ésta es su propio origen descompuesto; así se transforma " *lo que es real en naturaleza muerta y la imagen en realidad viva. La imagen ya no se limita a representar; se encuentra atrapada en un juego de presencia / ausencia, producción / producto, movimiento / fijeza, reproducción/original*".²⁷⁸

El impulso dado a los nuevos métodos para captar la atención del público visitante es la causa de este debate. Las novedades técnicas multimedia introducidas en grandes eventos como la *Expo de Sevilla* (1992) llevaron a los técnicos a plantear grandes escenografías adecuando las colecciones a un montaje de luces y sonidos. En el *Pabellón de Andalucía* **Soledad Sevilla** realizó la proyección del Patio de Vélez-Blanco sobre los muros en ruinas del patio original. El proyecto "*Mayo 1904-1992*"²⁷⁹ comisariado por Mar Villaespesa fue una reconstrucción documental del patio instalado en el *Metropolitán*. En el montaje se proyectaba la imagen original sobre pantallas que se habían colocado en los vacíos del patio del castillo. (fig.84) Estos avances en los aparatos posibilitaron que el público se sintiera atraído por la expresividad de los nuevos formatos como el video-arte y además pudiera escoger e interactuar con botones.

A finales de los '90 las mejoras en los recursos audiovisuales (pantallas de plasma, etc.) fueron introduciéndose progresivamente desde los Museos de Ciencia a los Museos de Historia facilitando la autonomía de la colección respecto del montaje. En el uso de las nuevas tecnologías los museos actuales tienden a la grandiosidad con la inmersión del público en un contexto donde el montaje expositivo (pantallas cilíndricas, proyección en penumbra, sonido, etc.) se impone sobre la documentación y el rigor histórico. Los representantes de los museos arqueológicos tratan de ponerse de acuerdo en relación al uso de las nuevas tecnologías. El problema surge cuando para comunicar cultura se fijan circuitos automatizados y pautados en el tiempo que imposibilitan la interacción y

²⁷⁷ Paul VIRILIO argumenta que el *video* y la *infografía* son elementos esenciales de mutación del régimen de percepción donde se han desdoblado tres elementos: *La transparencia, la óptica y la luz*, cuya evolución sitúa en la perspectiva Renacentista (transparencia directa) que supuso un nuevo régimen de organización, relación social y política (la ciudad), y de las relaciones interpersonales (la mirada y el otro). En las teorías sobre Newton y Galileo (óptica pasiva) derivando en el cálculo de la imagen y por último evolución de la luz directa y natural en la luz indirecta. En J. Ramón PÉREZ ORNIA. "*El arte del video*", (Barcelona, 1991), p.14.

²⁷⁸ Josette FÉRAL. "*Estudios sobre performance. La performance y los media: La utilización de la imagen*", (Sevilla, 1993), op. cit. p. 218.

²⁷⁹ AA.VV. "*Espacios públicos. Sueños privados*", (Madrid, 1994).

limitan la expresión; un claro ejemplo es la rigidez de las diapositivas y los contenidos narrativos en *off*.

Actualmente la visita al museo se ha transformado en una alternativa de ocio obligando a estas instituciones a competir por atraer a un numeroso público -no cautivo- y al que se le debe proveer de numerosos servicios consecuencia de la necesidad de crear circuitos alternativos. El cliente como receptor de este servicio demanda en poco tiempo múltiples conceptos a lo que los técnicos responden construyendo una ficción histórica -en términos didácticos- y una serie de juegos creando en el recorrido una suma de *skech* o urdimbre donde el visitante queda atrapado. Para situarse en el referente los elementos más relevantes se concentran en los recursos narrativos que reproducen la vida cotidiana haciéndose indispensable el acompañamiento de guías y autoguías.

Hoy la tecnología digital está transformando el panorama de las artes. En la Era de la simulación digital y la transmisión telemática el arte queda mediatizado por la máquina. La sensibilidad de los dispositivos en -los sistemas de almacenamiento masivo y de acceso directo- a cualquier punto de información posibilita al usuario la interacción. El usuario utiliza la navegación como forma de visión, toma los mandos del aparato y selecciona el camino que desea tomar con la posibilidad de interactuar en un diálogo creativo con la obra, pudiendo intervenir en ella y convirtiéndose en un espectador-actor. El individuo es un receptor pasivo, el cual visualiza la información para luego pensar y actuar. La obra de arte en los multimedia se acerca más a la filosofía al cambiar el modo de experimentar el espacio y el tiempo. *"Las nuevas narrativas multimedia conciben el tiempo no como un vector lineal en la urdimbre de la trama argumental, sino el "tiempo como paisaje".* ²⁸⁰

El arte en video, los CD-Rom e Internet constituyen proyectos interactivos productoras de un nuevo mundo de lenguajes visuales cuya base es la tecnología electrónica. El CD-Rom ofrece superiores posibilidades de combinación mediática, texto escrito, imagen estática y en movimiento, y sonido. Las películas, cintas, fotos son reproducciones de alta calidad que por su fidelidad ofrecen una idea de original y a la vez construye una nueva realidad que es todo el aparato de la representación. La memoria del ordenador es el soporte de los modelos que utiliza habitualmente el arquitecto, el sistema de modelado digital es el instrumento utilizado para proyectar mundos imaginarios que aspiran a ser contruidos. El modelo digital posibilita la definición geométrica del proyecto y su estructuración jerárquica.

El universo digital se divulga principalmente a través de la fotografía en cualquiera de sus opciones domésticas o documentales. Las imágenes originales -analógicas- pueden ser transportadas al terreno digital para clonarse en infinitos registros. Las visualizaciones científicas utilizan la imáginería técnica en la investigación, crean simulaciones mediante infografía, técnicas espaciales de observación, equipos de sonido o radares utilizados en neurobiología molecular, en geología y física, en estadística... y creando organigramas, redes, diagramas, gráficos de flujo, ondas, mapas, termografías, imágenes de desarrollo secuencial,... de gran interés para analizar la información. La manipulación de los elementos geométricos se efectúa

²⁸⁰ Vicente CARRETÓN. *"Festival de vídeo de Navarra."* Cita tomada de Andy CAMERON, (Pamplona, 1998), cit. p.42.

en un espacio tridimensional cartesiano proyectado cónica u ortográficamente sobre una superficie plana. La simulación tanto del comportamiento de la luz, como la aplicación de texturas en las superficies y la visión desde diferentes puntos, posibilita observar la organización estructural del conjunto.²⁸¹

Las nuevas aplicaciones arquitectónicas de la tecnología audiovisual contribuyen, hoy en día, a la creación de un ecosistema visual que conducirá a una redefinición de los *mass media* y el entretenimiento. Las animaciones infográficas de vida artificial, los efectos de pintura e imagen fotográfica, las comunidades virtuales y los videojuegos, constituyen los nuevos escenarios del diseño digital (fig.85), origen de una cultura proyectada y planteada en espacios efímeros y fluidos, redes, soportes electrónicos y la TV. Los mundos virtuales invaden los hogares, los jugadores se encarnan en la identidad de los personajes o figuras para interactuar y formar auténticas comunidades virtuales. El acceso directo a las bibliotecas virtuales y páginas *web* supone una audiencia internacional. De la identidad del objeto artístico se da paso a la inmaterialidad electrónica del espacio de datos.

El software es el soporte lógico informático conectado a un ordenador, capaz de grabar datos. Los programas, rutinas, procedimientos y documentación anexa se relacionan con la exploración, funcionamiento y manejo de un sistema de proceso de datos, menús de operaciones y directorios de servicios. La reconstrucción de fondos literarios, artísticos, etc., de manera virtual se convierten en proyectos de Bibliotecas Virtuales. El mundo editorial, electrónico y digital abre nuevas posibilidades de comunicación científica, las suscripciones a las revistas electrónicas abaratan los altos precios de la información especializada. *"La repetición desempeña un papel crucial al confirmar nuestro sentido de la realidad ya que, como afirma Deleuze, la repetición siempre se ha vinculado a la concepción de un regreso de lo Mismo, y el peligro que suponen la repetición y la réplica frente a la autoridad de ideas originales y universales sólo es un peligro temporal que suelen ponerse al servicio de los originales"*.²⁸²

El apartado de videojuegos tiene una gran importancia en la actualidad, las compañías introducen en sus juegos de estrategia considerables avances en la animación de personajes sonoros, y en la introducción de auténticas misiones que debe realizar el usuario como crear mundos o controlar una civilización, además de enfrentarse a ataques de distintas bestias mitológicas. La inclusión de creadores de misiones conforma uno de los grandes avances en herramientas multimedia. La intuición del interfaz y el sistema de ayuda permiten familiarizarse fácilmente con el control de la aplicación. La obra de arte surge de la creación de metáforas y narrativas en las que el espectador accede aleatoriamente, donde los nuevos modelos de representación abandonan las estructuras secuenciales y lineales tradicionales del teatro, la fotografía o el cine. Las tendencias más características en una misma obra son *"la insistencia en el relato personal, la exploración en el territorio de lo fantástico como fuente de iconografías creando sensaciones y recreaciones, y el juego con la verdad y la mentira"*.²⁸³

²⁸¹ Pascual SELLÉS. *"Taller digital. El ordenador como instrumento del proyecto arquitectónico"*, (Valencia, 1999).

²⁸² Cita recogida en Gilles DELEUZE. *"Difference et répétition"*, (París 1968). En Steven CONNOR. *"Cultura Postmoderna"*, (Madrid, 1996), op. cit.p. 111.

²⁸³ Juan ZAPATER. *"Festival de Vídeo de Navarra"*, (Pamplona, 1998), op. cit.p.15.

Los programas en 3D incorporados al diseño arquitectónico ofrecen la documentación necesaria en cuanto a las mediciones, el modelado, los presupuestos, colaboraciones y personalización, generando un edificio virtual con sus planos, cortes, vistas, detalles, perspectivas y animaciones. La aparición de mundos virtuales se remonta a los *Worlds Away* con unas posibilidades de interacción limitadas hasta que en los '90 surgen los complejos mundos de The Palace, estudiados por el catedrático de psicología John Suler con sus ensayos en "*The Bad Boys of Cyberspace*". Entre los avances que más nos interesan por sus posibilidades didácticas es el denominado sistema de simulación de pantallas de gráficos tridimensionales o también llamado *habitación inteligente* donde las personas se pueden introducir en un mundo inmaterial donde pueden interactuar. Destacamos los trabajos de la ingeniera alicantina **Carolina Cruz-Neira** quien comenzó a interesarse en tecnología digital en el *Siggraph* donde comenzó a diseñar las primeras *CAVES*. Después de doctorarse por la *Universidad de Illinois* hoy trabaja como directora asociada en el VRAC (*Virtual Reality Applications Center*) donde experimentan con las posibilidades de unión de *CAVES*. Entre los proyectos educativos realizados se encuentra la reconstrucción virtual de un templo hindú y sus ceremonias del s. XV.

1.16. Museo, turismo y postmodernidad: El consumo de mundos imaginarios

Los modernos medios de comunicación distribuyen simultáneamente y accidentalmente el mensaje tradicional de maneras múltiples; un poema, una imagen fija o móvil, un eslogan, provocan excitaciones sensoriales (auditivas, visuales...). Este proceso se desarrolla mediante códigos como la manipulación del color, la ruptura gráfica y las técnicas selectivas de planos fotográficos. Los diferentes niveles de sentido de la publicidad componen múltiples unidades semánticas determinadas por los significantes simbólicos, gestuales y analógicos. La propia imagen es el mensaje puesto al servicio de la mercancía, su labor es la de atraer la atención y su finalidad es suscitar el interés por el producto. A estas características hay que sumar la posibilidad de determinar los lugares de la información, la creación de puntos comunes de encuentro, el situar un primer plano de la escena como objeto central y la realización de recorridos visuales hasta el lugar donde se encuentra lo importante. Los medios de comunicación e información generan un nuevo producto social; *"allí donde hay competencia y mercado, hay publicidad; donde hay autoritarismo y monopolio, hay propaganda"*.²⁸⁴

Los nuevos medios de difusión, la industria tecnológica, los servicios, las grandes infraestructuras o los movimientos de población conducen al deterioro de los modelos etnocentristas locales, regionales y nacionales. Este proceso de cambio *en-entre* los puntos de encuentro deja a su paso una agricultura residual y unos espacios vacíos sin identificación o espacios de transición entre los fragmentos de la ciudad. La ciudad postindustrial muestra una diversidad de repertorios disponibles para el placer del ciudadano. El gesto publicitario abriga al hombre y el espacio se convierte en una unidad perceptible; una dimensión física y un sistema de viales y autopistas. Los espacios protegidos, los espacios tematizados y las infraestructuras componen una geografía globalizada mezcla de naturaleza y artificio; un mundo de la representación. La escenografía urbana persigue los modelos de la cultura popular, los sueños y las innovaciones tecnológicas.

La publicidad transforma la vida social al acabar con las distinciones entre lo público y lo privado. La comunicación a través de lenguajes estereotipados es un producto de la escritura de los *media* que conduce a una *ciudad sin relato*, a la ruptura de la frontera entre realidad y ficción, entre actor y espectador, y la uniforme accesibilidad de estos a todas las capas sociales. Esta relación estética con el consumidor tiene sus antecedentes en la psicología y el marketing como medios para proyectar estímulos. La campaña publicitaria significa el lanzamiento de un producto en una emisión programada de diferentes soportes, donde lo más importante es el destinatario, utilizándose una relación de primera persona a tercera persona. En ésta *presencia*, la superposición del repertorio de signos produce en el receptor una atención marginal y difusa. *"La infiltración del lenguaje técnico y de sus símbolos, es inseparable de las imágenes fabricadas y de los métodos para hacerlas fácilmente reconocibles"*.²⁸⁵

En un entorno de representaciones y acontecimientos cambiantes, la idea de temporalidad crea una superficie volátil, ligera e indiferente fomentando la

²⁸⁴ Raúl EGUIZABAL MAZA. *"Historia de la Publicidad"*, (Madrid, 1998), op. cit. p. 109.

²⁸⁵ Vicente AGUILERA CERNI. *"Arte y popularidad"*, (Madrid, 1973), op. cit. p. 169.

mutabilidad de la identidad, el hedonismo de masas y la individualización del gusto. La animación promocional y la decoración comercial mediante rótulos publicitarios luminosos e intermitentes, cascadas de luz y color, escaparates y carteles-mural se emplazan a lo largo y ancho de la ciudad. El monumento, producto de su permanencia individualizada, invierte su contenido; el palacio se transforma en parador, hotel, sala de congresos, oficinas municipales, galerías y bajos comerciales. La imagen corporativa, el mobiliario urbano, cabinas o semáforos crean un efecto uniforme carente de discurso provocando la despersonalización de pueblos y ciudades. El sistema confluye en proyectar la infraestructura para participar finalmente como espectador de la cultura.

La divulgación se desarrolla en espectáculo de la industria del viaje y el turismo masivo. La consolidación de una industria del espectáculo con sus productos *estandarizados* y sus formas virtualizadas sirven para la construcción de nuevos mundos imaginarios. La dimensión social del museo en su cometido divulgativo y educativo ha encontrado en la industria del arte y el viaje un vehículo de proyección cultural. La masificación del turismo se produce después de la *II Guerra Mundial* cuando se difunde el modelo de vacaciones, cuya finalidad es el descanso y las relaciones sociales lo que originó un importante cambio en la actitud del viajero. En la peregrinación que es el antecedente del museo, se desarrolla la idea de monumento, cuyas vistas son el recordatorio o *souvenir*.²⁸⁶ El turismo incorpora nuevos elementos a las tradicionales imágenes del campo y de la ciudad, interesándose por los restos materiales, populares y étnicos, y el contacto con la naturaleza. El turista se transforma en un agente cultural; sus documentos, fotografías, videos y narraciones del viaje constituyen la confirmación del lugar o del paisaje no descubierto.²⁸⁷

Bajo la problemática de la circulación en el interior de las ciudades se crean otras arquitecturas en la periferia inspiradas en la cultura del automóvil, revestidas de una imagen televisiva con materiales prefabricados e iluminados como decorado de los platós. La estrategia de comunicación con la utilización de la tradición y el pasado conforma una ficción presentada en forma de teatro de la historia en miniatura, *museo al aire libre* similar a los *tableaux vivants* y las escenografías y maquetas de Speer, o la búsqueda de un fragmento en una guía de viaje (Elvis,...). "*Disneylandia es un modelo perfecto e insuperado no por su carácter de extraordinario y grandioso parque de juegos, sino por su lógica totalizadora basada en la previsibilidad, en la coherencia y la comprensibilidad gracias a las gramáticas y los códigos provenientes del consolidado mundo de los media y el imaginario...*".²⁸⁸

Hoy los proyectos museísticos se adivinan como sistema de franquicias o sucursales equiparables a las marcas comerciales que proyectan la colonización del centro de la ciudad y la periferia del territorio. Los encargos para organismos públicos y la promoción comercial ofrecen al arquitecto la oportunidad de elaborar combinaciones híbridas y enfrentarse a grandes escalas diseñando programas para usos múltiples. El diseño de equipamientos para la cultura supone para el arquitecto la libertad de trabajar críticamente el espacio y su relación con la ciudad. Los lujosos hoteles y

²⁸⁶ Aloïs RIEJL. "El culto moderno a los monumentos", Ed. Visor. (Madrid, 1987), p. 9.

²⁸⁷ E.H. GOMBRICH: Museo: pasado, presente y futuro. En "*Ideales e ídolos*", (Barcelona, 1981), p. 230.

²⁸⁸ IBIDEM, op. cit. p. 213.

tiendas para grandes marcas, espacios expositivos, bibliotecas, salas de conferencias, escuelas y facultades se proyectan en una sintaxis de planos superpuestos –estética de despiece-, juegos con los accesos, y recorridos y composiciones del espacio interior. Los arquitectos se suman a la globalización para convertirse en las marcas, mientras la estrategia de los museos será incorporarse a estos espacios y equipararse a ellos. El fin de estos espacios será la propia experiencia de interacción teatral y la lúdica adquisición de productos novedosos.

La educación visual del público acostumbrada a la abstracción ha aceptado de una forma entusiasta estos vocabularios sofisticados que nos recuerdan las visitas a los museos contemporáneos como el *Centro Pompidou* de **Richard Rogers** y **Enzo Piano** (1977), el *Museo de Stuttgart* conjunto manierista de **James Stirling** (1983), el *Museo de Houston* de **Enzo Piano** (1981-86), el *Museo Judío de Berlín* de **Daniel Libeskind** (1989), la hermética monumentalidad del *Museo de Arte Moderno de San Francisco* de **Mario Botta** (1991-95), el *Museo Guggenheim de Bilbao* de Ghery. En la valoración de la arquitectura como invención y reivindicación del espacio público destacamos el brasileño **Paulo Mendes da Rocha** en la *Tienda Forma* frente a una Avenida en Sao Paulo (1994) y en el *Museo Brasileño de Escultura* proyectado junto a su maestro paisajista **Roberto Burle Marx** (1995).

La estrategia de convertir lugares en atracción turística ha tenido acierto en pleno *downtown* de Chicago, donde se homenajea a Jay Pritzker levantando el *Milenium Park*. Un soporte donde conviven piezas de diversos artistas y arquitectos como el jardín de la paisajista Kathryn Gustafson, esculturas de Jaume Plensa, Anish Kapoor y una sala de conciertos realizada por Gerhy. La aventura de estos arquitectos cumplen las premisas manieristas y ordinarias de Venturi, donde la ornamentación puede cambiarse constantemente y la imagen del edificio se diferencia del lugar. El centro comercial y sus áreas temáticas sustituyen a la ciudad a imagen del mercado y la plaza pública, protegida y controlada como una fortaleza "donde la atracción esta constituida por la desaparición del límite entre arte y consumo, entre moda y arte, entre folklore y vida cotidiana " y "el estrés no es solo patología de la ciudad nueva sino que es a la vez componente y cualidad".²⁸⁹

En España los centros comerciales, los parques y ciudades temáticas, las costas del litoral, etc., constituyen modelos emblemáticos que inundan la oferta de tiempo de ocio atrayendo a un público consumidor. El centro comercial se presenta como el ámbito de viabilidad, relación y ritual de la vida moderna. Los promotores de estos lugares de comercio y entretenimiento aplican los estudios sobre estímulos sensoriales para aumentar la rentabilidad. El consumo y la satisfacción, la sensación de bienestar y la seguridad procuran una estancia prolongada. La demanda de estos mundos imaginarios constituye la causa principal de la actual reconversión de lugares y edificios en un mundo prefabricado donde se manipula el signo. Los héroes de la música, el cine y la moda, junto a los objetos de deseo publicitarios se han convertido en contenidos ideológicos de la cultura posmoderna, transformados en monumentos con la nueva función de incitar al consumo distinta de una finalidad divulgativa.

El diseñador catalán **Julio Capella** especialista en levantar centros de ocio como el *Heron City* en Murcia, equipara estos lugares con los espacios públicos del futuro

²⁸⁹ Giandomenico AMENDOLA. "La ciudad postmoderna", (Madrid, 2000), op. cit. págs. 221 & 223.

diferenciados de los llamados centros de entretenimiento. Los centros comerciales muestran una constante evolución, permaneciendo el modelo del pasaje y la oferta segmentada, a lo que se suman los aparcamientos iluminados, aquariums, salas de cine, jardines o espacios para exposiciones itinerantes. El ambiente se traslada al interior acondicionando los espacios artificialmente dando lugar a un mayor consumo de energía y la generación de emisiones contaminantes. Las tipologías arquitectónicas para usos comerciales y administrativos tienden a construirse como contenedores cerrados y autosuficientes, aislados del exterior para evitar la contaminación ambiental (ruido, gases y partículas). Estos complejos horizontales y planos de tránsito sin rostro-fachada son las nuevas catedrales cuyo emblema es la imagen del deseo.

Los gobiernos autonómicos y municipales están contribuyendo sobremanera a que los arquitectos se hayan sumado a la globalización para convertirse en las *Marcas*. Las empresas constructoras recurren a arquitectos con proyección mundial como el británico David Chipperfield, el francés Jean Nouvel -*Torre Adgar* de Barcelona-, el estadounidense Ieoh Ming Pei, la iraní Zara Hadid u otros con pujanza internacional como el madrileño **Alejandro Zaera**. **Robert A.M. Stern** proyectó la ciudad de *Celebration* promovida por Disney y el centro comercial *Diagonal Mar* en Barcelona. Al margen del debate social sobre el urbanismo nos encontramos con grandes complejos como la *Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia* con tres edificios diseñados por el arquitecto valenciano **Santiago Calatrava**, el proyecto de El Grau, y la renovación de la dársena interior del Puerto de Valencia. Estos proyectos futuristas tienen como base la proyección de ciudades comerciales de negocios; centros de encuentro de los grandes viales como la futura estación del tren de alta velocidad de Lille o del *Educatorium* de la Universidad de Utrech.

Actualmente el sector de la industria turística participa del espectáculo de los desarrollos urbanísticos litorales cerrados o modelo *multi-resort* basado en un concepto de ciudad medieval ajena al contexto social y geográfico. Las grandes cadenas hosteleras se disputan las grandes cifras de turistas que visitan estas instalaciones caracterizadas por la convivencia en un mundo de casas, servicios y campos de golf. Las antiguas tipologías del turismo de ocio y consumo, conviven con los nuevos focos polarizadores de desarrollo como son los parques temáticos, los parques de actividad ludico-inmobiliaria, etc., hasta transformar la línea de costa en una megápolis periférica conectada con la red de comunicación y transporte. La traducción del fenómeno turístico se caracteriza finalmente por una aglomeración casual y una trama acelerada de gentes que buscan el bienestar en un recinto dentro de otro tejido. Así es como el paisaje se convierte en un *guetto* de ficción situado entre la tierra y el mar donde el la calma y el placer son las únicas estructuras de intercambio colectivo.

Las ciencias sociales y la crítica cultural unifican sus criterios para establecer nuevas miradas respecto al fenómeno del turismo, tan denostado por considerarse opuesto a la filosofía del viajero culto y visto ahora como un gran escenario de las contradicciones de la sociedad postmoderna.²⁹⁰ El holandés **Rem Koolhaas** como

²⁹⁰ Entre los autores que mejor han reflejado estas dicotomías sociales entre el existencialismo y el turismo de masas mencionaremos los estudios clásicos de James CLIFFORD en su monografías más conocidas de *"Dilemas de la Cultura"* (Barcelona, 1995) o *"Itinerarios transculturales"* (Barcelona, 1999). En la actualidad destacamos la visión irónica de John URRY en *"La mirada del turista"* (Lima, 2004); las obras del antropólogo Dean MCCANNELL de *"El turista"* (Barcelona, 2003) y *"Lugares de encuentro vacíos"*

estratega de la ciudad y la táctica escultórica recoge en sus proyectos las bases del pensamiento y la metodología de los Smithson sobre la idea de programa y la comprensión dinámica del espacio para introducir sus teorías sobre la conectividad, donde la carretera participa de la estructura comunitaria –shopping-. Koolhaas es un estratega de la ciudad y la táctica escultórica, en su afán por estos lugares ha recopilado una guía de centros comerciales con la Universidad de Harvard y la editorial Taschen. Uno de sus proyectos más emblemáticos fue el encargo para la unión entre el *Guggenheim* y el *Hermitage* en Las Vegas, construyendo un centro comercial, palacio de congresos, hotel y colosales galerías de arte, destacando el casino en forma de cajón de acero cortén reproduciendo las fachadas de Venecia y un lucernario en cuyo toldo de protección se ha impreso el techo de la *Capilla Sixtina*.

Las grandes cadenas del turismo internacional avalan estos grandes proyectos como imagen ilustrativa de un potencial económico que se traslada de Europa hacia los mercados del sureste de Asia y Oriente Medio. La estabilidad relativa de estos países proporcionan a las corporaciones de arquitectos la posibilidad de realizar lugares abstractos y virtuales como son las ciudades asiáticas y árabes como Dubai. Estas ideas se concentran en la Comunidad Valenciana y en concreto la provincia de Alicante con la construcción de tres grandes proyectos: el *Parque Temático Terra Mítica* en Benidorm, el *Palau y Campus de Bellas Artes* en Altea y el complejo audiovisual de los estudios de Aguamarga denominados *Ciudad de la Luz*. Al que se suman otros proyectos tan singulares como el proyecto de *Centro de Congresos y Exposiciones de Alicante* redactado por el arquitecto Salvador Pérez Arroyo, pretendiendo levantar un gran icono al borde del mar junto a la Serra Grossa. (fig.86) Más interesantes nos parece la proyección de torres de rascacielos como la *Torre In Tempo* de Benidorm.

La renovación conceptual arquitectónica en la actualidad, viene dada, entre otras causas, por la aplicación de los programas informáticos en estudios formales, las investigaciones acerca del comportamiento ambiental del edificio, las posibilidades de ampliación o remodulación y los tratamientos topográficos que dan lugar a formas sin origen. Las soluciones que se ofertan vienen dadas por las consideraciones medioambientales y la sostenibilidad; es decir, la mínima utilización de recursos y sin costes de mantenimiento. Los sectores dedicados a la investigación y a la ciencia de los materiales orientan sus proyectos hacia nuevas funciones y prestaciones. La preocupación técnica y científica se fundamenta: en la intervención en las propiedades de estos materiales y su adaptación a la forma deseable, en los análisis sobre el coste energético derivando en el ahorro y disminución de ensamblajes, y la elaboración de piezas en una sola operación. El *dossier* de materiales se rige por la composición intrínseca de estos, estableciendo una división por categorías. La constante experimentación en la ligereza de los materiales y el formato de los envolventes, resuelven el conjunto de demandas del profesional constructor y del cliente.

El *dossier* de productos relacionados con la puesta en obra del hormigón *in situ*, nos orientan acerca de las diferentes posibilidades existentes en el mercado. La

(Barcelona, 2007). Sobre el exceso y el futuro del turismo destacan los trabajos del novelista francés Michel HOUELLEBECQ en su *"Plataforma"* y *"La posibilidad de una isla"*, al que se suman los tratados de los sociólogos Georges RITZER –siguiendo las tesis de Max Weber- en el *"El encanto de un mundo desencantado"* (Barcelona, 2000) y las contribuciones de Zygmunt BARMAN en *"La postmodernidad y sus descontentos"* (Madrid, 2007).

clasificación por sistemas y tipologías nos acerca a los hormigones especiales, encofrados, encofrantes y moldes, elementos estructurales auxiliares, tratamientos de rehabilitación protección y los modificadores de comportamiento o aditivos. Los hormigones ligeros atienden en su composición a las prioridades de estabilidad dimensional, la cohesión por su menor densidad y mayor resistencia química, la compatibilidad con otros aditivos (cenizas, etc.), la incombustibilidad, impermeabilidad y adherencia, el aislamiento térmico y acústico, además del ahorro de armaduras, transporte y gastos de elevación. Entre los materiales incorporados a la aplicación del hormigón ligero encontramos la arcilla expandida que sustituye a los áridos pesados, las fibras de acero, las fibras de vidrio, de nailon seis y de polipropileno expandido que favorecen la hidratación del cemento *Portland*.

La capacidad plástica del hormigón ha mejorado con la aparición de estas fibras, los acabados en el hormigón visto se han ampliado con la incorporación de áridos muy finos (microsílice) para terminaciones en espejo; los baños y decapados de ácido para simular textura en piedra natural; el uso de láminas de fibra grapadas al encofrado evitan el uso de desencofrantes y la aparición de coqueras. La impresión de motivos en los paramentos viene definido por el montaje de laminas de encofrado y el uso de moldes para dar volúmenes, relieves o prefabricados, a partir de moldes ligeros de plástico, fibra de vidrio, poliestireno expandido o flexible de uretano o elastómetros reutilizables y resistentes a múltiples puestas. Los métodos abrasivos utilizados para el lavado del muro crean nuevas posibilidades en el modelado y textura. El uso de líquidos desencofrantes oleosos y de aditivos hidrofugantes protege la superficie vista. Los colorantes utilizados en masa y las pinturas epoxídicas para estampados en hormigones completan las variables superficiales.²⁹¹

Hoy, entre las construcciones convencionales encontramos las fachadas colgadas o muros cortina de ladrillo (cerámica armada) y el ladrillo cara vista de gres continuo, con su oferta de formatos especiales y variedad de tipos. Las fachadas de fábrica tradicional –unidos por juntas de mortero– dejan paso a los sistemas de construcción mixtos industrializados y al montaje en seco. Las funciones del envolvente son la de cerramiento, aislante, impermeabilizador, resistencia estructural, iluminación-ventilación, etc.; evitando las lesiones en los elementos constructivos debido a la acción de los agentes externos como son la humedad, polución, erosión, corrosión, congelamiento, presión, dilatación y contracción.²⁹² Entre los materiales envolventes aplicados a la construcción, encontramos paneles, placas y láminas ligeras, que responden a las exigencias de montaje rápido, resistencia a la climatología, a la actuación de barrera de vapor y puente térmico, a la búsqueda de estanqueidad en la unión de los paneles y el uso de elementos de sujeción ocultos.

Las novedades en los sistemas estructurales y de montaje dan lugar a un renovado tratamiento del edificio, haciendo desaparecer la horizontalidad y la verticalidad por un sólo volumen escultórico. La introducción del envolvente continuo ha provocado que la cubierta no se diferencie de la fachada. Otra de las novedades ha sido el convertir los elementos funcionales en arquitectónicos. Los paneles

²⁹¹ El primer edificio de hormigón coloreado fue la fábrica de cigarrillos "*The Black Cat*" en Gran Bretaña (1929).

²⁹² Revista CONSTRUCTIVA. "*Envolventes*", N° 00, (Barcelona, 2000), p. 17.

fotovoltaicos y térmicos regulan tanto la luz como el calor, además del intercambio energético y el control de las velocidades del viento. Entre las invenciones más destacables respecto a la mutación de los materiales encontramos los laminados de alabastro y los paneles compósitos, que hacen ligera la piedra etc.; la superposición de capas de vidrio para diferentes funciones; el uso de bloques aligerados de arcilla térmica frente a las antiguas fachadas con cámaras. Para paramentos verticales también se utiliza el panel lámina en G.R.C. y el panel *Sándwich*, que consta de una plancha de poliestireno extruido y dos paneles exteriores de madera que lo recubre, fijados con anclajes de grapas.

La industria ha avanzado y evolucionado en los procesos constructivos hasta alcanzar las posibilidades expresivas de la artesanía. Este esfuerzo ha resuelto y previsto los encuentros, fabricando piezas de gran calidad, diseñadas en función de la fijación. La insistencia en el control del producto genera un sistema unitario donde se integran el proceso productivo, los materiales y la forma del objeto. La estructura integrada por diferentes componentes, unido a sus propiedades y cualidades derivadas del proceso, se adaptan al dictado de la forma final. La yuxtaposición de láminas y la posibilidad de romper la planeidad de estos materiales ligeros hace posible su transformación en envoltorio, dando la oportunidad a los arquitectos de girar el conjunto de los despieces de las naves y la realización de quiebros en la planta del edificio. Estas complicaciones en la planta han creado grandes dificultades a la hora de resolver la forma de los remates y solapes en las convergencias de los elementos a lo largo del perímetro y la superficie -esquinas y bordes a medida-, soluciones para tapar las juntas. Esta solución constructiva contemporánea no clarifica si la función de la chapa es el de acabado o de cubierta.²⁹³

La metalurgia después de la crisis de la siderurgia, desarrolla la tendencia de combinar materiales en aleaciones ligeras (acero-litio-titanio) y resistentes (metal-plástico-metal) para aplicaciones especiales. Entre estos procesos cabe mencionar la sintetización o fundición de precisión, los sobreestampados, las estrusiones, las inserciones metálicas,... El resultado será una pieza de gran plasticidad pudiendo llegar a geometrías complejas como el zinc moldeado, los revestimientos cerámicos sobre cerámica, las maderas compuestas laminadas,...²⁹⁴ Estos detalles los encontramos en diseños específicos para las juntas de dilatación y modelos como son las bandejas de bordes perfilados –el plegado se realiza en junta alzada evitando cualquier junta transversal y montadas sobre soportes plásticos.

En el nuevo vocabulario de chapas industriales, la continuidad orgánica que produce su manipulación da lugar a deformaciones, confundiendo la cubierta con la fachada del edificio. Este tipo de distorsión de la chapa ha dado lugar a espectaculares ensayos de fachadas-cubierta de acero y aluminio, de cinc y cobre más moldeables (calderería). El nervado marcará la curvatura de las chapas y su longitud dependerá del transporte, ya que todo el proceso de curvatura se perfila en la fábrica. El aluminio es el material que mejor se adapta a las exigencias de la época por la capacidad de exactitud de las piezas para su ensamblaje *in situ*; por su ligereza, transparencia y poder de aislamiento térmico se utiliza para la fabricación de cerramientos, ventanas y

²⁹³ Ignacio PARICIO. *“Las cubiertas de chapa”*, (Barcelona. 1999), págs. 55-59.

²⁹⁴ Ezio MANZINI. *“La materia de la invención. Materiales y proyectos”*, (Barcelona, 1986).

tabiquería. La obra en seco de aluminio tiene los beneficios de la ligereza, pudiendo formar una piel continua separada de la estructura recubriendo todo el edificio. Otras posibilidades son las fachadas vidriadas (ventanas proyectantes), un sistema de muros cortina donde el vidrio se fija a una estructura en reposo y oculta (perfilería lacada). También encontramos en el mercado placas de policarbonato celular compacto para control solar y hábil para los rayos UV.

La técnica ha avanzado también en la configuración de letras, logotipos, marcas y emblemas que pueden influir en el entorno. Los métodos más utilizados son: la pintura sobre cualquier material, la serigrafía sobre plástico, esmalte vitrificado, calcomanías lacadas, lámina de papel con melanina, placas de vidrio reforzado, plancha de acero con esmalte vitrificado, etc. Después del éxito de la *Tate Gallery* en Londres, de los arquitectos suizos **Jacques Herzog y Pierre de Meuron**,²⁹⁵ se dedican a explorar las posibilidades plásticas de los materiales tradicionales y la investigación con el color y la forma del vidrio serigrafiado o galvanizado o el hormigón estampado en las fachadas. Los primeros proyectos minimalistas introducen el instrumento óptico como reacción frente a la arquitectura postmoderna y deconstructiva. En la actualidad elaboran fachadas a partir de vidrio serigrafiado, galvanizado o curvado, el hormigón estampado, etc.; haciendo referencia constante a las artes plásticas, explorando desde las posibilidades de los materiales tradicionales hasta la investigación con el color y la forma. Entre sus proyectos en España destaca el de la *Ciudad del Flamenco* en Jerez donde han propuesto un auditorio bajo tierra y un jardín de estanques y naranjos tapiado con una urdimbre de hormigón en forma de tapiz.

La idea de una ciudad de la información como sustituta a la ciudad de los edificios es hoy una realidad. Los signos de la era postindustrial basados en la información se despliegan a lo largo de las grandes metrópolis unificando el urbanismo en una arquitectura superplana. El concepto de arquitectura móvil proviene de la influencia formal de la *subcultura manga* y las series de animación vistas por televisión, videojuegos y ordenadores. La telefonía móvil e *internet* crean una capa invisible de espacio a nuestro alrededor formando una capa doble de energía en la esfera pública. El edificio se aparece como una pantalla de transmisión digital de imágenes de visión diurna y nocturna, que recuerdan los escenarios cinematográficos de *Akira* y *Blade Runner*. Las vestimentas de estos personajes responden al entorno por lo que para arquitectos como el japonés **Hitosi Abe** las posibilidades expresivas de la piel del edificio hacen del equipamiento un *interface* entre cuerpo y entorno. Ante estas fachadas bidimensionales el espectador pierde progresivamente la sensación de profundidad perspectiva y la confusión entre figura y fondo. Se busca la variabilidad en la forma de un edificio, adaptado las leyes de calidad en resolver la superposición cromática, la reducción de peso, los esquemas de montaje, la tecnología de la luz y el uso de materiales semiconductores.

²⁹⁵ Herzog & de Meudon utilizan los materiales artificiales con la intención de buscar analogías geológicas y biológicas haciendo del muro algo ambiguo y real que perturba el sentido de la totalidad. El principal referente de estos trabajos fue el Museo de Historia Natural de Viena (obra de Semper). Actualmente con los encargos de mayor envergadura, su reto se encuentra en la investigación acerca de las posibilidades expresivas del suelo, de las cubiertas y el entrelazamiento interior-exterior del edificio. En el catálogo de la exposición "*Arqueology of the Mind*" organizada en el Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal. Lars MÜLLER. "*H & de M. Natural History*", Ed. Philip Ursprung, (Baden, 2002).

La preocupación por la fachada proyecta la ciudad en dos dimensiones por donde se desplaza la imagen procesada. Las superficies utilizadas para la comunicación de información con imágenes o anuncios murales se sirven de los experimentos con sistemas holográficos, como son las pantallas flexibles fabricadas con la emisión de plásticos y componentes electrónicos de plástico o el prototipo de vídeo holográfico MARK II desarrollado por el MIT. La nueva arquitectura cambia de naturaleza al presentarse como producto provisional. Las compañías relacionadas con la tecnología multimedia parten del concepto de conectividad para facilitar las labores comerciales. A través de los estudios de mercado la ciudad se autoorganiza distribuyendo sus franquicias. De la imagen impresa y modelada en neones y carteles anunciadores se pasa a la imagen transformándose objeto de una interpretación no racional. La compañía AVIX desarrolla el proyecto *Cyber-Vision* aplicado en el edificio Q-FRONT en Tokio, integrando procesadores digitales con tecnología de emisores de luz -diodos o lámparas LED- repartidos por el muro cortina de la fachada y colocados sobre perfiles de aluminio en lamas horizontales, que rotan para mejorar los ángulos de visión desde la calle. (fig.87)

Frente a la cultura analógica de la perspectiva se presenta un mundo variable con nuevos códigos (-real-virtual-) los cuales provocan un cambio de escalas. Las consecuencias en el escenario de la ciudad son: el aumento de las proporciones de los grupos urbanos, una ciudad sin contornos y descontextualizada, y cambios en la percepción del sentido de la distancia; el ritmo se presta al espacio fugaz y un paisaje de resonancias planas. Este juego con el espectador está presente en los proyectos de **Toshiaki Ishida**, **Jun Aoki** y en **Sejima** cuando en sus edificios proyectan dos fachadas una detrás de otra, solo percibidas cuando el espectador se mueve. Otras veces la tendencia es hacer difuso la distinción jerárquica entre la estructura principal, la secundaria y el ornamento, y otras se pierde la relación entre el programa y el espacio. En la *Mediateca Municipal* de Sendai de **Toyo Ito**, la estructura del edificio la forman manojos de tubos por donde circula la información y la energía, una arquitectura silenciosa preocupada por la relación entre interior y exterior del edificio, por cumplir las ideas de cobijo, resistencia, el gusto por la levedad y por mantener el concepto de diseño. En el estudio de Toyo Ito trabajan gran parte de estos arquitectos preocupados por las superficies flotantes, planas y finas. Estos espacios reconvertidos en centros de educación ambiental no siempre están libres de críticas como la construcción en las Salinas de Torre Vieja del *Parque de la Relajación* proyectado por Toyo Ito. (fig.88)

Nombre de archivo: 03-OTOCapítulo1de2.
Directorio: C:\Users\Usuario\Desktop\TESIS\texto-tes
Plantilla: C:\Users\Usuario\AppData\Roaming\Microsoft\Plantillas\
Normal.dot
Título:
Asunto:
Autor: NUEVO
Palabras clave:
Comentarios:
Fecha de creación: 16/01/2008 18:26:00
Cambio número: 96
Guardado el: 23/03/2009 13:06:00
Guardado por: Usuario
Tiempo de edición: 1.217 minutos
Impreso el: 23/03/2009 13:07:00
Última impresión completa
Número de páginas: 170
Número de palabras: 78.019 (aprox.)
Número de caracteres: 426.768 (aprox.)