

CONTRAPICADO. INTEGRACIÓN DE ARTE Y ARQUITECTURA EN EL EJE NADIR - CENIT

LOW ANGLE VIEW. INTEGRATION OF ART AND
ARCHITECTURE IN THE AXIS NADIR - ZENITH

CARLOS PANTALEÓN

ORCID: 0000-0002-6568-0719

Universidad de la República, Uruguay

cpantale@fadu.edu.uy

Cómo citar:

PANTALEÓN PANARO, C.
(2022). Contrapicado.

Integración de arte
y arquitectura en el eje
nadir - cenit.

Revista de Arquitectura,
27(43), 140-161.

[https://doi.org/10.5354/
0719-5427.2022.68179](https://doi.org/10.5354/0719-5427.2022.68179)

Recibido:

4 de septiembre de 2022

Aceptado:

28 de noviembre de 2022

RESUMEN

Se reflexiona sobre la dicotomía planteada por Alfredo Jaar y Evelyn Meynard entre arte y arquitectura, manifestando que tal separación responde a criterios convencionales. Se sostiene que lo que transforma a cualquier creación humana -en particular a la denominada obra de arquitectura- en obra de arte es un *plus*, una *condición inefable*, que supera sus cualidades ordinarias. Esta condición no es una facultad intrínseca al objeto, ni al sujeto, sino que surge cuando este reconoce haber alcanzado a través de la obra el *universo de la idealidad* al que aspira, aun perteneciendo al *universo de lo real*. De acuerdo con esta idea, es el sujeto quien otorga al objeto la cualidad de *obra de arte* según su reconocimiento, de modo que toda obra así reconocida se transforma en tal. Esta afirmación es el tema esencial de este trabajo que se sostiene como una hipótesis a la que no se da una demostración científica, pues permanece en el plano de la subjetividad. No obstante, tratando de responder a las preguntas por ambos formuladas, se sostiene que en aquellas obras que estructuran su espacio según la relación nadir-cenit, el ser humano tiene mayores posibilidades de alcanzar la idealidad a la que aspira.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, arte, cenit, estética, filosofía, nadir

ABSTRACT

This article reflects on the dichotomy raised by Alfredo Jaar and Evelyn Meynard between art and architecture, stating that such separation responds to conventional criteria. It is argued that what transforms any human creation - in particular the so-called work of architecture- into a work of art is a plus, an ineffable condition, which exceeds its ordinary qualities. This condition is not an intrinsic faculty of the object nor of the subject but arises when the subject recognizes having reached the universe of ideality to which he aspires through the work, even belonging to the universe of reality. According to this idea, it is the subject who grants the object the quality of a work of art according to its recognition, so that any work thus recognized becomes a work of art. This affirmation is the essential theme of this work that is sustained as a hypothesis that is not given a scientific demonstration because it remains in the plane of subjectivity. However, trying to answer the questions formulated by both, it maintains that in those works that structure their spatiality according to the nadir-zenith relationship, the human being has greater possibilities of achieving the ideality to which he aspires.

KEYWORDS

Aesthetic, architecture, art, nadir, philosophy, zenith

CONTRAPICADO. INTEGRACIÓN DE ARTE Y ARQUITECTURA EN EL EJE NADIR - CENIT

La relación entre arte y arquitectura ha existido desde milenios, pero a diferencia del pasado, ahora la incorporación del arte en la arquitectura no tiene que ser necesariamente aditiva, añadiendo un mural en el vestíbulo o una escultura en el patio. Dados los territorios expresivos conquistados por el arte, la relación entre estas disciplinas puede ser hoy integrativa (Jaar y Meynard, 2022, s. p.).

Este artículo reflexiona sobre una dicotomía persistente que proviene del quehacer de los seres humanos, del nombrar y clasificar las técnicas que utiliza y los objetos que produce con el propósito de superarla, pues se considera que parten de definiciones convencionales de arte y arquitectura en las que se basa la sentencia precedente. Advierte que la condición de obra de arte no recae exclusivamente en las cualidades de la obra, ni en quien la juzga como tal, sino en el encuentro entre ambos, en la *experiencia estética* que vive el ser humano a través de la obra.

Para este trabajo, pierden pues significación los postulados que se basan en considerar la alternativa de una obra de arte separada o integrada a la obra de arquitectura, y adquiere interés el hecho de poder *reconocer a la propia obra de arquitectura como obra de arte*.

Se propone desarrollar la opinión acerca de lo que se considera la verdadera integración de arte y arquitectura mediante la reflexión o el pensamiento de algunos investigadores y el análisis breve de algunas obras que, entre otras muchas y a juicio del autor, tienen mayor posibilidad de plasmar tal integración dado que en ellas se trabaja intensamente el espacio sobre el eje vertical nadir-cenit.

A partir de este planteo, el artículo desgana otras propuestas cuyo desarrollo permite avanzar sobre el tema. Algunas se basan en autores reconocidos, mientras que otras no tienen una explicación científica, por lo que permanecerán como predicciones provisionales en tanto no sean demostradas.

Primeramente, se sostiene que la dicotomía entre arte y arquitectura responde a delimitaciones tradicionales y convencionales, aunque vigentes. Fuera de esas delimitaciones, no tiene sentido hablar de arte y arquitectura por separado, sino de *obra de arte integral*.

Para comprender el origen de los argumentos de quienes entienden que el arte y la arquitectura son expresiones diferentes, se especula sobre las definiciones de ambos conceptos.

Según la definición que la Real Academia Española hace de *Arte* (del griego τέχνη, *téchnē*), en su primera acepción, este puede ser entendido como “la capacidad o habilidad para hacer algo” y, conforme a la segunda acepción, como “la manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta”. Ambas acepciones que afilian el concepto de arte solamente con el modo de ejecutar y con el producto de ese hacer.

Si atendemos a la definición del Diccionario de la Lengua Española, la *Arquitectura* es “el arte de proyectar y construir edificios” (Real Academia Española, s. f., definición 1), afirmación que no limita el significado al hecho de construir solamente, sino que incluye el proceso creativo. Cuando se refiere ‘al arte’ sin lugar a duda, alude a la técnica, saber o procedimiento por el cual se obtiene un producto, integrando tanto a los métodos de proyectar como de construir edificios. Aunque existe un matiz, pues a la palabra arte se le asignan connotaciones diferentes que a la palabra técnica o procedimiento. Hacer artístico es un hacer especial, que posee un plus con respecto a un hacer simplemente, hecho que distingue a una obra de arquitectura de una mera construcción. Recordemos que la palabra arquitectura procede del griego antiguo ἀρχιτέκτων (*architéktōn*); composición de ἀρχι (*archi*: ser el primero, el que manda) y τέκτων (*tecton*: albañil, constructor), es decir, el jefe que manda a los albañiles (Azara, 2005).

Por ser la primera construcción, y el arquitecto el primer constructor, en el sentido de líder de los constructores, siempre le hemos reclamado a la arquitectura algo superior a una mera construcción que solo satisface las necesidades básicas del ser humano. Cada persona puede ser un artista en cuanto es, potencialmente, agente de la acción, pero no todas las acciones producen obras de arte. Según Martín Deutinger, en las obras de arte “el todo se hace visible y audible. [El artista] infunde en lo que toca la armonía que gobierna el universo” (citado en Masiero, 2003, p. 177). Apoyándose en el pensamiento de F. Th. Vischer, el propio Masiero afirma que si se examina el recorrido a través del cual se realiza la tarea de llegar a ser materia, siguiendo el modo en que esta se hace orden, armonía, equilibrio entre pesos, función y organización de las partes, encontramos en la arquitectura una solución histórico-dialéctica y lógico-dialéctica, que se nos aparece bajo el aspecto de una *imagen alusiva del universo* (Masiero, 2003).

No obstante, si persistiésemos en la aplicación de estas delimitaciones, una segunda conjetura plantea la supuesta imposibilidad de separar lo que es arte de lo que es arquitectura durante la experiencia estética. Es imposible estimar la contribución de uno y de otra en el encuentro del ser humano con la obra, pues

cuando actúan juntos, arquitectura y arte interactúan, en tanto que uno afecta a la otra y ninguno puede ser lo mismo sin el otro. El observador decide cuál es qué solo por un acto de análisis que se apoya en definiciones preestablecidas y responden a la cultura de cada tiempo. Si se pudiesen apreciar por separado, no tendría sentido hablar de obra de arte integrada a la arquitectura. Pongamos por ejemplo la *Fuente*, de Duchamp. El mingitorio en sí mantiene las mismas cualidades aparentes, esté en el contexto que sea. Sin embargo, por haberse presentado en una sala de museo, en un contexto insólito para esa pieza, se le confirió el rango de obra de arte y se resignificó su condición por el impacto producido a través de un acto absolutamente inusitado. Ya no es el mingitorio aislado, sino que ahora es la unidad [mingitorio-sala de museo-momento histórico] el nuevo objeto que provoca en el observador una determinada reacción. Posiblemente, hubiese sido otra la reacción si el mingitorio se hubiese expuesto entre los escombros de una demolición o en la fila de artefactos sanitarios de un baño público. El contexto resignifica al texto y crea una unidad indisoluble, un nuevo texto. En Japón, en el período Edo (1600-1868), muchos jardines famosos tales como los de Shoden-ji y Daitoku-ji fueron diseñados para beneficiarse de las vistas de las montañas lejanas. *Shakkei* o 'paisajes prestados' se llamó a esta posibilidad de apreciar las montañas desde la distancia. Matsudaira Sadanobu (1758-1829), consejero de estado, tomó la inusual decisión de tener una ventana instalada en su casa de té para ver, desde allí, el monte Fuji. Otras muchas autoridades hicieron también pabellones o casas de té con vistas al monte Fuji. La visión hacia montañas lejanas pasó a ser gravitante, lo que constituyó un gran cambio con respecto a la actitud que se tenía en los primeros tiempos, cuando las peregrinaciones a los montes permitían la vivencia de la naturaleza de manera directa (Higuchi, 1983). Frente a estos casos, podríamos cuestionarnos si las ventanas para ver el paisaje lejano y el monte Fuji en las habitaciones del palacio del consejero de estado deberían ser considerados componentes de la arquitectura del edificio o cuadros en sus paredes, obras de arte que contienen paisajes cambiantes de múltiples colores. Podríamos preguntarnos ¿por qué la estatua de Atenea acogida por la *cella* del Partenón es una escultura en tanto que los pilares dóricos que la rodean son arquitectura? Las cariátides del Erecteion, ¿son arte escultórico o pilares sustentantes?, reflexión que nos lleva inevitablemente a preguntarnos si los pilares del Partenón son arquitectura o pilares esculpidos. ¿Acaso la *cella* con la estatua de Atenea sería el mismo espacio arquitectónico que es ahora sin ella? ¿Sería el mismo Partenón si en lugar de columnas dóricas, fuesen jónicas, corintias, o pilares de sección cuadrada?

Una tercera premisa sostiene que es el ser humano quien concede al objeto el rango de obra de arte cuando reconoce haber alcanzado a

través de la experiencia estética el universo de la idealidad al que aspira. Ese reconocimiento de la obra de arte es absolutamente personal, aunque no necesariamente individual.

Al reflexionar sobre el origen de la obra de arte, Martin Heidegger expresó:

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte (Heidegger, 2010, p. 11).

La reflexión que hace Heidegger concluye que ni la propia obra puede proclamarse *obra de arte*, ni que su creador puede hacerlo, sino que hay un tercer elemento que es la esencia del arte mismo que participa de la investidura. En este trabajo se interpreta que ese tercer elemento radica en la *experiencia estética*, entendida como el logro de la idealidad a la que el ser humano aspira, solo alcanzable a través de un proceso de confrontación con la obra. Solamente si se logra esa idealidad inefable, el observador inviste a la obra con el rango de obra de arte cualquiera sea su especie.

Debido a que esta experiencia es subjetiva, el trabajo se mantiene en el campo de la proposición y permanecerá como tal, una predicción provisoria, en tanto no sea demostrado.

Del mismo modo, no podrá demostrarse, ni asegurarse con certeza que los ejemplos que se describen más adelante provocarán la experiencia estética necesaria para facultar al ser humano a investirlos de obra de arte. No obstante, son obras en las que el resultado especial de esta experiencia tiene más posibilidades de acontecer debido a que el universo de lo real y el de lo ideal quedan vinculados por el eje vertical nadir-cenit. Son estas obras, también, en las que el valor de integración del arte con la arquitectura tiene más posibilidades de ser un vínculo denso, ya que es la obra de

arquitectura la que sería reconocida como obra de arte. Esta afirmación, núcleo de este trabajo, permanecerá también suspendida como una aserción provisoria en tanto no sea demostrada.

EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL EJE NADIR-CENIT COMO VÍNCULO ENTRE EL MUNDO REAL Y EL MUNDO IDEALIZADO

Desde la antigüedad, el ser humano concedió a ciertas obras y actividades una función mágica o religiosa que, con la evolución de la especie, adquirieron un carácter estético, social y pedagógico, pero sin perder nunca aquella cualidad original que la vinculaba con el misterio, el rito y la celebración. Edificios y deidades eran visitados por motivos religiosos en determinados períodos del año por grupos de peregrinos. De ese modo, los edificios adquirieron un sentido sagrado y su diseño se realizó con el objetivo de albergar grupos más o menos numerosos, pero también para provocar en el ser humano una vivencia sublime que lo introdujera en el universo por él idealizado. Una de las transformaciones más notables de estos espacios considerados sagrados fue la inclusión del eje vertical que en los templos cristianos alteró la fuerte relación horizontal propia de la basílica romana, generando la synaxis. El eje horizontal, que representa el transitar de los fieles por la historia, se encontró atravesado por el eje vertical que simboliza la intervención de Dios en esa historia. Esa dirección vertical fue la que promovió el vínculo del ser humano con el universo inconmensurable de la perfección y del tiempo sin final (Hani, 1983).

Tanto el rito como el edificio se propusieron satisfacer el sentimiento de perdurabilidad que reclama atravesar los límites del mundo imperfecto de la realidad finita para alcanzar un mundo ideal, perfecto y eterno. Música, movimientos, cantos, vestimenta, perfumes, atmósfera, luz y sombra, se integraban en una única obra que procuraba exaltar su espíritu, provocándole la vivencia de un misterio que le permitía vincular ambos mundos y reconocerse como un ser digno de esa idealidad.

La cúpula celeste fue el lugar donde el ser humano alojó ese universo ideal, más allá de la cual residía quien armonizaba la totalidad.

La fascinación que aún ejerce en los seres humanos proviene de la armonía con que los astros se relacionan en el espacio oscuro de la cúpula y su renovada presencia. Pasan los años y todo sigue allí como el primer día que alzamos nuestra mirada maravillados por la maravilla de nuestra visión.

Pero hay otro aspecto que nos deslumbra y nos intriga, ¿es la cúpula celeste el límite final, o habrá algo más allá detrás de ese velo oscuro que sostiene a los astros? Una respuesta se expresa en la antigua concepción hebrea del Universo que plantea una dirección vertical

FIGURA 1
Representaciones antiguas del universo



Nota. Izquierda: Concepción hebrea del Universo (Paukner, 2010, s. p.). Derecha: Grabado Flamarion (1888) muestra un supuesto 'misionero cristiano' asomándose más allá del límite de la Tierra, representada como una superficie plana cubierta por la bóveda celeste (Pirazzini, G., 2020, s. p.)

que opone al nadir, abajo, como centro de oscuridad y muerte, con el cenit, en lo alto, lugar donde brilla la luz y la vida, el Paraíso. Más allá, la presencia de Dios como la culminación imposible de aprehender; un nombre que no puede abarcar por sí solo la sustancia que designa. El otro, un grabado medieval, muestra a un curioso que, atraído por el misterio, procura saber lo que existe más allá de la bóveda celeste, la atraviesa para descubrir, sorprendido, otro universo oculto por el velo del primer universo (Figura 1).

Pero por sobre toda especulación, si bien observar el cenit no es cómodo para la posición erecta del ser humano, la fascinación ancestral de esa mirada persiste aún en su reconocida dificultad.

Cuando el filósofo Karsten Harries se pregunta si la arquitectura podría lidiar contra el terror que el ser humano siente por la finitud y la muerte, encuentra una respuesta posible en Vitruvio, quien en su discusión sobre qué elevó la obra del hombre por sobre la de los otros animales, respondió que fue su postura erguida. Esta postura le permitió alzar sus ojos y “contemplar el esplendor del firmamento estrellado” (Vitruvius, 1914, libro 2, p. 38). La palabra firmamento promete un orden eterno libre de las vicisitudes del tiempo. Construir a la imagen y semejanza de este orden es dotar a nuestro trabajo de una “semblanza de eternidad” (Harries, 1998, p. 228).

Un modo de sobrevivir del ser humano y alcanzar el eterno orden al que aspira para trascender la finitud de la vida es a través de las obras de arte, ya que ellas lo pueden llevar más allá del tiempo hacia las formas eternas. Siempre que veamos algo para nosotros hermoso, según Platón, se nos recuerda el hecho de que pertenecemos al reino de lo eterno que desconoce la muerte entendida como el fin (Harries, 1998).

Esta semblanza de eternidad, que se alcanza contemplando el esplendor del firmamento estrellado y las cosas hermosas, se

pretendió reproducir en los edificios destinados a tal propósito. Con la paulatina secularización de la sociedad occidental, surgida potencialmente en el Renacimiento, los aportes espirituales del rito religioso se trasladaron, sublimados o velados, del templo a otros edificios.

METODOLOGÍA

La metodología recorre distintas etapas que se fundamentan en el pensamiento de algunos investigadores. Mediante las definiciones de los términos arte y arquitectura, se demuestra el carácter común de sus significados, ambos atribuidos a un modo de hacer, o a un saber hacer; la arquitectura se considera un arte.

Pero ante la realidad de que solo algunos objetos son considerados obras de arte, y que esa consideración proviene del reconocimiento que como tales realizan las personas, afirmación que encuentra en un fragmento del texto *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger una clara afiliación, sobreviene la pregunta ¿qué es entonces lo que hace que algunas obras sean investidas como obras de arte? Dado que esta cualidad de la obra no puede provenir del arbitrio de una persona o de un grupo especializado, se atribuye a la calidad de la vivencia estética que experimenta el ser humano ante la obra, que esta sea considerada obra de arte. Esa vivencia está relacionada con la función del arte de representar las cosas ausentes o imposibles de percibir, de hacer visible lo invisible. De ese modo, si la obra de arquitectura hace posible la percepción de lo ausente e inefable, se transformaría en obra de arte.

Con base en concepciones de filósofos como Heidegger y Harries que afirman que la obra de arte es símbolo, se considera que la obra de arquitectura, investida de obra de arte, contiene, además, dos atributos: es símbolo porque es una representación que evoca, mediante una imagen, algo ausente e imposible de percibir y es alegoría, a la vez, porque partiendo de una idea abstracta llega a configurarse en una representación concreta. Una representación que “conduce lo sensible de lo representado a lo significativo, pero, además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, aparición de lo inefable” (Durand, 1968, p. 14). “El símbolo, en su dinamismo instaurativo en busca de sentido, constituye el modelo mismo de la mediación de lo Eterno en lo temporal” (Durand, 1968, p. 139).

Se sostiene que aquellos edificios que, de alguna manera, simbolizan el firmamento, la bóveda celeste, y desarrollan intensamente el eje vertical, aún más que el horizontal, obligando a quien los recorre a elevar la mirada, tienen más posibilidades de ser epifanía de lo inaccesible y de lo inefable, de las cosas ausentes o imposibles de

percibir. Al transformarse en verdaderos íconos, estas obras recuperarían la función esencial de la imagen simbólica y con ella el *pensamiento simbólico* de quien participe de su vivencia.

A criterio del autor, las obras seleccionadas y presentadas en este artículo, que contienen estos atributos, son algunas entre muchas que otras personas podrían considerar y privilegiar. Sirven solo para ilustrar una idea. El conjunto expone diversidad de tiempos y espacios, de técnicas y recursos para demostrar que no es en estos parámetros en los que reside el éxito o el fracaso de la investidura, sino en algo que el creador deberá descubrir llegado el momento de la creación. Son obras que cumplen con la misión suprema de la obra de arte que es la de conducir los objetos sensibles del universo de lo real, al universo de lo ideal; el de provocar la “reminiscencia que, lejos de ser una memoria vulgar, es por el contrario una imaginación epifánica” (Durand, 1968, p. 138). Por el nivel de abstracción con que tratan la representación de cosas de la naturaleza poseen la virtud de transfigurar la visión insignificante y otorgarle un sentido. Este proceso se aproxima a lo que en este texto se denomina experiencia estética.

La representación de la cúpula celeste y su universo.

Un cielo bajo el firmamento

Con la aplicación de la perspectiva cónica y la representación desde diferentes puntos de vista, los pintores barrocos y manieristas desarrollaron la perspectiva con puntos de vista nadir en sus obras. Cúpulas y bóvedas fueron colonizadas por seres captados desde abajo. Cuerpos que flotan en el espacio superior, atraídos por una fuerza opuesta a la gravedad, parecen expresar la existencia de dos mundos, uno invisible y otro visible, este último concebido como el mundo real. La existencia de estos mundos paralelos se representó en las religiones occidentales en dos estratos diferentes, uno inferior y otro superior. Así, los personajes de este mundo que se relacionan con los personajes del mundo de las alturas deben dirigir sus miradas hacia lo alto, dibujando la *visión nadir*. El vínculo que une ambos mundos es el de la fe o el del misterio, un hilo invisible cuya representación materializa una idea o un anhelo, y que en algunas ocasiones consigue transformarse en obra de arte.

En esta concepción que ubica al mundo celestial en las alturas, la luz jugó un rol esencial para expresar la relación entre ambos universos. Debido a que habitualmente la luz se representa proveniente de las alturas, esté la fuente luminosa dentro o fuera del campo de la representación, el rayo luminoso adquirió un carácter místico, claramente identificable en la iconografía occidental. La asociación del sentido desde arriba hacia abajo con el misterio fue tan fuerte que también la luz profana, cuando tomó esa dirección y sentido, se convirtió en luz divina.

FIGURA 2
Ascensión



Nota. Obra de Anish Kapoor en la Basílica de San Giorgio en Venecia, Italia, (2011). <https://anishkapoor.com/798/basilica-di-san-giorgio-maggiore-2011>

Algunos edificios se han servido de este recurso para lograr atmósferas místicas, especialmente aquellos destinados a cultos religiosos. Pero aún en obras con otras funciones, la luz cenital provoca un extrañamiento que nos impulsa a mirar hacia arriba, hacia el cenit, en tanto que tiñe al espacio de la presencia de la bóveda celeste.

En 2011, Anish Kapoor creó una instalación que denominó *Ascensión*, ejecutada con base en una columna de humo que ascendía verticalmente desde el suelo del crucero hacia la cúpula, materializando la invisible relación entre nadir y cenit, entre lo terrenal y lo celestial. La columna revelaba la *synaxis* en el crucero de una iglesia, el encuentro entre los ejes horizontal y vertical

por el cual se hace posible la conexión del ser humano con lo divino (Figura 2).

Estas circunstancias culturales, combinadas con los efectos de la luz y la mirada, fueron alimentadas artísticamente por pintores y escultores del Barroco que percibieron en la cúpula ese cielo que tanto fascina y tanto se anhela. Con la intención de que se lo pudiese confundir con el verdadero, amalgamaron arquitectura con pintura para provocar un único objeto y un único encuentro estético. Pintaron cornisas y pilastras que fugan al cenit y enfatizan esa doble naturaleza de lo terrenal y lo celestial, lo creado por el ser humano y lo creado por un orden divino que asciende hacia un punto de fuga celeste. Este *trompe l'oeil* se refuerza con la representación de un óculo, cuando no hay uno verdadero, que abre la bóveda al cielo real para permitir el pasaje de lo profano a lo divino, vinculando ambos estratos por medio de la obra. ¿Podríamos hablar en estos casos de arquitectura y pintura por separado como si esta fuese un ornamento, un agregado cuya presencia o ausencia resultase inocua? ¿Podemos hablar de arquitectura, asignándole solo el rol de soporte de la pintura, la función pasiva de cubrir un espacio que funcionaría igualmente de un modo u otro? En cierta medida sí, si nuestra costumbre o nuestro afán analítico se lo propone. No obstante, ambas *artes-técnicas* trabajan en este caso para un mismo fin estético, para provocar un mismo efecto en el observador y, solamente, si pensamos en los tiempos y los autores, podríamos suponerlas como actividades y productos separados (Figura 3).

Un firmamento de acero y aluminio

“Quería crear un barrio para el arte, en lugar de un edificio”, declaró Jean Nouvel sobre su proyecto del Museo Louvre en Abu Dhabi, en 2018 (citado en Wainwright, 2018, p. 18).

Para eso se valió de un enorme casquete de esfera construido en metal que teje una filigrana de estrellas de aluminio dispuestas en cuatro capas interiores y cuatro exteriores. La luz se filtra a través de este techo de paneles de vidrio moldeados con patrones distintos hasta llegar a las salas expositivas, así como la luz de las estrellas se proyecta en la bóveda celeste. Debajo de la gran cúpula cósmica, con los rayos de luz que atraviesan sus capas de celosía, salpicando de sombras y luces los espacios interiores, se recrea una medina árabe bajo el firmamento por cuyas calles en laberinto discurre el público.

La técnica y nuevos materiales facilitaron la realización de este firmamento de acero. Similar intención, aunque realizado en piedra y diez siglos antes, el cielorraso de la catedral de Gloucester, como el de muchas otras catedrales góticas, procura recrear el cielo estrellado por sobre el ramaje de un bosque (Figura 4).

FIGURA 3
Cielorraso de la Iglesia de Il Gesú, Roma. Pintura de Giovanni Battista Gaulli (1680-1685)

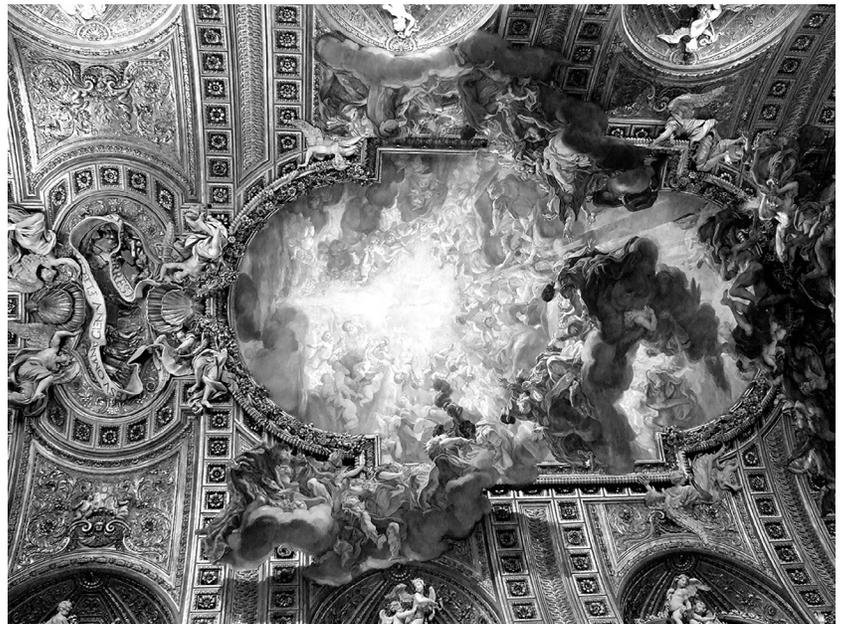
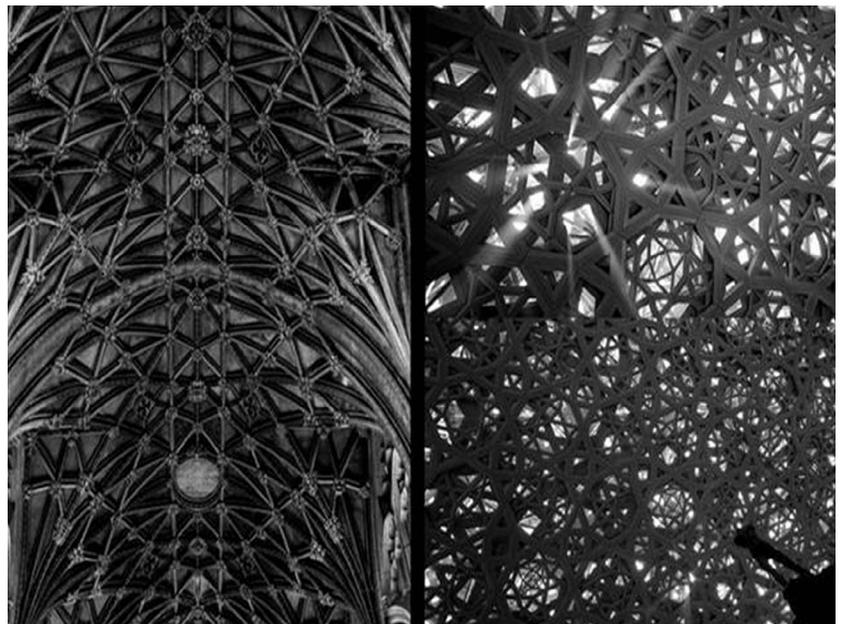


FIGURA 4
La bóveda celeste a través del ramaje de un bosque Giovanni Battista Gaulli (1680-1685)



Nota. Izquierda: Cielorraso de la catedral de Gloucester, Inglaterra (1080). Derecha: Cubierta del Museo Louvre Abu Dhabi, Arq. Jean Nouvel, (2018), Emiratos Árabes Unidos (Al Shamsi, 2018). Adaptado de <https://magaceen.com/es/architecture/louvre-abu-dhabi/>

Cúpula invertida, un mundo dentro de otro mundo

El edificio de la Biblioteca Pública de Estocolmo (1924-1928) de Erik Gunnar Asplund fue ideado sobre la base de tres volúmenes prismáticos y un cilindro central compuesto por tres estratos que lo dotan de una atmósfera ascensional y al cual se llega por la “escalera celestial” (Cornell, 1988, p. 28). Un primer sector con una estantería de tres niveles, cuyos planos se desfazan según círculos concéntricos que se abren hacia el perímetro para permitir el tránsito por cada nivel; un segundo sector ciego que remata en una cornisa y

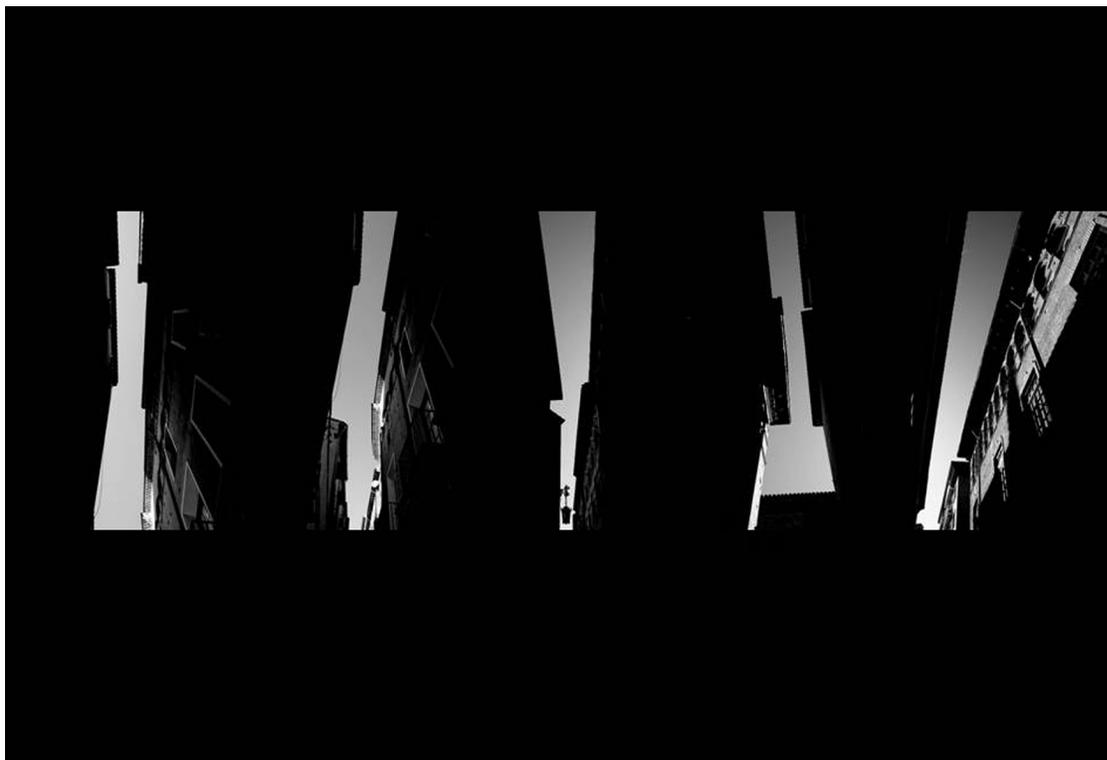
FIGURA 5
*Interior de la Biblioteca de Estocolmo,
 Erik Gunnar Asplund, Suecia (1924-1928)*



un tercer estrato en el que se abren dieciocho ventanas por las que ingresa la luz natural. La cubierta tiene la forma de un cono de muy escasa altura por debajo del que cuelga un cielorraso con forma de casquete esférico facetado. El segundo estrato está iluminado de modo rasante de modo que la luz tangente a la superficie fuertemente texturada y la cornisa superior provocan la sensación de que esta se curva levemente hacia adentro, insinuando una cúpula virtual. Buscando una forma de expresión arquitectónica que condujera hacia lo abstracto y lo absoluto, Asplund abandonó la idea inicial de la cubierta mediante una cúpula y se decidió por la forma cilíndrica. Pero “la idea de hacer del techo una cúpula celestial no fue abandonada por el hecho de haber encontrado una forma más absoluta de expresar la ausencia de distancia, lograda con un lenguaje geométrico de formas abstractas” (Cornell, 1988, p. 29).

La iluminación se complementa con una luminaria con forma de casquete esférico invertido que cuelga en el centro del cielorraso. En una mirada nadir funcionaría como el óculo del Panteón de Agripa. Este dispositivo luminoso desciende virtualmente el nivel del cielorraso, aproximándolo al plano de acceso del lector, en tanto que desmaterializa el techo del recinto que emerge como fondo ilimitado del espacio. De ese modo, y ayudado por la forma circular del tambor, se logra el efecto que produce una cúpula vista desde su interior. La forma de casquete esférico invertido de la luminaria, con dibujos de meridianos y paralelos, juega en contrapunto con la del casquete que cierra el espacio más arriba, de tal modo que al observarlos simultáneamente se tiene la sensación de estar inmerso en la bóveda celeste, pero fuera a la vez de ella, en tanto se aprecia la luminaria

FIGURA 6
Lucernario a cielo abierto
en Zaragoza, España



desde abajo como imagen, a pequeña escala, de la primera. Un mundo dentro de otro mundo (Figura 5).

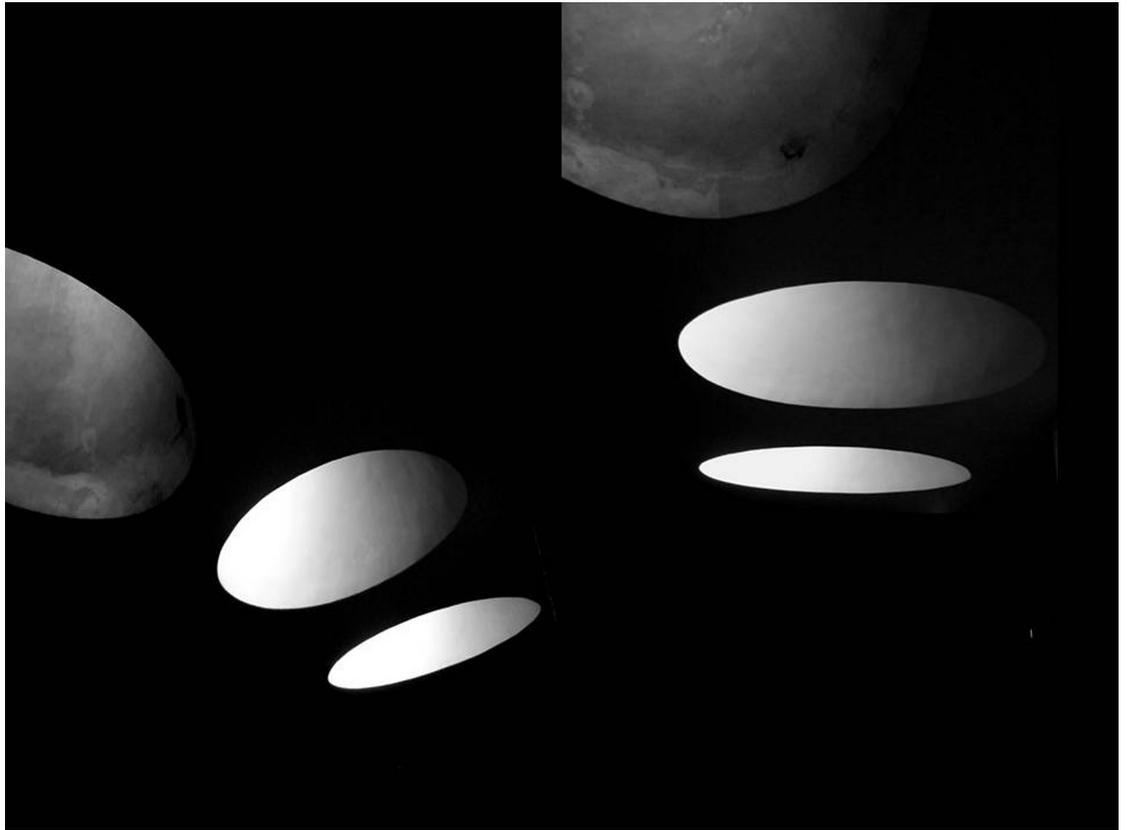
Lucernario a cielo abierto. El observador-artista

La forma geométrica y el contraste entre luz y sombra, asociados al punto de vista del observador, dibujan siluetas insólitas en el cielo cuyas geometrías se componen con el encuadre de nuestra visión sobre el eje nadir-cenit.

Obras tales como *Las Perreras* para la Unidad de Policía en Moyssy Cramoyel, el Chichu Art Museum o el Museo de Arte Contemporáneo, de Tadao Ando, entre otras obras, plantean una composición cuya percepción está comandada por la forma y proporciones del lucernario, por la calidad de la luz que por él accede y, muy especialmente, por la ubicación del observador.

El paisaje de los lucernarios naturales de las calles del centro histórico de Zaragoza, como el de otras ciudades, es un paisaje que se obtiene con la visión hacia el cenit. Es un paisaje imprevisto y variable, creado por el azar de la arquitectura y de la posición del observador. La cúpula celeste adopta geometrías diversas al ceñirse espontáneamente a la arquitectura zigzagueante de los tejados sombríos. Arquitectura y luz, fondo y figura se transforman en arte solo por la visión de quien puede conmovirse y reconocerla como tal (Figura 6).

FIGURA 7
 Lucernario en la capilla de
 Santa María de la Tourette,
 Arq. Le Corbusier,
 Francia (1957)



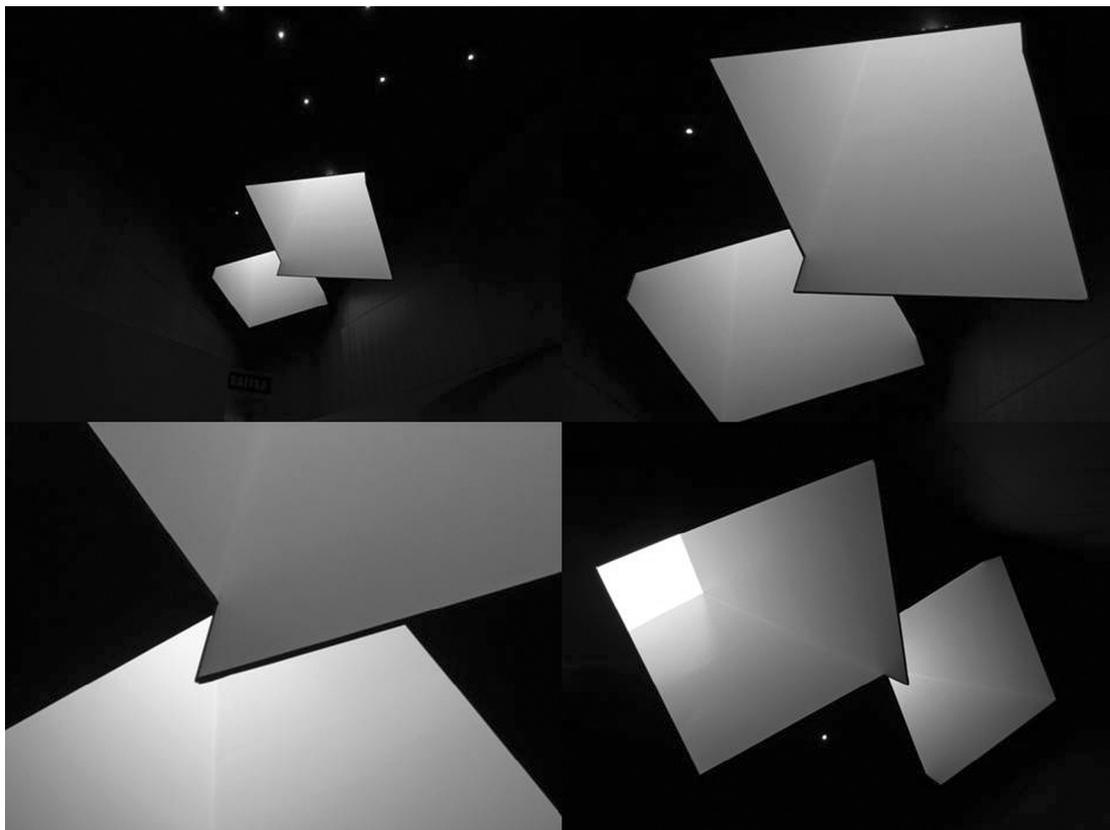
El prodigio de la luz. Convento de Santa María de la Tourette

La cripta del convento tiene las huellas de su construcción previa al Concilio Vaticano II. Los altares, el espacio para cada uno de ellos en distintos niveles, el piso escalonado, los muros inclinados, marcan los límites de cada capilla en un único ámbito trabajado con fluidez. Pero lo que realmente sugiere la atmósfera de una cripta, la sensación de estar bajo el nivel de la tierra es la iluminación. La escasa luz proviene de lo alto, de tres lucernarios de forma troncocónica que en el interior se manifiestan como tres círculos de color y luz, aparentando ser tres *plafones* traslúcidos, tres discos luminosos que flotan en el espacio en lugar de tres oquedades pintadas que emergen a la superficie. La inevitable mirada hacia el cenit nos descubre un paisaje extraño y profundamente sugerente en el que los tres lucernarios juegan con la dualidad de lo cóncavo, lo convexo y lo plano, alternativamente. En ningún otro espacio como en este, la sensación de habitar el mundo terrenal y aspirar al mundo celestial podría ser más intensa (Figura 7).

Estrellas y soles 'artelizados'. Caixa Forum Zaragoza

En una entrevista realizada por Alfonso Díaz, con motivo de la publicación del libro dedicado al Caixa Forum de Zaragoza en 2017, Carme Pinós expresa:

FIGURA 8
*Lucernario en Caixa
Forum, Zaragoza,
Arq. Carme Pinós,
España (2017)*



La arquitectura es arte y arte en mayúsculas. (...) La arquitectura tiene que comunicar poética, poética del espacio y ha de contribuir a que nuestras vivencias tengan un plus, estar más allá del mero transcurrir de una manera anodina. No lo he dudado nunca. Y yo, cuando hago arquitectura, considero que estoy haciendo algo más que resolver un programa o intentar que el resultado quede más o menos desapercibido en el contexto, pido más (Carme Pinós: “Creo que la arquitectura tiene que comunicar poética del espacio...”, s. p.).

Convencida de que al espacio lo hace la forma, para ella no hay distinción entre forma y espacio, en tanto que la arquitectura es la poética del espacio que se construye a través de la forma.

Si la pregunta fuese ¿la arquitectura es más la forma visualizada o el espacio sentido? te diría que la arquitectura es el espacio sentido, pero que llegamos a él a través de la forma. Siempre estoy pensando cómo ha de sentirse la gente, y después paso a entender el programa de una forma práctica. (...) Lo magnífico de la arquitectura es que es todo. Tiene que ser una máquina, tiene que ser poética, tiene que

FIGURA 9

Interior del Big Air Package, Silo en Oberhausen, Christo, Alemania (2013)



Nota. Fotografía Wolfgang Volz © 2013. Christo. <https://www.metalocus.es/es/noticias/christo-big-air-package>

ser formas plásticas, tiene que ser todo, es una experiencia poética en el sentido vivencial, tiene que ser una experiencia con la luz, con las visuales, ha de ser también formas plásticas bellas de contemplar (Carme Pinós: “Creo que la arquitectura tiene que comunicar poética del espacio...”, s. p.).

Los cielorrasos de Caixa Forum Zaragoza son una metáfora del firmamento en el que soles y estrellas se suceden a medida que se recorre el espacio. Hablar de *architecture artistique*, para usar un término de Alain Roger (Roger, 2007), significa que el arte es el instrumento con el que comenzamos a construir el paisaje, pues en el arte está el germen del sentimiento que nos impulsa a proyectar arquitectura de un modo diferente y especial. Ese sentimiento contiene nuestros pensamientos racionales y nuestros impulsos irracionales, nuestros anhelos y nuestros sueños. Solo de ese modo la obra de arquitectura podrá llegar a ser obra de arte porque es el arte lo que da a las imágenes significados propios (Figura 8).

Big Air Package. Un doble universo

En 2013, el artista búlgaro Christo creó en el interior del gasómetro de Oberhausen, un cilindro de 117 metros de altura y 67 metros de diámetro, un globo aerostático de 90 metros de altura con una tela semitransparente de poliéster que se infla mediante fueles. Dos ventiladores mantienen una presión constante que conserva estirada la tela y en posición vertical. El globo inflado deja un espacio libre entre su superficie traslúcida y la interior del gasómetro. Cámaras de descompresión permiten visitar el interior y experimentar la espacialidad inusitada creada por la forma y proporción del globo, y la luz transportada por la propia tela que se derrama por todo el volumen.

Según el propio autor, el objetivo de la instalación es sumergir al visitante en un universo de luz por lo que sesenta reflectores colgados del cielorraso del gasómetro, invisibles al público, iluminan el espacio gracias al material de su envoltura metálica que refleja la luz y la difunde en el interior del globo. Arquitectura e instalación se integran en esta obra que podría reproducir de modo tridimensional el grabado del curioso que atraído por el misterio que se esconde más allá de la cúpula celeste, la atraviesa para sorprenderse luego con su visión (Barba González, 2013) (Figura 9).

Roden Crater. Un ojo al firmamento

Para hacernos participar de los fenómenos astronómicos en nuestra vida cotidiana, el artista e investigador de efectos luminosos James Turrell construye una obra de [¿arquitectura-escultura-land art-instalación-observatorio?] en el cráter de un volcán extinto del desierto de Arizona.

FIGURA 10

Interior de un sector de Roden Crater, Arizona, James Turrell, EE. UU (en construcción)



Nota. East Portal © James Turrell. Fotografía de Florian Holzherr. <https://www.pacegallery.com/journal/support-light/>

La transformación del volcán en un espacio de interacción con los cuerpos celestes a través de las variaciones de la luz del sol, la luna y las estrellas fue comparada por expertos con el monumento de Stonehenge y las pirámides de Teotihuacán. La intervención consiste en una serie de túneles, cámaras de observación y una escalera que conduce a cielo abierto desde las profundidades del sitio. Lo que James Turrell consigue es crear la ilusión de que el cielo y los cuerpos celestes están al alcance de quien se encuentre en Roden Crater; en definitiva, crear la ilusión de haber alcanzado el firmamento (Baldwin, 2019) (Figura 10).

CONCLUSIÓN

Desde un comienzo, el trabajo intentó responder las preguntas de Alfredo Jaar y Evelyn Meynard:

¿Cómo se podría configurar la relación entre arte y arquitectura para esta nueva era?, ¿Qué puede destilar la arquitectura de los nuevos procedimientos del arte contemporáneo?, ¿Qué prácticas artísticas existentes pueden constituirse como modelos inspiradores de propuestas arquitectónicas y urbanísticas a la altura de los desafíos contemporáneos? (Jaar y Meynard, 2022, s. p.).

Las interrogantes planteadas por Alfredo Jaar y Evelyn Meynard traslucen un cierto agotamiento del ícono que ya no tiene lugar en una sociedad que poco a poco ha eliminado la función esencial de la imagen simbólica en la producción de sus obras y en su propio comportamiento y, con ello, el debilitamiento del pensamiento simbólico del ser humano se ha ido acrecentando también.

Ya la imagen no procura evocar, tal vez porque al haberse hecho más profusa, excesivamente expuesta y redundante, al mostrar más de lo que debería, excediéndose en ornato, en afeites, debilita su poder simbólico y el ícono reduce su poder de evocación.

Dado que entre la fugacidad de la imagen y la perdurabilidad del sentido que conlleva el símbolo, “se refugia la totalidad de la cultura humana como una mediación perpetua entre la Esperanza de los seres humanos y su condición temporal” (Durand, 1968, p. 140), parece imperioso recobrar la trascendencia del poder simbólico de la imagen. Este trabajo coloca el centro en el reconocimiento de que es el ser humano quien transforma una creación en objeto de arte, las respuestas no están ni en el ámbito del objeto ni en el del sujeto, sino en la cualidad del encuentro entre ambos; en realidad, están en ambos a la vez.

Cualquier respuesta que demos a las preguntas formuladas debería considerar que “la ideación artística y arquitectónica –¡aún persiste

esa dicotomía!- está en gran medida configurada a partir de un concepto o metáfora que rige los diseños como síntesis de nuestro pensamiento” (Fernández González, 2021, p. 1), por lo que la arquitectura, para aspirar a ser obra de arte, debería ser una “actividad que consista en producir relaciones con el mundo, con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (Bourriaud, 2022, p. 145) y que como obra de arte debería ser un símbolo y una alegoría (Durand, 1968), cuyo gran cometido final sea construir una imagen del orden como *semblanza de eternidad*, semblanza que pueda satisfacer nuestra necesidad de perdurabilidad y perfección, de continuidad en el tiempo y en el espacio (Heidegger, 2010). Cuando la obra se percibe como símbolo y alegoría de la semblanza de eternidad, se convertirá en obra de arte porque se transformará en el medio por el cual se produce el desocultamiento del ser (Heidegger, 2010), volviendo sensible lo invisible (Carbone, 1998, citado en Gutiérrez, 2017, p. 54). De un modo metafórico o directo, esa semblanza de eternidad puede hacer que el ser humano eleve su mirada al firmamento y descubra finalmente su esplendor, ayudándole a superar sus miedos ancestrales y a franquear su propio final.

Esto sería posible pues el objeto físico, dotado de la cualidad de lo *infinito*, sensibiliza la idea racional-moral de infinitud con la que el sujeto alcanza la conciencia de su propia superioridad moral respecto del objeto, alcanzando aquello que le sobrepasa y espanta, lo inconmensurable; lo divino se hace presente y patente, a través del propio sujeto, en el objeto, con lo que el destino del ser humano, en este mundo, se pone de manifiesto. “Ese sentimiento de infinitud se revela en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo genera, de aproximarse al sujeto que lo aprehende, lo destruiría” (Trías, 1982, p. 25). Para poder ser gozado, según el requisito kantiano del sentimiento estético, el objeto debe ser contemplado a distancia, solo así provocará en el contemplador un sentimiento de placer, pues la distancia aseguraría el carácter desinteresado de la contemplación. Esa distancia podrá ser física o psicológica, generada por un dispositivo de alejamiento.

Ese dispositivo de alejamiento está presente en las obras presentadas, pues todas elaboran la relación vertical que nos transporta desde el nadir al cenit, extremo alcanzable solo con la razón y no con el entendimiento.

La afirmación se basa en la experiencia personal y en el relato de otras personas que así lo vivieron inmersos en el espacio de construcciones tales como el Panteón de Agripa, la basílica de Santa Sofía o el Museo de Arte Teshima. En todas ellas, parecería que la visión del firmamento aseguraría la visión pura, ideal y bella que una visión horizontal, mundana, no siempre nos aporta. A todas

las consideramos obras de arte porque todas ellas poseen “la facultad de producir el sentido de la existencia humana, al indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad” (Bourriaud, 2022, p. 73).

Cables y poliéster, chapa y vidrio traslúcido, revoque coloreado, texturas rugosas, pinturas aplicadas, acero preformado, luz cenital, columna de humo; materiales diversos y técnicas sofisticadas en unos casos, simples en otros. No es la técnica ni el material lo que parecería interesar, sino cómo estos se organizan, siguiendo un eje vertical que obliga a elevar la mirada y a distanciar el objeto, transformándolo en revelación del infinito.

Todas las obras presentadas tienen en común la esencia que les permite sobrepasar lo cotidiano y provocar esa experiencia estética de eternidad en quien las confronte con su propia mirada. Todas parecen estar disponibles, flexibles, “con proyección al infinito, dedicadas, en principio, al mundo del intercambio y de la comunicación (...) porque lo que produce el artista en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo” (Bourriaud, 2022, p. 57). Todas parecen permitir que el observador se identifique con ellas, mientras las inviste de obras de arte, sobrepasando los lindes de su propia realidad.

REFERENCIAS

- Al Shamsi, F. (2018). *Cubierta del Museo Louvre Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos* [Fotografía]. <https://magaceen.com/es/architecture/louvre-abu-dhabi/>
- Azara, P. (2005). *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*. Editorial Gustavo Gili.
- Baldwin, E. (28 de febrero de 2019). *La obra "Roden Crater" de James Turrell*. ArchDaily. <https://www.archdaily.cl/cl/912207/la-obra-roden-crater-de-james-turrell-sera-abierta-al-publico-despues-de-45-anos-de-trabajo>
- Barba González, J. J. (18 de marzo de 2013). *Big Air Package*. <https://www.metalocus.es/es/noticias/christo-big-air-package>
- Bourriaud, N. (2022). *Estética relacional* (traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Adriana Hidalgo Editora.
- Cornell, E. (1988). El cielo como una bóveda... Gunnar Asplund y la articulación del espacio. En D. C. Caldenby, & O. Hultin (Ed.), *Asplund* (pp. 23-33). Editorial Gustavo Gili.
- Carme Pinós: "Creo que la arquitectura tiene que comunicar poética del espacio...". Entrevista de Alfonso Diaz a Carme Pinós con motivo del Caixa Forum de Zaragoza. (16 de noviembre de 2017). T. C. Cuadernos. <https://www.tccuadernos.com/blog/caixa-forum-zaragoza-carme-pinos/>
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.
- Fernández González, M. (2021). El «corte» como concepto operativo de permanencia en el arte, la arquitectura y el patrimonio construido. Luz, espacio, materia y memoria. *Arbor*, 197(801), a616. <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801006>
- Gutiérrez, E. (2017). *Lo estético. Percepción y placer*. Prometeo Libros.
- Gutiérrez, G. (2007). *Le pouvoir de l'image*. Lumière & vie, juillet.
- Hani, J. (1983). *El simbolismo del templo cristiano*. José J. de Olañeta, Editor.
- Harries, K. (1998). *The Ethical Function of Architecture*. Massachusetts Institute of Technology.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Alianza Editorial.
- Higuchi, T. (1983). *Visual and Spatial Structure of Landscapes*. The MIT Press.
- Holzherr, F. (2020). *Eats Portal* [Fotografía]. © James Turrell <https://www.pacegallery.com/journal/support-light/>
- Jaar, A. y Meynard, E. (2022). *Convocatoria Revista de Arquitectura N.º 43 Arte-Arquitectura + Temática libre*. <https://dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/announcement/view/252>
- Kapoor, A. (2011). *Ascensión* [Fotografía]. <https://anishkapoor.com/190/ascension>
- Masiero, R. (2003). *Estética de la arquitectura*. Editorial Machado Libros.
- Pirazzini, G. (2020). *Grabado Flamarion* [Fotografía]. National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/terraplanismo-edad-media_14991
- Paukner, M. (2010). *Concepción hebrea del Universo* [Dibujo]. Anyulled's: Antigua Cosmología Hebrea. <https://anyulled.blogspot.com/2010/07/antigua-cosmologia-hebrea.html?m=1>
- Real Academia Española. (s. f.). *Arquitectura*. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 15 de julio de 2022 de <https://dle.rae.es/arte?m=form>

- Real Academia Española. (s. f.). Arte. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 15 de julio de 2022 de <https://dle.rae.es/arte?m=form>
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje* (traducción de Maysi Veuthey). Biblioteca Nueva.
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Seix Barral.
- Vitruvius, P. (1914). *The ten books of architecture* (traducción Morris Hickey Morgan). Harvard University Press. <https://www.pdfdrive.com/vitruvius-the-ten-books-on-architecture-e9885542.html>
- Volz, W. (2013). *Big Air Package* [Fotografía]. © Christo <https://www.metalocus.es/es/noticias/christo-big-air-package>
- Wainwright, O. (2018). Shadow of Arabesques. *Arquitectura Viva*, (204), 18-29.