

La piel arquitectónica como huella de la expresión corporal

Architectural skin as a mark of body expression

Taciana Laredo Torres, Angelique Trachana
Universidad Politécnica de Madrid

Abstract

This article tries to demonstrate how the involvement of the body in the traces of architecture provides a tactile quality on the surface of the constructive material. For this, certain analogies between drawing and building models in architectural design and certain actions in painting and sculpture are studied. Mainly, the design processes of Antonio Gaudí and Enric Miralles are studied in comparison with the works of Miguel Barceló and Manolo Millares. In the results of both plastic and architectural work, characteristics that we also find in primitive art and popular architecture are detected. There is a theatricality in the creative action or ritual performativity that is linked to a born imperative of human beings to condition their vital space.

Keywords: Drawing; Painting; Architectural Skin; Space; Matter; Time; Action

Introducción

¿Qué necesidad tenía el ser humano primitivo para graficar las cuevas de Altamira? La inmediación del cuerpo con las huellas que éste deja en las superficies configura el espacio que será. Las primeras obras de arte de la humanidad, elaboradas hace decenas de miles de años sobre lienzos de roca suscitan preguntas si eran personas que ya tenían la capacidad de inventar historias de ficción y quizá también un pensamiento mágico o incluso religioso. Son preguntas que se plantean y, sin embargo, es certeza, porque perdura y se repite, una necesidad vital del ser humano a emplear una porción de su energía reservada en actuar sobre su entorno, y no sólo por una necesidad práctica sino psicológica, espiritual o artística. Las pinturas rupestres sabemos que forman parte de actos rituales. Las hipótesis en torno a la explicación del significado de este arte primitivo, según los expertos, es que se trata de un lenguaje visual que tendría un significado contingente en función de la coyuntura. Pero, lo que podemos atribuir como invariante a estas acciones sobre las superficies es la voluntad humana de imprimir su huella como signo de apropiación del espacio. Efectivamente, los autores eran artistas, algunos, a la altura de Rembrandt, Velázquez o Picasso que poseían técnicas sofisticadas, pues el artista que pintó la cueva de Altamira utilizó carbón vegetal y óxidos de hierro, y seguramente lo hizo para marcar su terreno, es la explicación más natural.



Fig 1. *Pinturas rupestres de Altamira*, aprox. 15000 a.C. Fotografía de Alejandro Ruesga [Fotografía: https://elpais.com/elpais/2015/04/17/album/1429272677_031517.html#foto_gal_6]

El arte actúa como un medio de comunicación en múltiples contextos. Para el artista, el pintor o el escultor su territorio es el lienzo, la roca, el material que forma su entorno natural. No hay que entender la naturaleza como algo separado de lo que está pensado y diseñado por los humanos, esta especie de concepto planteado desde el prisma antropocéntrico que separa el mundo humano y el no humano mediante una pantalla estética más bien arbitraria. Todo es la Naturaleza, es la sierra, la roca, el asfalto, la tela o la pared de un edificio y también es el espacio urbanizado, así como al espacio filosófico, mental y social; la forma en que gestionamos nuestras relaciones, tanto entre nosotros mismos como con lo no humano que nos rodea. Y Arte, resulta, no es aquello que tiene esa cualidad irreductible de estar en otro lugar y ser otra cosa. También se caracteriza, por no ser del todo estática, o de manera más o menos constante. Como las formas de vida, que en esencia son lo que constituye la Naturaleza y nunca están presentes de manera constante, es algo inmanente (Morton, 2019). El Arte y la Naturaleza, por tanto, salvando las distancias entre la asimetría, la causalidad, la fenomenología, la coexistencia o la temporalidad de las cosas materiales fabricadas por los humanos que recubren la corteza terrestre, se definen en diferentes escalas. Una de las escalas que es la humana, que solo es una entre muchas otras, despierta, idealmente, una conciencia que conduce a una reevaluación de la acción humana y de su impacto en el entorno. La acción que tiene que ver con embellecer las cosas, desde el arte primitivo, en realidad, no tiene que ver con una conciencia estética o pintoresca, aunque la belleza nunca ha dejado de existir procurando toques de atención, de asombro o de rareza, que no se puede borrar del todo en el arte popular, como ejemplo, que persiste.

Una idea de teatralidad está arraigada en este existir del arte, que es estar constantemente presente en el espacio social y en deconstruir la diferencia entre ser activo y pasivo, que se corresponde aproximadamente con la idea de Naturaleza, eso es la acción totalmente nueva, que no

se base en una concepción de la actividad derivada de una ideología o teoría. El acontecimiento de la acción, podría decirse, es cuando tomamos conciencia de algo, formando parte de ello en cierto sentido físico. Es que la conciencia es una especie de *quantum* de la acción, un grado cero de la acción. El arte de la construcción autóctona de ciertas tribus que todavía autoconstruyen y decoran portentosamente su hábitat puede servir de ejemplo para ilustrarlo. El arte causa un efecto sobre nosotros. Lo que hace, en realidad, es alterar directamente el principio de causa y efecto (Morton, 2013a).



Fig 2. *Territorio Kassena*, sureste de Burkina Faso. La etnia destaca por la forma en que construyen y decoran sus casas tradicionales [Fotografías: <https://www.ganasmundo.com/pais-kassena/>]

Ya hemos acabado con la idea de que el pensamiento humano, es el principal o el único verdadero modo de acceso a la realidad y que la conciencia es previa a la acción. Necesitamos, por tanto, ampliar el significado de la noción de acción para perfilar el significado de la noción de conciencia. Primero hacer y pensar sobre lo hecho resulta una inversión de las convenciones intelectualistas. De hecho, este ramalazo autodestructivo es muy común entre artistas. La verdadera acción implica una autorreflexión. La «praxis» tiene un lado de conciencia reflexiva y teórica. Así que el actuar transformando algo, podemos decir, constituye un acto de tomar conciencia y de apropiación no solo física sino de un concepto abstracto.

El arte es un gran espacio de libertad que, por un lado, es muy inclusivo, pero, por el otro, también puede anular la capacidad de acción, la agencia, precisamente porque, como dirían algunos, «solo es arte». La paradoja reside en que, puede ser contraproducente para lograr un cambio real, pero al mismo tiempo es una manera muy teatral para comunicar y transmitir conceptos y teorías en un sentido muy amplio.

Por supuesto que nunca es solo arte. Por lo demás, la idea de que solo sea arte no es problema del artista, es un problema de ideología social. La dimensión estética, que es donde en verdad ocurre el arte, es de hecho la dimensión causal. De manera que el arte interviene y altera directamente el principio de causa y efecto. Un artista como Olafur Eliasson, por ejemplo, o Gordon Matta-Clark cuyas obras son aparentemente apolíticas, en el fondo, se percibe que transforma literalmente el espacio social porque es un arte profundamente político. El arte es una táctica que sencillamente plantea una forma distinta de habitar el espacio social, una de nuestras maneras de

interactuar con el medio ambiente. Aun puede conseguir, aunque sean pequeños, cambios ajustando nuestra forma de pensar sobre estos cambios. Pensar en el entorno como escenografía no es pensar en la Naturaleza como cosa, sino como acción, cómo actuar sobre las cosas que son fragmentos de lo que Morton llama “los hiperobjetos”, que son cosas tan grandes en el tiempo y el espacio que no las podemos tocar, no las podemos entender en su totalidad, solo podemos ver fragmentos borrosos y sentir sus efectos (Morton, 2013b). Sentir el efecto de las acciones es como quitarse los zapatos y sentir la alfombra, o la hierba o el cemento.

Cuerpo, acción y objetualización del espacio arquitectónico

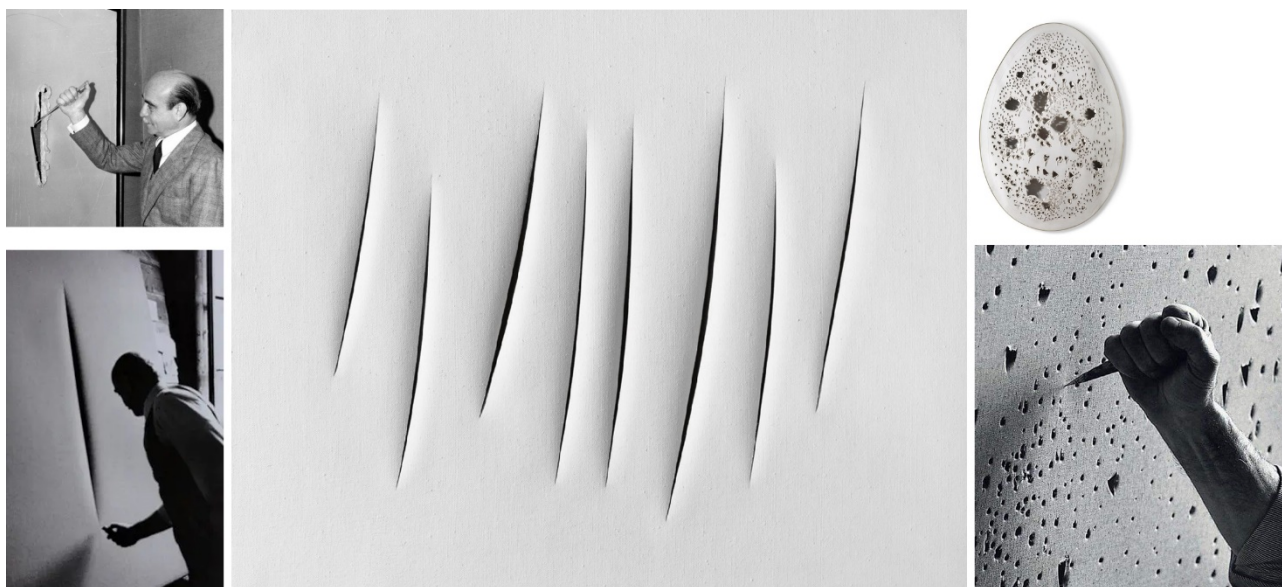


Fig 3. *Procesos* de Lucio Fontana, 1899–1968

El espacio arquitectónico, como el pictórico y el escultórico se configura en la acción teatral o *performance* que transcurre o terminó. Como los lienzos donde Fontana practica los orificios, las grietas, las rajadas (Figura 3), que traspasan la superficie para convertirla en límite del espacio, la pared que delimita el espacio arquitectónico puede ser manipulada, operada, tratada, trasgredida y herida desde su anverso o desde su reverso y al herirla, podemos vivirla y sentirla desde ambos espacios. La pared tiene anverso y reverso, aunque en la arquitectura durante siglos se trató como en el Arte el lienzo o la escultura que sólo tenían anverso. Las superficies que delimitan el espacio lo cualifican mostrando su cualidad epistrática. Sus cualidades tectónicas y táctiles se deben en las acciones de delimitar la superficie. Por empatía, con la acción transformadora se transmiten intersubjetivamente las emociones entre actor y receptor.

Gordon Matta Clark desarrolla su producción en el arte de acción, con la objetualización del espacio compartido donde la idea de escultura y arquitectura se integran en la redefinición de la idea de un paisaje como lugar interactivo donde conviven lo social, histórico, ideológico y natural.

Matta Clark trabaja en una transformación del paisaje urbano en cuya percepción se fusiona la acción sobre la materia con la forma y la idea.



Fig 4. Gordon Matta-Clark. 1975. *Conical Intersect*. Fotografías MACBA. [Fotografías: <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/a-z/matta-clark-gordon>]

En los paramentos arquitectónicos que Matta-Clark interviene, queda patente esa relación interior y exterior de una forma rotunda a través del hueco practicado, que evidencia en la acción teatral de la agresión el espacio arquitectónico, creando la escena que comunica al espectador sin importar dónde se sitúe.

En la ideación arquitectónica como acto analógico de la construcción de la obra, la acción de idear dibujando o construyendo modelos, acción que implica las manos, el cuerpo y no sólo la visión, el agente, artista plástico, arquitecto y el luego el receptor de la obra, al practicar el espacio construido, experimentan a través de los sentidos esta corporeidad que su proyectista y autor confiere a las características materiales de su espacialidad.

Antonio Gaudí (1852-1926), quizás, encontró al observar profundamente la naturaleza de su tierra de origen, sobre todo durante sus estancias veraniegas en el Mas de la Calderera, en la casa de los Gaudí en Riudoms y su ambiente familiar, los catalizadores de su creatividad e inspiración de sus formas. Más de cinco generaciones en su familia trabajaron en la manufactura de productos de cobre, incluyendo a su padre y a sus dos abuelos. Fabricaban principalmente toneles gigantes para

la destilación del alcohol de la uva, en Tarragona. El mismo Gaudí admite que los aspectos espaciales de estas grandes figuras de láminas de cobre forjado tuvieron una influencia en él, haciendo que desde pequeño tuviera una noción de los objetos como tridimensionales y no representados sobre un plano geoméricamente. Esta percepción de las figuras como objetos maleables y casi esculturales, le llevaron a desarrollar su tan característica obra (Roe, 2012).



Fig 5. *Obra de Antonio Gaudí (1852-1926) en la ciudad de Barcelona.* Fachada de la Casa Batlló, Patio interior de la Casa Milà, Interior de la Sagrada Família, Chimeneas de la Casa Milà, Detalle de las tejas de la Casa Batlló, bancos del Parque Güell.

Gaudí rechazaba la utopía racionalista y las formas abstractas porque creía en un arte concreto para el pueblo. Se abandona así a un impulso lírico mostrando una audacia al construir un léxico plástico-formal con las inagotables innovaciones de sus invenciones constructivas y decorativas llegando a hacer una arquitectura auténtica de la materia construida. La materia es el soporte de la imagen y puesto que la materia de la imagen es el color, el hormigón, los ladrillos, o el hierro son el soporte absoluto de una búsqueda del contenido intrínseco de las formas y no de formas que se adapten a un contenido determinado. Esta imaginación constructiva constituye definitivamente, la innovación de Gaudí. Las construcciones *gaudianas* intencionalmente vacilantes y torcidas que parecen a punto de caer, y como parecen hechas de materia blanda, también a punto de disolverse como la nieve bajo el sol, se sostienen como por milagro y, naturalmente, es la técnica del artista que hace este milagro. Detrás de la libertad sin condiciones de la invención formal, lo que llama Schiller, la libertad absoluta del juego formal, hay, aunque no se vea, un complicado aparato técnico. La poética de Gaudí es todavía fundamentalmente barroca y parecida a la de Borromini o, aún más, a la de Guarini. Su audaz técnica prodiga el juego y no la necesidad y el esfuerzo, prodiga el tema wagneriano de la unidad de las artes *Gesamtkunstwerk* que aúna la obra del constructor con la de escultor y la del pintor. Así mismo añade a las superficies muchas disciplinas artesanales: mosaico, cerámica, hierro forjado, etc. Reconstruye así también el taller medieval en el que el artista era el jefe de los maestros y no actuaba como proyectista. Es evidente que esta forma de proceder excluía cualquier vinculación con la industrialización y la estandarización del trabajo. La

arquitectura tenía una génesis netamente constructiva, artesanal y artística definitivamente ya que para Gaudí el arte no era conceptual ni abstracto. Pero siquiera es la cosa en sí sino su imagen. Su estructura material es como las armaduras con las que el escultor sostiene la masa de barro.

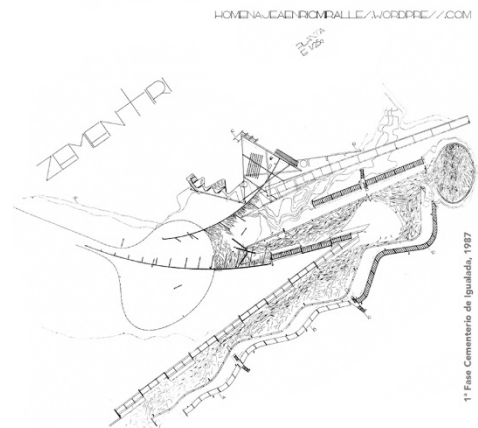


Fig 6. *Cementerio de Igualada* Enric Miralles y Caeme Pinós. [Fotografías de Hisao Suzuki: <https://arquitecturaviva.com/obras/cementerio-igualada>]

En otra de las figuras de la arquitectura contemporánea, la figura de Enric Miralles (1955-2000), encontramos en su proceso de proyectar también un profundo vínculo con la naturaleza que está allí. Desde sus primeros proyectos a principio de los 90, como el cementerio de Igualada o Tiro de Arco, Miralles viene incorporando en su proceso proyectual las características físicas del terreno, su relieve, las huaqueades y accidentes. Llega así a conseguir una plasticidad de la obra a través de grados de conexiones que no se producen solo al trazar la planta sino en las tres dimensiones mediante “líneas casi invisibles, a veces larguísimas a través de las cuales se liga el proyecto”. En una conversación con Alejandro Zaera (1995, pp. 260-275) decía con respecto al sitio de ubicación del proyecto, que no son las únicas características físicas, las propias marcas del terreno, las que se transforman, “cuando empiezas a trabajar en un casco histórico (...) con edificios del siglo XVI, estos son los límites de lo actual. Aquí, lo que sucede es que los estratos del tiempo (...) hay que volver a definirlos”. Las capas que contienen la memoria y la experiencia sensorial y tangible del lugar confieren un espesor y una compacidad a la envolvente que comprende todas las cualidades relativas al espacio arquitectónico.

Miralles hablando de su procedimiento gestual de aproximación a la forma, revela cómo la arquitectura es parte del trabajo con la materia y su percepción en el contacto físico nos hace entender “la traza, en su verdadera esencia, como una abstracción conceptual engendrada por un gesto físico – función de la vitalidad de la mano en movimiento – consecuente con la energía puesta en obra en el trazado y completamente identificada con la ejecución” (Seguí, 2000, p. 5).

El sentido del tacto que implica sentir la materia ,más allá del sentido de la vista, para Gaudí suscitaba el sentir la gravedad de la materia que imaginaba ejecutando maquetas, a parte de las tradicionales en madera, yeso, barro, tela metálica y cartoné, las maquetas invertidas o funiculares

de cuerdas y pesos para así crear complejas formas geométricas por atracción gravitatoria. Las osadías estructurales de Gaudí como la Sagrada Familia son concebibles por su peso y forma orgánica, a base de una imaginación tridimensional. Por un exponente analógico del cuerpo, el edificio tan complejo debía sostenerse «por su forma» y materiales o sistemas.

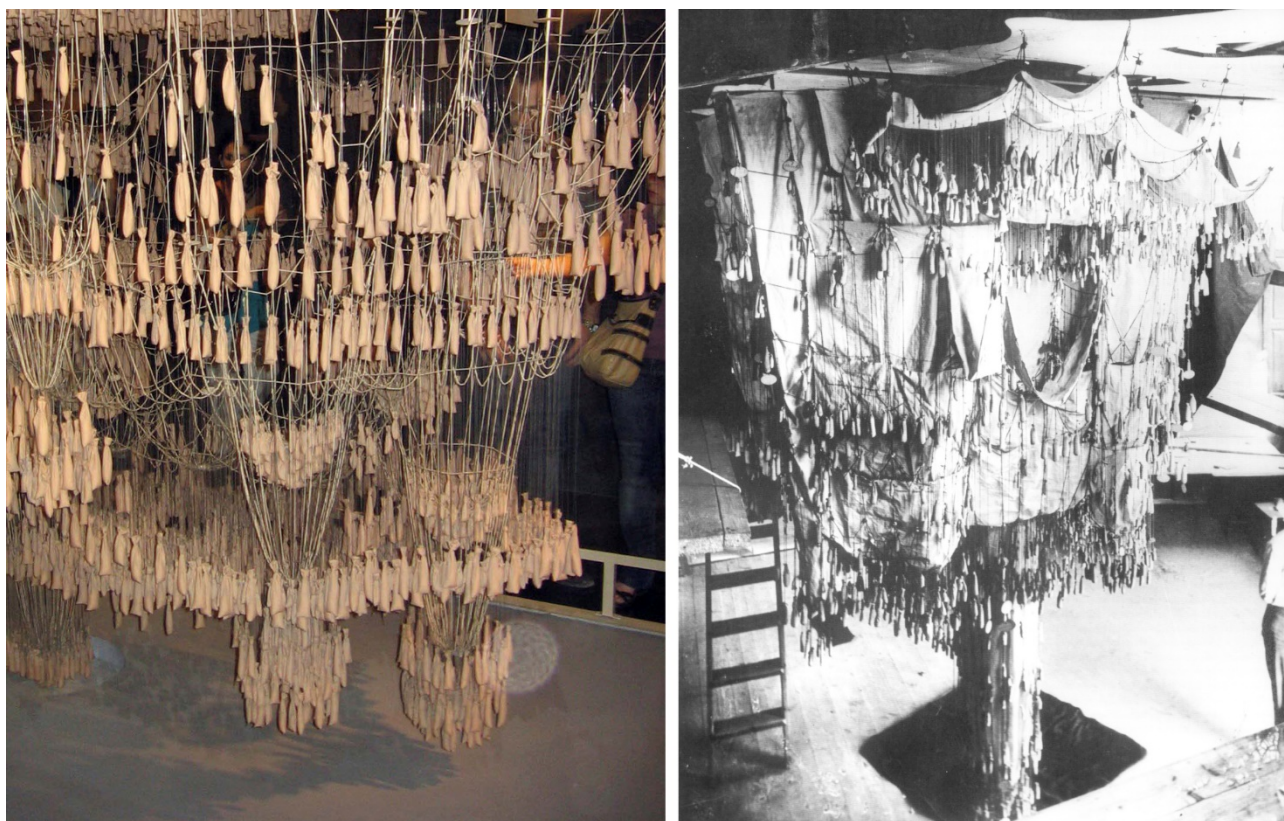


Fig 7. Maquetas Antonio Gaudí. A la derecha, Maqueta polifuncicular original de cargas gravitatorias, recubierta de papel, de la iglesia de la Colonia Güell. A la izquierda, Maqueta polifuncicular sin recubrimiento. Museo de la Sagrada Familia. Barcelona.

Una maqueta invertida por una suerte de aproximación a un diseño “biométrico” mediaba en el tanteo de una compleja geometría con el comportamiento mecánico de la masa. Las necesidades estéticas del epistato que han dado lugar a igualmente complejos montajes ornamentales debían amoldarse a las estructurales desde la misma ideación de la forma que, en realidad, resultaban parte del todo el tinglado mecánico de la obra. Así la forma ideada por inversión simétrica con respecto al plano horizontal implicaba una imaginación corporal. Las maquetas de cuerdas y pequeños sacos de peso que usaba Gaudí no desentonarían en la exposición permanente de la Fundació Tàpies de Barcelona o en el Museo Pompidou de París, lo que demuestra cómo las dimensiones estética y mecánica iban de la mano. Imaginar la geometría espacial a través del cuerpo sintiendo la gravedad es un paso que da Gaudí, pasando de la concepción abstracta a través de la geometría en el plano a la acción en el espacio tridimensional. El resultado es que toma conciencia de cómo la catenaria

distribuye regularmente el peso que soporta, sufriendo únicamente fuerzas tangenciales que se anulan entre sí. Los arcos catenarios de gran resistencia se utilizaron también en obras como la Casa Milà. Se dice que algunas de las inspiraciones de Gaudí provienen de las formas de la montaña de Montserrat o de las cuevas de Mallorca y la Cueva del Salnitre (Collbató), los riscos de Fra Guerau en la sierra de Prades cerca de Reus, la montaña de Pareis al norte de Mallorca, el Coll de la Desenrocada (entre Argentera y Vilanova d'Escornalbou) o Sant Miquel del Fai en Bigas, según Juan Bassegoda i Nonell (1989a), Presidente de la Cátedra de Gaudí de Barcelona, todos ellos lugares visitados por Gaudí

En esos procedimientos con las maquetas se evidencia también como en la escultura y la pintura de forma directa, la acción corporal en la obra pues, la obra es el resultado de la acción mientras que en arquitectura se opera con modelos tanto planos como tridimensionales. El proceder oculto en la trasciende del proyecto, sin embargo, es tan relevante como en la obra plástica directa. La pintura y la escultura en su génesis comparten de igual manera la preocupación de la materialidad arquitectónica que va más allá de la superficie, en la configuración del espacio. Pues es la acción, el cuerpo y sus rastros en los materiales que cualifican la materia. La huella del cuerpo, se puede decir, que crea el espacio, configurando la materia.

El “grado cero de la arquitectura” se sostiene en el momento creativo en tanto gesto no significativo, aprendizaje del hacer reflexionando sobre lo hecho y en este proceso de autoaprendizaje y aprehensión de la forma haciéndose sin ataduras ideológicas y convenciones codificadas, en plena libertad, la producción de propuestas altamente subjetivas. Este ejercicio de la libertad en la inmediatez de la expresión sobre la materia se establece el compromiso del individuo, sujeto de la acción, que asume toda la responsabilidad moral de la obra y con el presente. El creador, artista o arquitecto y aprendiz se sitúa frente a la obra como investigador y experimenta con lo nuevo a alumbrarse, ese “grado cero” como si fuera la primera vez de hacer la primera casa en la historia de la arquitectura (Trachana, 2013).

La superficie mural como configuradora del espacio arquitectónico

La acción de contemplar pertenece al arte como revelación. Mirando con la cámara una pared deteriorada por la humedad contemplamos una obra “natural” sin intención artística ni significado. Investigando, aprendiendo, experimentando en la creación de situaciones nuevas sin perseguir un resultado (consabido) ocurre algo parecido. Todo aprendizaje básicamente corporal, pertenece inicialmente a la experiencia sensorial (Trachana, 2013).

En la serie de fotografías *Psoriasis o paredes vivas* podíamos plantear un intenso debate teórico. La hipótesis principal sería que la configuración de una simple pared deteriorada por el tiempo y la humedad no refleja trazas de acción humana, sino la acción del ojo que mira y la toma de conciencia del proceso de deterioro al sentir la textura y, tal vez el olor, la acción se corporice y se hace consciente. El cuerpo queda preso en el resultado, a través del proceso. No es un cuerpo representado, si no la acción del cuerpo que queda atrapada en la obra.



Fig 8. *Psoriasis o paredes vivas*, 2022 [Fotografías propias]

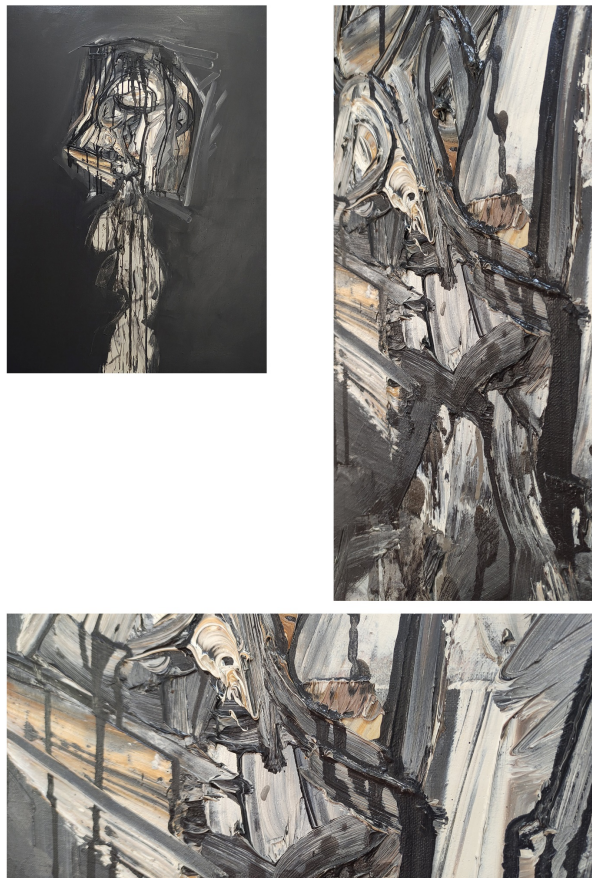


Fig 9. Antonio Saura. 1963. *Baldovinetá* Óleo sobre lienzo. 130 x 97cm. (Fragmentos)
[Fotografías propias tomadas en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca). 2022]

Eric Miralles siente las texturas del suelo en el proyecto del cementerio de Igualada y el paso del tiempo como la imagen de las hojas que caen de los árboles en otoño o las ramas que arrastra la lluvia por la calzada que corta la tierra como el cauce de un río. Sus trazos que se van aproximando en la configuración de la planta siguen las líneas topográficas y en el suelo se dibujan espontáneamente unos segmentos lineales que insinúan el movimiento, mientras que las rugosas paredes que contienen el suelo parecen formar parte de la misma tierra. Nada está quieto en la naturaleza y dibujando la planta se toma conciencia del tiempo a través de la experiencia del espacio.

La empatía *-einführung-* atestigua esta capacidad de la forma para suscitar sentimientos mediante la proyección activa de un significado por parte del observador sobre lo observado. Anterior a la diferencia establecida por Heidegger (2012) entre el ser-a-la-vista *-vorhandenheit-* y el ser-a-la-mano *-zuhandenheit-*, Vischer (1993) distingue el espacio óptico-visual, plano y bidimensional, del espacio táctil-itinerante, profundo y tridimensional. Y Lipps (1923) diferencia la mera observación, propia de la visión óptica, de la proyección empática de un significado sobre la forma percibida, propia de la visión estética relativa a la forma material. Esta misma forma se distingue en la relativa a la masa y a la forma esencial, independiente de la materia, que da lugar al concepto de espacio “geométrico”, objeto de empatía mecánica, y al espacio estético, objeto de empatía existencial.

Si para Riegl (1980), el arte es, en esencia, la forma de la expresión de una idea, siguiendo la interpretación de Schmarsow (1893) que distingue la forma material de la idea o contenido que representa, en arquitectura, la teoría de la pura visualidad que interpreta la forma espacial, definida por sus límites a través de la materia, como la expresión de una idea espacial, ya ha sido relevada por la importancia de la materia (que Schmarsow entiende) como la condición tectónica de la masa como límite espacial de la forma.



Fig 10. Detalle del muro de la Capilla de Ronchamp du Haut, Le Corbusier, 1950-1955.

Wölfflin (1976) considera la materia como la responsable de la empatía de la forma a través del espacio estético que se configura desde su condición tectónica. El espacio y la masa están mutuamente condicionados en la configuración de la forma arquitectónica mediante la vinculación de la visión óptica con el movimiento táctil en el espacio estimulado por la materia (Brinckmann, 1908). Además, dentro de las teorías formalistas, se distingue entre la forma activa *-wirkungsform-*, frente a la forma real *-daseinsform-*, propia del objeto e indiferente al sujeto y la forma aparente *-erscheinungsform-*, aprehendida por medio de la percepción que es la que provoca sentimientos y actos (Hildebrand, 1988). La forma activa, a través de la experiencia corporal de la forma diferencia el espacio real *-daseinsraum-*, dependiente de la geometría física de la masa, el espacio perceptual *-erscheinungsraum-*, dependiente de la impresión del espacio real recibida por los sentidos, y el espacio activo *-wirkungsraum-*, responsable de la idea estética de espacio (Sörgel, 1921).

De acuerdo con estas interpretaciones de la teoría moderna del Arte, es posible interpretar la relación entre forma y espacio arquitectónico desde su proceso de formación real, modelando la materia en un acto en que la forma aparente percibida y el significado empático proyectado sobre la forma activa coincidan.

El diedro de barro sobre el que se desarrolla la acción en *Paso Doble* de Barceló y Nadj (Figura 12), es una *performance* que representa la acción corporal en la configuración espacial; es arquitectura, es dibujo, escultura y pintura corporal. Es un ambiente contextual que moviliza la imaginación al visualizar la acción tentativa de proyectar la forma espacial. Se entiende el proyecto como las acciones tentativas, sucesivas de aproximación a la forma. Las herramientas son las manos, brazos, cuerpo, los gestos y acciones que se suceden en el tiempo interactuando con la materia plástica que es el barro. Lo que sucede aquí entre “los dos dibujantes” enfrentados al “proyecto arquitectónico” es una analogía de la construcción de “modelos arquitectónicos” con materiales y del dibujar con los materiales propios para grafiar sobre la superficie del papel donde por empatía se siente la materia de la construcción. Pues no es simple especulación que la sensibilidad a la hora de grafiar, dibujar y construir modelos arquitectónicos se transfiere en la construcción de la obra y los materiales a través de la empatía. “El espacio arquitectónico en su estado incipiente surge de la acción, es un espacio-acción, extensión del cuerpo, experiencia constructiva, experiencia vivida” (Pareyson, 1987).

Si Antonio Gaudí hacía maquetas para sentir la gravedad y concebir la forma en conciencia de la gravedad de la materia, acciones sobre la materia como las que podemos observar de forma muy evidente en la obra del pintor Antonio Saura (Figura 9), dejan las huellas de sus movimientos que llevan al observador a poder reconstruir los gestos del pintor, incluso se trasluce la posición de sus manos arrastrando los pigmentos, mezclándolos en un intenso movimiento como una danza que configura la obra. La obra es el resultado en un momento del proceso vivo.

Según Vallespín (2014, p.17), “si los mecanismos para la percepción de la realidad, tridimensional, y de la imagen, bidimensional, son similares en unas determinadas condiciones, podemos decir que en esas condiciones la percepción del espacio real arquitectónico es similar a la percepción de lo representado en la superficie mural”. Entonces la superficie mural nos permite modificar el espacio arquitectónico. La Arquitectura, según Riegl (1980), es el espacio y sus límites, influyendo el uno en el otro bidireccionalmente, siendo la superficie mural el elemento primordial de la arquitectura, que cualifica y modifica la percepción del espacio.

En el ensayo *El Espacio Mural* de Aurelio Vallespín, el espacio arquitectónico y la superficie mural se funden en un efecto perceptivo como en Ronchamp du Haut de le Corbusier (figura 10),

por ejemplo, donde los lucernarios que comunican interior y exterior confieren materialidad a la piel, al evidenciar el espesor y la masa mientras que la luz reflejada en la superficie mural perforada se gradúa y se matiza aportando cualidades perceptivas al espacio arquitectónico. Estos agujeros como heridas de un cuerpo sensible transmiten a los cuerpos receptores sensaciones que conectan empáticamente dos mundos distintos, dos sensibilidades la del autor y la del receptor.

La arquitectura se asemeja al cuerpo humano que posee esqueleto, piel, rostro y las diferentes máscaras que filtran su relación con el mundo, y se convierten en la clave para una lectura interdisciplinar de las mutaciones que se registran en las fronteras arquitectónicas (Trovato, 2004). La clave principal es cómo la extensión espacio-temporal del cuerpo se convierte en la forma de aproximarse a la piel arquitectónica como el rostro en relación con el cuerpo propio de la arquitectura.

La configuración del espacio como proceso de subjetivación a través del cuerpo

En el proceso de Miquel Barceló en la obra *Paso Doble* (Figura 12) comprobamos analogías con la relación que mantiene el dibujar con el cuerpo, con sus estados emocionales y las condiciones en que el cuerpo se convierte en generador del espacio arquitectónico como espacio para habitar (Trachana, 2012). En la forma de actuar de Miquel Barceló, como otra forma de pintar, por la utilización de la cerámica como material pictórico y la masa pictórica como volumen escultórico, la obra se convierte en una especie de piel maleable y mutable por la interacción del cuerpo con la masa de barro. El proceso creativo deviene manipulación continua del material que deja el rastro de su transformación en cualquier momento diferente. *Paso Doble* es una acción teatral, según el propio creador, una puesta en escena llevada a cabo sobre un diedro de barro que es atacado y agredido por la incursión del cuerpo repetidas veces, lo que se podría clasificar en la categoría estética de la tragedia. Y como en la tragedia griega podemos analizar la obra en su estructura y desarrollo temporal.

El diedro vacío, -la escena, el locus de la obra- es la vida, el mundo. Los personajes nacen en él, pero ese mundo es un espejismo, puesto que es el contenido de un cuadro. Por lo tanto, los protagonistas han nacido en una ilusión. Ambos juegan con el material, exploran el espacio, lo deforman y agreden, pero no se conforman con eso. En el segundo episodio, el coreógrafo quiere más, aspira a convertirse en la materia sublime de la propia obra de arte. De una forma distante al principio, la carga de esa posición comprometida con el arte va haciendo mella en él. Lo aplasta poco a poco, hasta que el artista (que es consciente en todo momento de su papel) mata a ese ente pretencioso. En el último episodio, mágicamente redimido (como si del deus ex machina se tratase), el coreógrafo revive sin fuerzas. Pero sólo es un espejismo momentáneo, puesto que los dos protagonistas mueren, renuncian a esa vida pictórica, desapareciendo tras el cuadro. [...] En el momento que Nadj pretende convertirlo en algo más, el peso de lo trágico (las vasijas frescas) lo aplastan bajo su peso, deformándolo de manera abrumadora. Sufre el destino inevitable que lo lleva a morir a manos del artista, que fue su creador (este argumento del Inventor que acaba matando la atrocidad que ha creado es muy común en la historia de la literatura (Laredo, 2018).

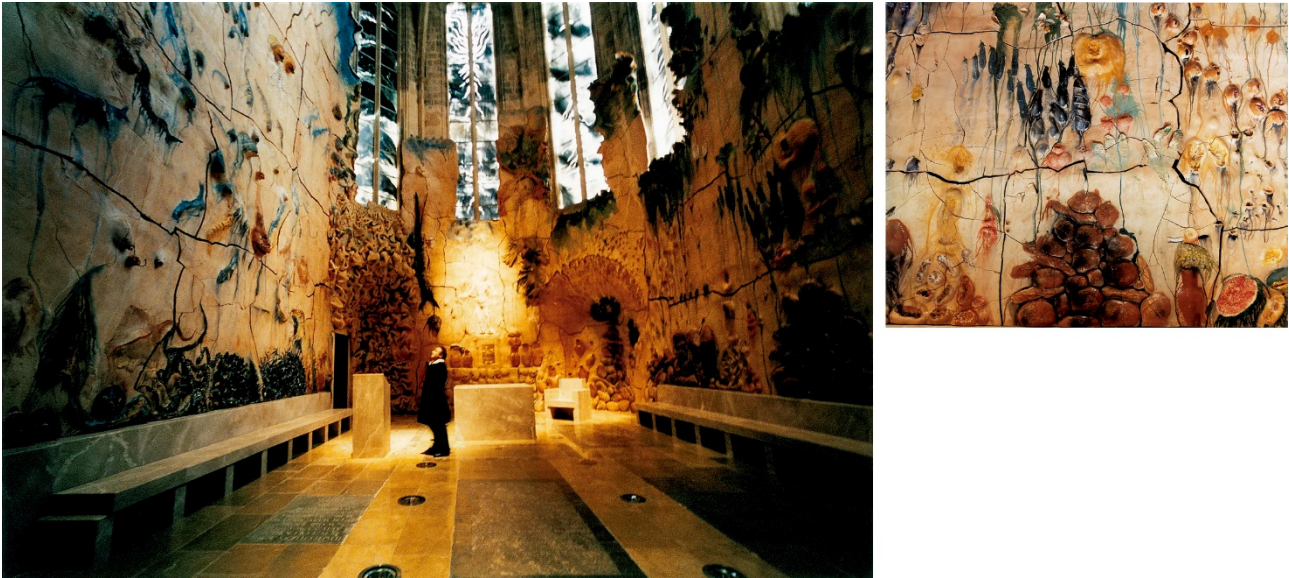


Fig 11. Miquel Barceló. Capilla del Santísimo en la Catedral de Mallorca.

Josef Nadj quería sentirse dentro de uno de los cuadros de Miquel Barceló y en *Paso Doble* ambos crean simultáneamente interactuando una obra artística con arcilla, que acaban destruyendo y reconstruyendo en un proceso potencialmente sin fin. Formalmente próximo a los procesos experimentados en la gigantesca piel de cerámica de casi 300m² que Barceló creó para la capilla de Sant Pere de la Catedral de Mallorca, en *Paso Doble*, el reverso de la obra toma un papel principal que aleja conceptualmente a esta obra del retablo citado. La piel de la capilla es una *segunda piel* o una máscara, mientras que el diedro de barro es piel pura arquitectónica, pues está dotada de anverso y reverso, comunicando ambos mundos mediante agujeros practicados desde ambos espacios.

"Tengo un espacio detrás para poder golpear la arcilla. También intervengo en el suelo, con los codos, los pies, las manos, trabajamos con todo el cuerpo"
(Barceló, citado por García Vega, 2013)

Los artistas golpean desde detrás el barro creando bultos y abombamientos hasta el aparecer del espacio escénico. Atravesan ese plano de barro, viven en el espacio dejando rastros de sus acciones en él y posteriormente mueren, desvaneciéndose por oquedades que practican con la finalidad de volver al trasdós del que salieron, el barro les engulle. El diedro de barro, al fin y al cabo, se convierte en un escenario, en un campo experimental a modo de un lienzo, un papel o una pizarra de material donde dibujar y borrar, construir y destruir. La obra es el proceso, no el resultado, lo que queda y que puede convertirse en fetiche si no se destruye a tiempo. En el proceso es donde solo se producen accidentes, el caos y, esporádicamente, los aciertos que son los hallazgos más significativos.

Podríamos ahora enumerar las acciones corporales sobre el lienzo o grafismos utilizados y sus conexiones con el resto de la producción artística de Barceló (Figura 11). Cada herida, agresión, borrado, ... cada huella de los cuerpos, las manos y las intenciones de los artistas se han transmutado en el lienzo virgen hasta convertirlo en un cúmulo de actos comunicativos haciendo que lo no visible se vuelve visible como efecto de la acción sobre la materia y donde los cuerpos participaron del material y su ductilidad -lo visible- y volvieron a la oscuridad, al anonimato, tras modificar la piel arquitectónica dotándola de contenido.

De una forma análoga, crear arquitectura para Miralles se convierte en la obsesión por materializar lo imaginado, a base de un trabajo continuo sobre ‘variaciones’, lo que confiere a estas construcciones abstractas una capacidad narrativa que les otorga valores arquitectónicos. Una operatividad como técnica invariante que consiste en que un proyecto enlaza con otro como un relato continuado. El proceso heurístico de la forma arquitectónica surge de los registros diferenciables del gesto repetitivo, de modo que la experiencia y el aprendizaje en un proyecto se puede trasladar a la realización de un nuevo proyecto y finalmente a la obra.

Miralles dibujaba con un rotring 0.1, en papel transparente, papel sobre papel. Esta forma de hacer implica poder continuar; el papel transparente esconde una “continuación interna” del dibujo. La forma final aparecerá como un instante congelado en el que el proceso se paraliza, y la figura dinámica aparece. Su peculiar espacio es concebido mediante superposición de niveles que desde los primeros registros va trazando en plantas que, al final, vienen a construir automáticamente las secciones. La forma aparentemente arbitraria y caótica es coherente. El orden se construye sucesivamente en el tiempo y solo al final del proceso es cuando se logra esta coherencia espacial, a través de las secciones horizontales, es cuando la obra adquiere sentido.

Es que, para Miralles, el dibujar es una forma de adiestramiento, de aprendizaje continuo. Tiene sus propias reglas y en estas reglas se somete la arquitectura del dibujo. Se trata de la experimentación con el tiempo en el dibujar, que resulta de descubrir una figura escondida, poética según el artista, que intenta describirla o, más bien, descubrirla. La creación de un nuevo ser. Un nuevo ser con vida que invade todo el ser del artista-arquitecto, que forma parte de él y, ahora, toma todo lo que le rodea y lo transforma. Es la posesión del artista por “el diagrama”, matriz de todas las posibilidades, que describe Deleuze (2008, pp. 70, 90-101). El diagrama como superposición de huellas gráficas, caos-germen de donde surgen todas las figuras; potencialidad ilimitada de configuraciones posibles. El sujeto hacedor y su hacer irreductible a algo sistemático o mecánico o relación biunívoca “entre representación y pensamiento”.

Repetición no implica, para Deleuze (2002), ni semejanza ni generalidad. Estas dos instancias hacen posible la sustitución, permiten un proceso que se deslinda de la generalidad y del concepto, y en todo caso se dirige a definir algo que es ‘singular’. Va más allá de cualquier generalidad, también de la generalidad de una ley. Lo verdaderamente importante es la potencia ciega de la repetición. Al recurrir a la repetición no es lo mismo lo que se repite, sino que esta obliga a cambiar y así generar un dinamismo de lo indeterminado.

Esta forma de proceder no es hermenéutica, sino energética: repetición y diferencia son las coordenadas de un juego de fuerzas necesariamente ciegas: movimiento irreductible a la representación o a la mediación. Es *performance*. Unos movimientos más bien teatrales. El sujeto actuante despliega fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios (Deleuze, 2002, pp. 34-35).



Fig 12. *Paso Doble*. Miquel Barceló y Josef Nadj. Fotogramas del documental de RTVE (2011) *Cuaderno de barro*.

Es la "diferencia sin concepto". Si la repetición puede convertirse en compulsión, es precisamente porque habita al nivel de lo inconsciente. Ocurre que algo se repite en el intento de recordarse. La fuerza y la recurrencia emanan fuera de la memoria; surgen de la necesidad de la elaboración de un recuerdo, de una imagen (de la representación). Se pierde así su carácter simbólico. Esto coincide con un instinto que se manifiesta como tendencia repetitiva: solo esa afirmación insistente queda "más allá del principio del placer".

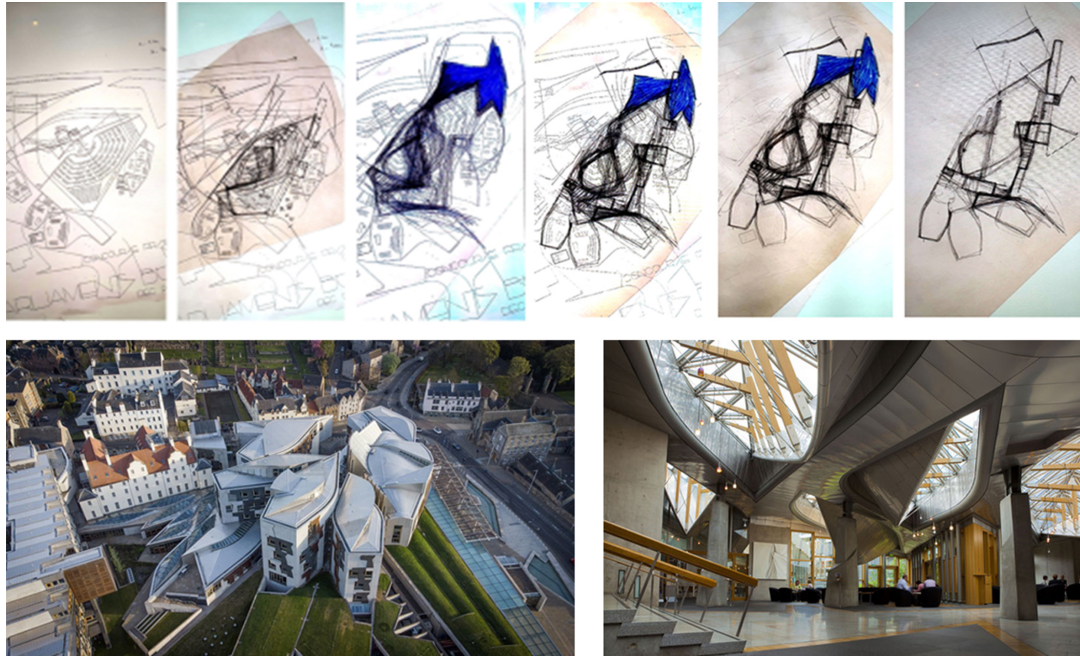


Fig 13. Enric Miralles. Superposición en planta de variaciones sucesivas de aproximación al edificio del Parlamento de Edimburgo. Abril 2021. Exposición “Miralles. A quart de quatre”. Salón del Tinell Barcelona. Fotografías de los croquis tomadas por Humildad Santiago.

El proyecto así surge a base de registros sobrepuestos siempre trabajando en la planta que va adquiriendo espesor y compacidad al acumular registros a distintas capas, que al final vienen a construir una forma total. “Este trabajo de superposición coherente es el que al final le da sentido a la obra” comentaba Enric Miralles en la entrevista de Alejandro Zarea para *El Croquis* (1995). El proceso muy semejante del pintor Manolo Millares en la serie de sus “Muros” registra el tiempo, el tiempo subjetivo de la acción formante, el tiempo vivido.

Carles Muro (2016, p. 87) dice que, para Miralles, el contexto de una obra, sea la ciudad donde se ubica la obra o cualquier otro lugar, era “una construcción espacio-temporal acumulativa en la que tiene cabida no solo este preciso lugar sino también el que hubiera podido ser. Pero todo aquello que ha sido procesado para un lugar, forma ya para siempre parte de ese lugar”. Es la forma intrínseca del lugar que surge para ser habitada y abarca todas las figuras posibles, presentes y futuras, de ese espacio. En ella subyace una experiencia de todos los acontecimientos que rodean al ser actuante (dibujante). Sucede que, en la experiencia del tiempo, también llamada cuarta dimensión, ocurre un conjunto de acontecimientos ligados por una relación de sucesión.

La dimensión perdida del muro

Decía el pintor Manolo Millares,

No admito [en el cuadro] la tercera dimensión ficticia, óptica, pero sí una dimensión auténtica, material. Es lo que yo llamo ‘dimensión perdida’, porque su fondo es real y, en consecuencia, no

rompe la frontalidad mural. Hago hincapié en esta dimensión porque es lo que más me ocupa actualmente teniéndolo por algo personal. Acabo de enviar a Venecia (Bienal) un cuadro en cuya superficie lleva un agujero como elemento expresivo: un cuadro con dimensión perdida, “muro agujereado” (Millares, 1958).

La pintura de Millares es una de las más intensas y dramáticas del arte español de la segunda mitad del siglo XX, según Guigon (2003). El propio artista ofrece lecturas de su obra, en los textos publicados a lo largo de su vida. Uno de ellos, se refiere, fundamentalmente, a cómo responde el cuerpo del cuadro a las oquedades o la confrontación entre construcción y destrucción, que pueden llegar a anularse, como signos matemáticos, equilibrándose en el epítrato de la obra pictórica. La obra hace resurgir sensaciones diversificadas y tensadas, obligando al espectador a tomar conciencia de lo que observa y palpa, a sentir el espacio-tiempo. Bonet (citado en Guigon, 2003, p. 45) caracteriza el proceso como “un proyecto a la medida de quien está acostumbrado a las emociones fuertes, radicales, carentes de medias tintas, propias de una luz despiadada y exaltante”.

Las series pictóricas, en las que Millares solía estructurar su proceso, muestran sus sucesivas aproximaciones a una obra artística pasional, manifiesta en las cualidades de su materialidad. En esta búsqueda se evidencia su influencia por el arte guanche de su tierra natal.

No me asusto si digo que mucho de lo que hago escapa a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento necesidad de entender todo lo que pinto (...) Actúo con toda libertad y en un mundo deliciosamente extraño, desconcertante; choco con diferentes texturas; acribillo los espacios infinitos y los torturo con la dinámica maraña de unas cuerdas (De la Torre, 2016 citando un texto de Miralles de 1958).

La serie “Muros”, de 1956, es una serie de sus composiciones “con dimensión perdida” y “texturas armónicas”; un conjunto de trabajos de una honda investigación en la materia de esencia despojada que lleva al descubrimiento de las posibilidades de la arpillera. En palabras del artista (1956), “lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido”.

Las “artes primitivas” según Jean Laude ([1914] 2006), fueron objeto de investigación para los artistas occidentales que intentaban traspasar los límites del arte moderno inoculando sustancias procedentes de fuentes y raíces de los primitivismos. Millares retiene del arte guanche su enraizamiento en lo real más elemental, “allí donde yacen las fuerzas oscuras” (Guigon, 2003). Lo que le emociona es recoger de los vestigios de esta época, lo que son rastros de herramientas y acciones que, fuera de su contexto y tiempo borran al actor, permanecen para sugerir a las nuevas miradas infinitas hipótesis sobre su creación.

Millares intenta traspasar el lienzo bidimensional, no con intervenciones volumétricas, si no con acciones temporales. Su impulso creativo a base de gestos que trazan y recorridos de las manos que dejan formas fluidas sobre el lienzo. El ritmo que gobierna el movimiento y anima las formas es un eco de la memoria. Son recuerdos que el olvido no podría borrar, *shocks* emocionales que el tiempo no podría alterar.



Fig 14. Manolo Millares. 1956. *Muro* Técnica mixta. 81 x 116cm.



Fig 15. Grabados aborígenes rupestres de El Julán, El Hierro. (PTEH) y de La Fajana, La Palma

Los “Muros” construidos en madera, cerámica y cuerdas, como escribía José-Augusto França (1971), son muros evocados. Pero más que alusivos son construidos y deconstruidos, son materia bruta que guarda toda la potencia del lenguaje. Lo más fascinante de estas construcciones es la superficie como soporte primitivo donde se pueden producir manifestaciones creativas como las primeras de la humanidad. Y son como los muros corrientes que nos encierran, o que encierran *algos* a los que somos exteriores. Son los muros manchados, arañados y cubiertos por la pátina del tiempo. El arte aquí hace de un multiplicador de sensaciones táctiles y visuales, potencia la eficacia comunicativa de los materiales y la sensibilidad receptiva.

Millares se ve abocado a los grandes ciclos experimentales, fundamentalmente, a la búsqueda de materiales nuevos. Para él, la utilización de una nueva materia expresiva y su transfiguración en elemento artístico de significación como son las arenas, piedras, maderas, sacos, cemento, es de primerísima importancia y es lo que acerca la pintura a la arquitectura, convirtiéndola en una experiencia háptica y no sólo visual, y a través de la cual se toma conciencia de la acción en el tiempo que transcurre en su hacer, vivido dramáticamente por el actor que como en la tragedia comete *hibris* y desaparece en una *katarsis* pictórica.

“*Sobre la sombra que ya soy gravita la carga del pasado. Es infinita.*” Borges (1985)

Barceló, en sus intervenciones sobre las cristaleras de la Biblioteca Nacional de Francia y del Centro Pompidou de París (Figura 16), alude la influencia de la Prehistoria hasta antes de ayer, como parte de nuestra historia hecha de obras de arte. Esas obras no narran la técnica ni la perfección formal, solo impactan los sentidos y unen con empatía receptor y creador. Como las obras en las paredes de las cuevas, la *performance* y la obra son lo mismo, pero la pared ornamentada, modifica todo el espacio. El artista Joan Miró sintió, después de visitar Altamira, esta necesidad de romper con el espacio de la pintura tradicional. Es toda una cuestión de óptica, según Brassai (VV.AA., 2019, p. 39). Las analogías vivas establecen vertiginosas comparaciones a través de las épocas simplemente eliminando el factor tiempo. A la luz de la etnografía, la antigüedad se convierte en la flor de la juventud, la Edad de Piedra en un estado de ánimo, y una comprensión infantil es la que convierte el brillo de la vida en esquirlas de pedernal. Es la misma ansiedad que esculpíó las paredes de la cueva del caótico mundo de las pinturas rupestres, que convierte hoy la intervención de artistas de hoy como Barceló sobre el muro para modificar el espacio en gestos simples de estampar, grabar, posar la mano en la pared para que permanezca dotando de escala humana la superficie que soporta esta acción.

En la intervención artística de 2016 en la Biblioteca de París titulada *Le Grand Verre de terre* (El gran vidrio de tierra), en homenaje a Duchamp (y a los gusanos, si lo vemos en francés), Barceló repite con más de 5000 kg de arcilla lo que ya ensayó en los cristales de su alfarería mallorquina y en perfecta compenetración con el instinto del “salvaje”, primitivo que pintó las paredes rupestres de Chauvet. Barceló en sus visitas a Altamira y Lascaux en los 80 comprendió la condición humana y su trascendencia a través de la expresión. Las cuestiones de fondo en el arte son las mismas y siempre son contemporáneas. En la naturaleza y el arte son todos accidentes, hallazgos y extrañamiento. Los bultos, el relieve, las pinturas rupestres y las estalactitas de las cuevas son la obra total.

Pintar y esculpir o sustraer material, quitar con sus manos, con su cuerpo, son acciones de Barceló, que a veces hacen también las termitas, que literalmente comen su obra, y la transforman añadiendo otra capa de acción que no es humana; o la lejía que utiliza para quitar el pigmento, para producir sus retratos de albinos africanos, y el hollín de los lienzos que ahúma previamente,

quitando en vez de aportando (Figura 17). La obra es el residuo, algo que queda, resultado de la acción del cuerpo, de las termitas, del fuego y el hipoclorito de sodio que actúa sobre el pigmento como la torpeza del cuerpo humano, el azar, los errores, y los accidentes. El autor que desaparece. Es el hecho artístico y no sólo la obra.

¡Qué dura es la piedra! ¡Qué rudimentarios son los instrumentos! ¡Que importa! Ya no se trata de jugar sino de dominar el frenesí del inconsciente¹.



Fig 16. Miquel Barceló, intervención con barro sobre las cristalerías del Centro Pompidou de París. 2019 [Fotografías propias]

¹ Traducción propia, página 39 del catálogo de la exposición "Préhistoire. Une énigme moderne" (8 mayo - 16 septiembre 2019), Centro Pompidou de París.

La negación de la superficie

“Nada hay en el arte [...] que no proceda del mundo; nada que no haya sido transfigurado” (Adorno, 2004).

La obra de arte “participa del mundo contra al que se resiste” (Vilar, 2002) y la resistencia “se traduce en subversión”, *hibris*. Esta “resistencia” sería, según la estética negativa, otra de las características del arte auténtico, inasequible a las formas dominantes de comunicación ligadas a la “razón de dominio” y a la filosofía de la identidad. De ahí el valor cognitivo del arte, según Adorno, cuyo contenido de verdad, no es conceptual, rebasa lo racional y se aproxima a lo “trágico”, sacudiendo nuestras certezas, hábitos y expectativas enfrentándonos con algo desconocido, inquietante y preocupante (Vilar, 2002, citado en Rivero, 2020).

Adorno sentencia en su *Teoría Estética* que “todas las obras de arte, y el arte mismo son enigmas”. Los rasgos de “la estética negativa” en la pintura de Millares los encontramos en las pictografías canarias que son verdaderos “enigmas”, lo que confiere autenticidad a estas obras (Rivero, 2020). Atraído por la elementalidad y por la fuerza expresiva del signo de las pintaderas y los muros de las cuevas, el artista canario asumía en sus lienzos un primitivismo, como hicieron en su día las vanguardias históricas y hacía en aquel entonces el grupo Escuela de Altamira. Como ellos, se mueve por la búsqueda de un lenguaje puro, incontaminado por los cánones de la cultura occidental y que finalmente encuentra en la fuerza expresiva y en la capacidad sintética de los signos que dejaron los guanches sobre la cerámica y las piedras, signos misteriosos de significados ocultos. En algunos de ellos, se trasluce una visión individual de la persona que los hizo y en otros la expresión de la sociedad que los produjo pero que juega con lo real e imaginado mediante recursos plásticos.



Fig 17.

A. Richard Long, *Sin título*, 2010. Caolín sobre cartón negro, 101 x 152 cm. [Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo, Niza, MAMAC).

B. *Cueva de las Manos* (anterior a 7350 a.C.), Argentina [Fotografía de Pablo Giménez].

C. Claudio Parmiggiani, *Cripta*, 1994. Pintura acrílica, 420 x 424 x 364 cm. [Colección MAMCO, Ginebra]

Millares cuando, en 1953, empieza a trabajar en los llamados ‘Muros’, reminiscencias de las pintaderas guanches, hace coexistir en su esencial abstracción un “cierto orden constructivo” con la incrustación de fragmentos de cerámica, madera, arena y arpillera, pues el uso de materiales pobres, marginales en su pintura, iría abriendo camino hacia el informalismo. De hecho, la arpillera acabará convirtiéndose en el soporte característico de su pintura, sustituyendo al tradicional lino. Pero si Millares dio aquí un paso decisivo hacia el informalismo, sus pasos iniciales fueron las primeras perforaciones que aplica, entre 1954 y 1955, sobre algunos de los Muros, realizados ya sobre arpillera. Estas perforaciones fueron la vía para incorporar la dimensión espaciotemporal a sus obras, para él la “dimensión perdida”. Su relevancia radica en que estas perforaciones irían alcanzando la aniquilación de la “forma”, en cuanto concepto sagrado del arte, y su vinculación con la “estética negativa”. Esa “negación” propia del “arte auténtico” constituye una manifestación de su voluntad de destrucción, un anti-arte (Aguilera Cerni, 1956).

Al deconstruir el muro y al negar la superficie, según França (1971), el pintor se cree en la obligación de asumir el conflicto de un cuestionamiento del propio cuerpo y de sus estructuras que le empuja a una búsqueda en el interior del mismo cuerpo, sus órganos, sus tripas, sus posibilidades de recrearse como una nueva existencia y de cambiar al mismo tiempo el mundo.



Fig 18. *Heridas en la piel del Antiguo Asilo de San José*. Muros y pátinas presentes antes del derribo. 2016. [Fotografías propias]

Como diría Octavio Paz en *El mono gramático*,
el cuerpo siempre está un poco más allá del cuerpo [...] al tocarlo se parte en fragmentos que son sensaciones instantáneas: una sensación que es la percepción de un muslo, de un lóbulo, de un seno, de una uña, una parte ardiente de la ingle [...] el cuerpo es el lugar donde desaparece el cuerpo. [...] Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; cualquier cuerpo que llega al estado de incandescencia, se convierte en un cuerpo ininteligible.

Con respecto al carácter “enigmático” de estos Muros, a propósito de las perforaciones, el mismo artista canario reconoce que no se cree dominador consciente de estos cuadros salidos de sí mismo y que “lo insólito que aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido” (Millares, 1956, en De La Torre, 2006, pp. 259-260). Su propuesta “plástica revolucionaria”, destinada a “crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español”, señala Bonet (1975), que era entonces el mismo trabajo sobre las arpilleras. Era una negación de la superficie que rota y agujereada se sometía a violentas desgarraduras. “Lo siniestro”, como categoría estética disruptiva frente a lo sublime de ciertas manifestaciones humanas, en tanto que límite de lo bello, tenía que estar bajo la forma de ausencia. La revelación de lo siniestro debía estar velada y mágica, misterio y fascinación fuente de su capacidad de sugestión y arrebató. La destrucción del efecto estético. El arte de hoy que intenta apurar ese límite y esa condición está revelándola de manera que se preserve el efecto estético (Trías, 1982).



Fig. 19a. M. Millares. 1963. *Divertimento para un político*. Técnica mixta / arpillera. 100 x 243cm. Fotografías propias tomadas en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca). 2022.

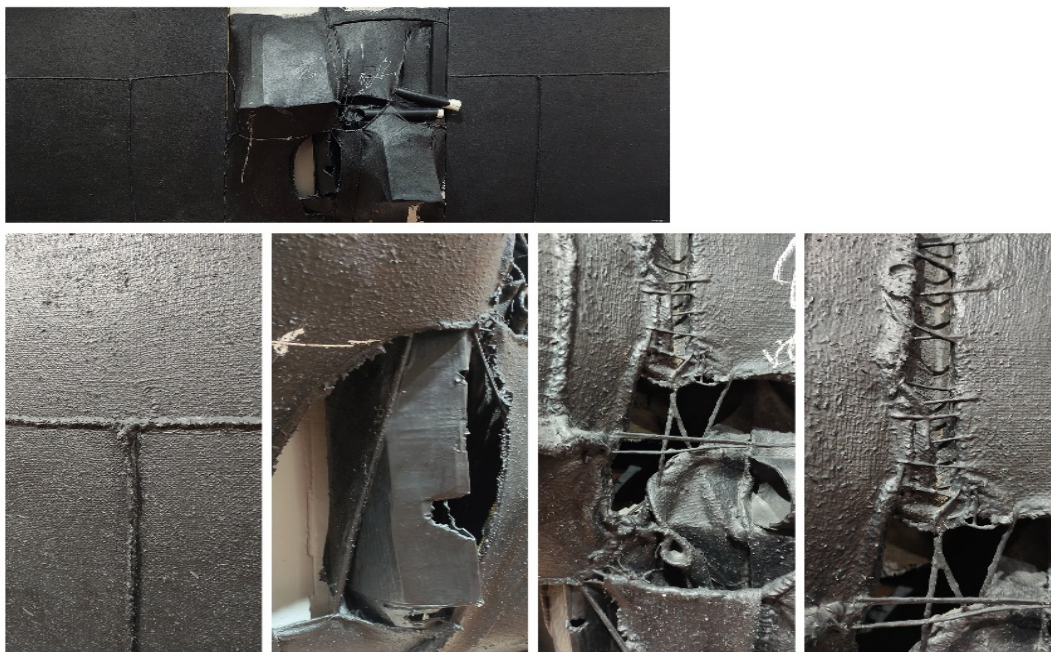


Fig. 19b. M. Millares. 1967. *A Miguel Hernández*. Técnica mixta / arpillera. 131 x 241cm. Fotografías propias tomadas en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca). 2022.

Millares a partir de 1956 toma el cuerpo como presencia fundamental para su pintura. Una basta arpillera, manchada, retorcida... se anuda, rasga, ensucia, cose... para perfilar cuerpos desgarrados, fruto de violentas acciones. Los cuadros como organismos vivos evolucionan hasta convertirse en auténticos objetos autónomos. El ser humano como cuerpo que engendra estos objetos encuentra así un mecanismo “para vomitar su angustia en las oquedades de su propia imagen, descompuesta, temporal y fuertemente palpable” (Millares, 1963).

El cuerpo con su espesor orgánico, con sus oquedades que atraviesan materialmente la tela, donde se produce la resonancia, es un cuerpo destrozado con heridas resultantes de una agresión brutal, un accidente o voluntad propia de artista, no hay diferencia, y es la experiencia del cuerpo por el cuerpo. La materia pictórica se convierte en lugar donde se reactiva la memoria, relacionando lo visual con lo real y no con su representación, sino con la experiencia del tacto.

El homúnculo, símbolo del cuerpo humano degradado, se extiende como icono del sufrimiento en la España, de después de una guerra civil que actúa como detonante de una labor pictórica destructiva (García y Andreu, 2013). La obra de

Millares en su pura materialidad, despojada de significados más allá de su propia presencia y su propio tacto, engendra cuerpos con arpillera desgarrada y manchada, y remendada luego con bastos costurones, pintura, blanca, roja y negra, que chorrea entre los pliegues de tela de saco, y que parece a veces proceder del interior del cuerpo del cuadro, como si algo se hubiera roto ahí dentro y comenzara a supurar [...] El homúnculo llega a un momento que a pesar de su lucha, se convierte en poco más que en un cuerpo, montón de pellejo, y ya no podemos distinguir ningún rasgo de lo que fue vivo (García y Andreu, 2013, p. 441).



Fig. 20. *Imprimación I. 2013.* [Fotografías propias.]

El sujeto humano que ha desaparecido del campo del arte y del propio cuadro, sólo puede ser percibido por la huella que deja en el tiempo que transcurre como partícipe y como autor propiamente su trabajo evidencia que hay más vida que la propia vida, vida latente en cualquier lugar como la de la crisálida de la que nacerá un nuevo ser (García y Andreu, 2013: 444)

En estas pinturas de Millares, la forma se define por la propia materia como Naturaleza, construcción y destrucción, ciclos vitales, accidentes, órganos desperdigados, extracciones de sangre, órganos trasplantados, reconstrucción y gestos pasionales. La historia del arte, según la economía del fragmento diferido no exhibe el fondo. En contra, la tragedia del arte llegaría al reverso de la piel. Estaría allí, en el abismo. Como en aquel mito del Califa, que el cadí Ibn Khaldun escribió hacia 1380, y que ordenó a una mujer de su harén que bailara para él, y que se despojara de sus velos durante la danza. Pero como la deseaba aún más desnuda, ordenó que le arrancaran la piel (Guigon, 2003, p.54). Las artes de las superficies imbrican los dos mundos: la invisible profundidad del cuerpo y lo exterior, el reino de la apariencia, de la parte visible que no es cuerpo en la invención plástica



Fig 21. Fotogramas de “Millares, 1970”

Conclusiones

La superficie mural que permite crear y transformar el espacio arquitectónico es esta piel envolvente donde desde la prehistoria, las acciones humanas han dejado huella de la expresión corporal. La superficie puede ser embellecida con pigmentos, incrustaciones o incisiones y puede ser agredida, perforada, rasgada, y finalmente desaparecida o transparente mediante acciones que evidencian su materialidad y en última instancia negándola. A través de los ejemplos traídos aquí, son analizadas paralelamente acciones, en los ámbitos de las artes plásticas y la arquitectura, de creadores que experimentan, investigan y aprenden de la experiencia corporal a través de los sentidos. Se ha tratado de entender *la epifanía* (superficie y apariencia) de las cosas no sólo como el resultado, sino como el efecto de la conciencia del acto (afecto) de la subjetivación del mundo externo. Lo que pertenece al modo de percibir y de sentir del sujeto, y no solo al objeto en sí mismo.

El actor, desde la perspectiva de un personaje en un acto teatral que comunica su mundo, se revela en la obra. Su cuerpo queda preso en el resultado, no como ente representado, sino como cuerpo que deja su huella en la materia como signos, a veces, indescifrables y misteriosos. Desde los artistas prehistóricos y los guanches canarios hasta Gaudí, Fontana, Miralles, Matta-Clark, Saura, Barceló, Millares, el arte se manifiesta en la materia que configura el espacio como territorialidad y modo de apropiación por el cuerpo. El arte potencia la eficacia comunicativa de los materiales que limitan la superficie sensible como multiplicador de sensaciones táctiles y visuales, y une a través de la empatía sujeto y objeto.

La Arquitectura definida como arte del espacio se delimita por las superficies de las dos caras que separan lo interior íntimo y privado del espacio público social. La investigación sobre el paramento arquitectónico encuentra así su parangón en la obsesión por el muro de diversos artistas como es el caso de Millares, traído en esta investigación como caso que trabaja con las más arcaicas

y originarias actitudes de la creatividad artística de la humanidad. Como las obras de Millares, los muros que nos encierran, o que encierran algo a los que somos exteriores, son manchados, arañados y cubiertos por la pátina del tiempo que a nuestra mirada y tacto se convierte en elocuente expresión de una acción que también es corporal; que es la mirada que toma conciencia del acontecer de la acción del tiempo y la Naturaleza que no deja de producir efectos que generan emoción, toques de atención, de asombro y extrañeza. La voluntad o la acción inconsciente y el tiempo surten, a veces, el mismo efecto a la percepción fenomenológica. La brutalidad de la acción destructiva y la lentitud silenciosa del deterioro natural también funcionan simbólicamente en la percepción como reconstrucción de un cuerpo dislocado a través del fragmento diferido.

Parecería que estamos ante una contradicción de si el arte auténtico ha de ser mimesis y al mismo tiempo preservar su autonomía, pero tal contradicción se disuelve si entendemos que la obra de arte “participa del mundo contra el que se resiste”, al que transforma y donde actúa subversivamente. Es característica del arte auténtico su valor cognitivo, su contenido de verdad no conceptual, verdad que rebasa lo racional y “la estética” enfrentándonos con lo nuevo, desconocido, experimental, insólito -que aguarda el uso de una burda arpillera como material pictórico o los desechos de decoración cerámica que Gaudí incorpora en sus paramentos- y el subconsciente oscuro del sujeto actor.

El cuerpo humano se enfrenta al conflicto que se crea en una búsqueda en el interior del mismo cuerpo y un cuestionamiento de sus estructuras y sus órganos sensibles de cuya lucha, entre interior y exterior, surgen siempre posibilidades nuevas de creación de una nueva existencia, y de cambiar al mismo tiempo el mundo. En la huella corporal subyace la memoria de lo habitual y lo contextual como las reminiscencias artísticas de los guanches en la obra de Millares que son las propias de la materialidad de la obra construida en su pureza despojada de connotaciones ideológicas y simbólicas.

El paramento que alcanza su más patética decadencia en el arte nuevo a través de la desmaterialización y la virtualización, por la incorporación de agentes tecnológicos, reclama hoy una reflexión sobre el cuerpo y sus interacciones con la producción del mundo que nos envuelve. Las superficies adquieren así una actualidad en el mundo sensible de hoy, dado que el arte siempre se ve abocado a los grandes ciclos experimentales, a la búsqueda de materiales nuevos, nuevas formas, nuevos entendimientos del mundo y sentidos de la humanidad. Una nueva materia expresiva como componente de significación tanto en la pintura como en la arquitectura, no procede de otro mundo que no sea nuestro mundo háptico y visual, y abarcando más diríamos el mundo perceptivo sensual en primera instancia. Como diría Adorno (2004) “Nada hay en el arte [...] que no proceda del mundo; nada que no haya sido transfigurado”. O según Unamuno, “en ver lo que se oye está todo el secreto del arte”.

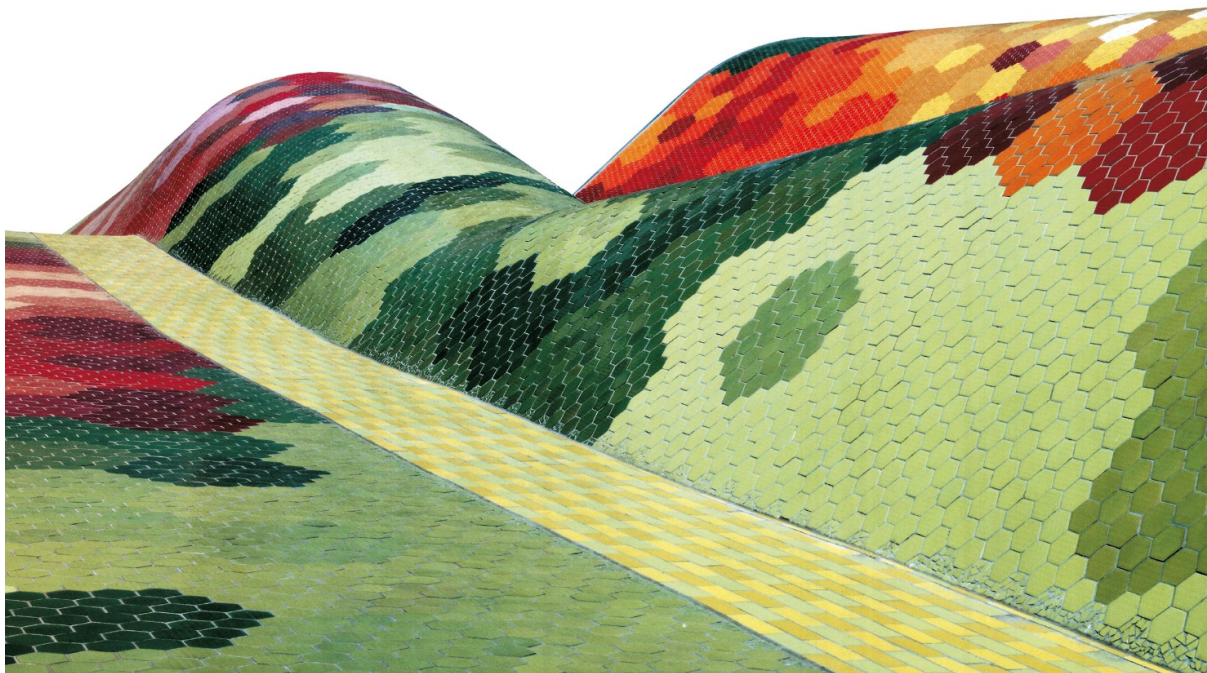


Fig 22a. Mercado de Santa Caterina, EMBT, Barcelona

El arte que termina con la representación del cuerpo, un cuerpo paciente (de *pathos*), sufrido, abierto, desgarrado y operado en sus entrañas, en los lienzos de Millares, no consiste en meras metáforas sino en acción directa destructiva, no representativa, acción corporal pasional. De modo parecido que Enric Miralles trabaja en un lugar reactivando la memoria de este lugar, relacionando lo visual con lo real, no con su representación sino con la experiencia vivida como acción violenta, se reivindica el arte que rompe y deconstruye las formas platónicas o conceptuales y la recuperación de la conciencia de la naturaleza y del cuerpo natural.

En los caminos del arte plástico y la arquitectura hemos encontrado coincidencias patentes en cuanto que la arquitectura como realidad que se manifiesta en el espacio sensible y vivible y el lienzo pictórico no representativo, eso es de la invención plástica pura y no de falsos objetivismos de adquisición exterior, hay una conexión a través de los cuerpos y la empatía. Entonces en estas obras como resultado y por el afecto nada nos es ajeno, vemos, oímos y sentimos al otro, sus acciones y las creaciones con la materia que nos rodea de forma habitual, que de igual manera transforma el paso del tiempo, el aire, el fuego o la humedad y como algunos artistas del *land art* o el arte *povera* han manifestado en vastas obras.

Concluimos así que frente a la arquitectura como arte abstracto conceptual, la génesis material y constructiva de la arquitectura engendrada por un gesto físico de la mano que traza y con la energía del cuerpo puesta en la ejecución de obra, este ejercicio de la libertad en la inmediatez de la expresión sobre la materia pertenece al arte como revelación y extrañeza que genera la propia naturaleza en la contemplación de lo que acontece sin “voluntad artística” y lo que adquiere significado en la proyección empática de un significado sobre la forma percibida, propia de la visión estética relativa a la forma material. La materia como responsable de la empatía de la forma y la superficie envolvente del espacio estético en su condición tectónica se influyen y se condicionan mutuamente, de modo que la acción que modela la materia, la forma aparente percibida y el significado proyectado sobre la forma activa coincidan. El arte aquí hace de un multiplicador de sensaciones táctiles y visuales, potencia la eficacia comunicativa de los materiales y la sensibilidad receptiva.

La percepción del espacio arquitectónico es similar a la percepción de lo representado en la superficie mural, efecto de la acción sobre la materia que modifica la piel arquitectónica dotándola de contenido. Graficar así la superficie del papel, donde por empatía se siente la materia de la construcción es irreductible a algo sistemático o mecánico o relación biunívoca “entre representación y pensamiento”.

Frente a la definición clásica de la arquitectura como el arte de la construcción formulada por Vitruvio, o su interpretación moderna como el arte del espacio formulada por Zevi (1958), la afirmación de la idea de espacio delimitado como materia sensible y como experiencia corporal nos devuelve el sentido originario de la arquitectura en su condición de lugar hecho de tiempo, materia y significados.

La voluntad de construir formas capaces de mantener una identidad transferida a través del autor vinculando el espacio con el tiempo biológico humano y no sólo con el tiempo mecánico del mundo externo, permite tomar conciencia del paso del tiempo y el cambio a través de la superficie mutable.

El análisis de la arquitectura como superficie comunicativa que trasciende la geometría y cuya materialidad manipulada por despuntes, estirones, entramados, contorsiones, perforaciones, grietas y pátinas, evidencia la capacidad de la superficie para configurar el espacio como un espacio concreto y limitado, pero no como cosa, sino como fragmento de espacio que podemos sentir sus efectos y la acción como una escenografía.

Por lo tanto, la interpretación de la superficie arquitectónica como huella corporal, se argumenta en su condición de acción que produce la forma-huella en tiempo biológico humano y una temporalización del espacio que las superficies delimitan y cualifican a través de la tectónica de los materiales; mediante la significancia de la forma como efecto-signo causado por las acciones físicas asociadas a los procesos temporales.



Fig 22b. *Pabellón de España en la Expo 2010, EMBT, Shanghai.*

La superficie permite tomar conciencia del paso del tiempo por medio de la experiencia de la diferencia del espacio en el cambio y la deconstrucción de las estructuras estables a través de la experiencia corporal del espacio donde la inmanencia de las sensaciones desplaza cualquier aspiración ideológica o conceptual de permeancia y trascendencia. Una conciencia que humaniza el tiempo y el lugar que confiere la capacidad de autotranscendencia.

Bibliografía

- Adorno, T. W. 2004. *Teoría Estética*. En *Obra Completa*, v. 7. Madrid. Akal.
- Aguilera Cerni, V. “Manolo Millares”. *Punta Europa*, 1956, nº 12, p. 9.
- Bassegoda i Nonell, J. 1989 (digitalizado en 2010). *El arquitecto don Antonio Gaudí y su obra*. Cátedra Gaudí. Ediciones Monte Casino
- Brinckmann, A. 1908. *Plaza y monumento. Estudios sobre la historia y la estética de la arquitectura urbana en los últimos tiempos*. Berlín. Ernst Wasmuth A. G.
- De la Torre, A. Texto publicado en el catálogo *MANOLO MILLARES. EXHIBITION-FRIEZE MASTER* Waddington Custot Gallerie, Londres, X/2016 Consultado el 20 de marzo de 2022 en <https://www.delatorrealfonso.com/2016/06/21/millares-2016-waddington-custot/>
- Deleuze, G. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos aires. Amorrortu.
- Deleuze, G. 2008. *Pintura: El concepto de diagrama*. Buenos Aires. Cactus.
- França, J. A. 1977 *Millares*. Barcelona. Polígrafa.
- França, J. A. 2003 “Autorretrato como película” En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid. SEACEX. (pp. 131-133)
- García Perera, J.M., Andreu Lara, C. 2013. DEL HOMÚNCULO AL NEANDERTHALIO. La involución del ser humano según Manolo Millares. *Revista de Antropología Experimental* nº 13, pp. 439-447. Universidad de Sevilla

- García Vega, M. A., “Barceló pinta Nueva York con lejía y titanio” *El País*. 8 de octubre de 2013. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/10/barcelo-pinta-nueva-york-con-lej%C3%ADa-y-titanio.html> [Consultado: 28-11-2017]
- Gibson, J. J., 1974 (1950). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires. Infinito.
- Guigon, E. 2003 “El cuerpo de la pintura”. En MILLARES, Eva (Ed.), *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid. SEACEX. (pp. 45-54)
- Hegel, G. W. F., 2001 (1981) *La arquitectura*. Barcelona. Kairos.
- Heidegger, M. 2012 (1927). *Ser y tiempo*. Madrid. Trotta.
- Hildebrand, A. 1988 (1983). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid. Visor.
- Lacuesta, I., Barceló, M. (2011) *Cuaderno de Barro*. RTVE, Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-cuaderno-barro/1724267/> [Consultado: 05-04-2022]
- Laredo, T., Santonja R. 2018. “Paso Doble” diedro de barro. Lienzo de una tragedia para el conocimiento empírico a través del cuerpo y los sentidos. *De trazos, huellas e improntas: Arquitectura, ideación, representación y difusión*, Vol. 2, ISBN 978-84-16724-95-6, p. 1239-1245
- Lipps, T. 1923 (1891). *Los fundamentos de la estética*. Madrid. Daniel Jorro.
- Martínez-Díaz, E. “Conversando con... Juhani Pallasmaa”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], v. 22, n. 30, p. 14-29, jul. 2017. ISSN 2254-6103. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.7832> Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7832> [Consultado: 05-04-2022]
- Millares, M. 1975. *Escritos*. Madrid: Rayuela.
- Millares, M. *Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM, 1998, p. 128.
- Millares, M. “Herida larga esta...” En MILLARES, Eva. *Millares. Luto de Oriente y de Occidente*. Madrid: SEACEX, 2003, p. 98.
- Millares, M. Escobio, E. 1970. Película documental “Millares, 1970)
- Miralles, E.
- Montes, C. 1992. *Representación y Análisis Formal*. Valladolid. Universidad de Valladolid
- Morton, T. 2013a. *Realist Magic*. DOI: 10.3998/ohp.13106496.0001.001. Open Humanities Press
- Morton, T. 2013b. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after Endo f the World*. Minnesota. University of Minnesota Press
- Morton, T. 2019. *Ecología oscura: sobre la coexistencia futura*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Moreno Galván, J.M. 1966 “Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares”, *Triunfo*, nº 205, pp. 35-37.
- Muro, C. 2016 *Conversaciones con Enric Miralles*. Barcelona. Gustavo Gili. p. 87
- Pareyson, L. 1987. *Conversations on Aesthetics*. Madrid. Ed. Antonio Machado
- Riegl, A. 1980 (1893). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona. G.G.
- Rivero Gómez, M. A. 2020. *La pintura de Manolo Millares desde la estética negativa de Adorno* <https://doi.org/10.12795/Fedro/2020.i20.06>
- Roe, J. 2012 (2009). *Antonio Gaudí*. Pakstone International.
- Scruton, R. 1985 (1979) *La estética de la arquitectura*. Madrid. Alianza
- Seguí De La Riva, J. 2000. *Dibujar y proyectar I*. Madrid. Instituto Juan de Herrera.
- Schmarsow, A. 1893. *La esencia de la creación arquitectónica*. Conferencia pronunciada en la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893. Disponible en: <https://cherubiniblog.files.wordpress.com/2016/03/1896-schmarzow-la-esencia-de-la-creacion-arquitectonica.pdf> [Consultado: 26-06-2022]
- Sörgel, H. 1921. *Architektur-aesthetik*. Munich. 1921.
- Trachana, A. Manual o digital. “Fundamentos antropológicos del dibujar y construir modelos arquitectónicos”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], n. 19, pp. 288-297, mar. 2012. ISSN

- 2254-6103. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1381> [Consultado: 11-09-2017]
- Trachana, A “El grado cero de la arquitectura”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], n. 22, p. 142-153, nov. 2013. ISSN 2254-6103.
- Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1691> [Consultado: 11-09-2017]
- Trías, E. 1982. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, pp. 17-18.
- Trovato, G. *La fachada como lugar en la arquitectura contemporánea*. Tesis Doctoral. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. Madrid.
- Vallespín, A. 2014. *El espacio mural*. Buenos Aires. Diseño Editorial
- Vilar, G. 2002. “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En BOZAL, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 2. Madrid. Visor.
- Vilar, G. 2018. *Arte y negatividad: releyendo a Adorno*, ArtCultura, v. 20, nº 36, p. 24.
- Vischer, R. 1993 (1873). *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics*. En R. Vischer, H.F. Mallgrave, & E. Ikonomou (Eds.), *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics, 1873-1893* (pp. 89-123). Santa Mónica. The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- VV.AA. 2019. *Préhistoire. Une énigme moderne*. París. Centre Pompidou.
- Zaera, A. 1995, “Una conversación con Enric Miralles”. *El Croquis núm. 72 [III]*. Madrid. pp. 6-21
- Zevi, B. 1958 (1951). *Saber ver la arquitectura*. Buenos aires. Poseidón.