

Enlaces

Relatos sobre la conexión de tiempos y lugares

Martínez García-Posada, Ángel

Universidad de Sevilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Sevilla, España, angelmgp@gmail.com

Resumen

A través de algunos relatos en torno al espacio se ensaya un discurso sobre la conexión entre arte y vida, que postula la relación entre escenas, la continuidad entre arte y lugar, y el entrelazamiento creativo y narrativo entre disciplinas artísticas. El artículo pretende registrar la conexión, en ambos sentidos del vector, entre lugares y proyectos, un vínculo invisible pero real. Todo escritor persigue las marcas de la actividad humana sobre los objetos, la probatura de una teoría de los objetos inanimados que registramos desde nuestras herramientas de analogía y contraste antropométrico. Ése es también el empeño del arte y ésa era la definición del propio origen de la pintura de Plinio, el intento de retener la compañía de la persona amada dibujando la sombra de su perfil sobre una superficie, convertida en un museo espontáneo al fresco. Las obras de arte, como algunos proyectos, deberían ser hilos, en el tiempo y el espacio, enlaces del arte y la vida: entre nuestra mesa y el territorio, entre la mente y la materia, entre el hombre y el mundo.

Palabras clave: arte, proyecto, espacio, galería, relato, continuidad, entrelazamiento.

Abstract

By the course of some stories we pretend to test a theory about the connection between art and life, that stands for the relation among spaces, the continuity of art and places, and the narrative intertwining of different artistic practices. We try to register the connection, in both senses, between places and projects, an invisible but real link. Every writer follows human traces among things, the demonstration of a theory about still lifes through our tools, analogy and contrast. This is also the task of art and that was the definition of the origin itself of painting by Plinio, the effort to keep the company of the loved person drawing the shadow on a surface. Art pieces, as architectural projects, should be lines connecting our tables and spaces, our minds and matter, human beings and our world.

Key words: art, project, space, gallery, tale, continuity, intertwining.

1.

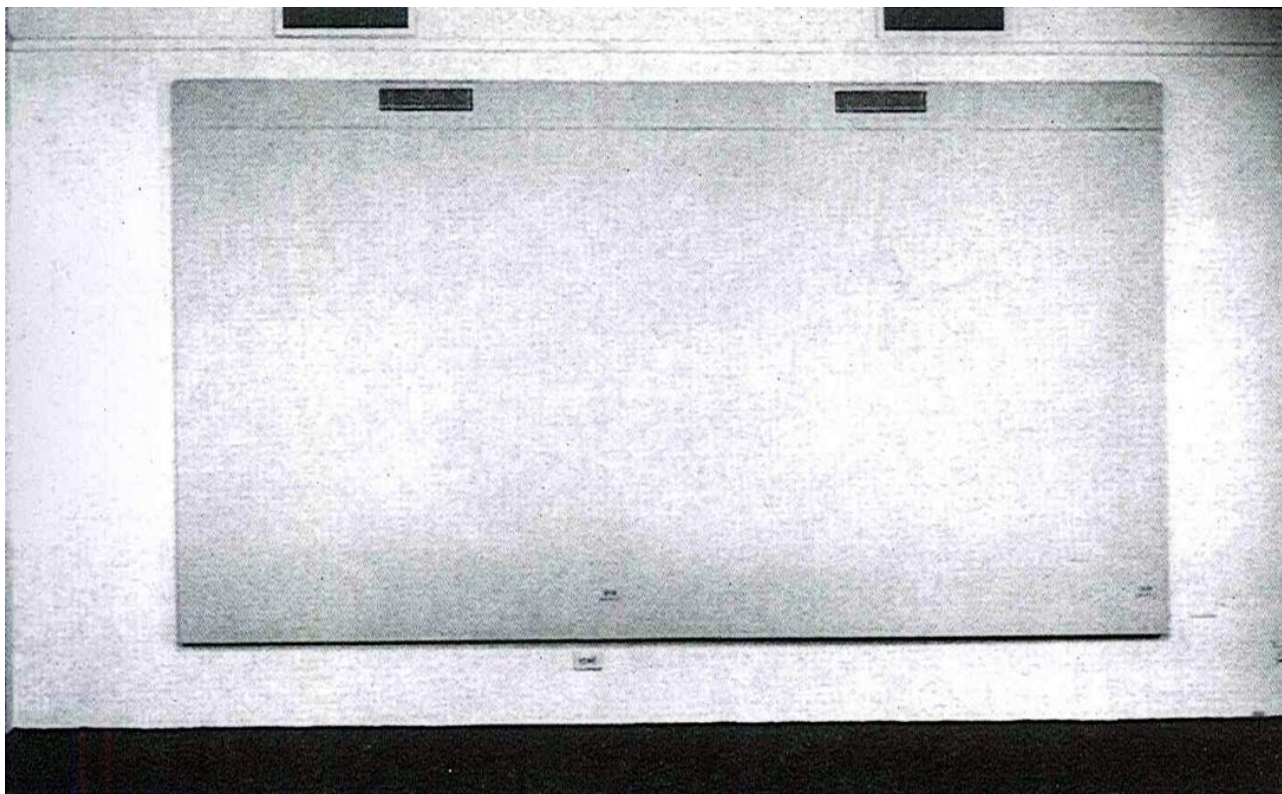


Fig. 1. William Anastasi. *West Wall*, 1967.

Fotografía serigrafiada sobre lienzo. Cortesía de Virginia Dwan Gallery, Nueva York. Fotografía de William Russell.

“Pues el hombre es ese ser sin edad fija, ese ser que tiene la facultad de tornarse en unos segundos muchos años más joven, y que, rodeado por las paredes del tiempo en que ha vivido, flota en él, pero como en un estanque cuyo nivel cambiara constantemente y le pusiera al alcance ya de una época, ya de otra”.

Marcel Proust. *La fugitiva*.

En 1965 William Anastasi fotografió una pared vacía de la galería Virginia Dwan de Nueva York, anotó sus medidas y fijó la posición de sus enchufes, conductos de ventilación o molduras. Después la serigrafió en un lienzo algo más pequeño que la propia pared y lo colgó sobre ella, una ventana dentro de una ventana, recordando esos empeños metaliterarios, cual muñecas rusas o cajas chinas, del cuadro dentro del cuadro, o el lector dentro de la novela, *continuidad de los parques* de Cortázar y segundas derivadas. En el caso de Anastasi, arte y concepto se hilvanaban pregonando la inminente desmaterialización del primero a través de lo segundo en la década siguiente, en demostración de que todo es al fin literatura. Al mirar la fotografía de aquella pared retratada y dispuesta de nuevo sobre ella, una máscara de sí misma, no acierto a precisar el grado de compromiso realista del propósito. Podemos conjeturar que acaso el artista pretendió reflejar la cartografía exacta de luces y sombras en aquel muro, congelándolo por tanto en una fecha y una hora precisas. Con un nivel de detalle adecuado, cabe suponer que el autor procuró documentar incluso las irregularidades del soporte, su textura y rugosidad, matizando cual esquimal los distintos blancos del acabado de la pintura. En las imágenes que han quedado de testigo no consigo adivinar si ésta lucía entonces brillante por algún tintado reciente o virando a pálida próxima ya a un nuevo repaso necesario. No sería improbable que quizás con una lente apropiada, como en ese otro relato cortazariano de secuela cinéfila y título endiablado, pudiera advertirse, además de alguna grieta, el halo del último cuadro colgado, sigilosa presencia incorporada a la obra como el rastro de una ausencia.

Hay una interpretación plausible de este episodio que atiende al rigor hermenéutico que aplicarían los exégetas del arte conceptual: aquella obra de arte específico –situada específicamente sobre el lugar que intentaba atrapar– era un ejercicio de reverberación y superposición, el fresco y la pared entablando un diálogo que sintetizaba

una cierta veta de la modernidad, un discurso acerca del arte y la reproductibilidad de ecos benjaminianos. Hay también otras derivas narrativas y duchampianas. Tendríamos la fábula de mirar lo que pasó al retirar el cuadro, por una suerte de alquimia intelectual aquella pared se convirtió para siempre en una especie de fresco *ready-made*, caballo de Troya mudo, que transformó pasivamente todas las exposiciones que se instalaron allí a partir de entonces mediante ocupaciones efímeras de la sala en confrontación con esa pared, la misma pero diferente. Los nuevos cuadros lucirían en mitad de una superficie que tenía ya algo de fragmento artístico igual que islas dentro de otro cuadro que las contuviese. Cada una de las obras que sobre ella se habrán colgado desde la milagrosa acción de Anastasi habrá llevado algo de ésta por impregnación metafórica. Aquellas obras de entonces ya no serían las mismas, un expediente de identificación de obra y marco, objeto y soporte, doblemente conceptual y osmótico. Igualmente, aquel cuadro colgado que emulaba la pared que lo soportaba habría de ser trasladado a otras salas, cosiendo quizás recintos distantes abriendo pozos en las nuevas paredes comunicadas con la pared primera, como en encuentros trasplantados.

Las fotografías que dan fe de la metamorfosis operada en aquel muro, y ese otro conjunto concomitante de instantáneas de otras obras sobre el mismo soporte desde aquella inflexión, permiten escuchar dos longitudes de onda que casi se igualan hasta anularse, tal que en esos experimentos en los que al colocar un transistor a la distancia adecuada de otro con la misma frecuencia, se consigue eclipsar el sonido de ambos. Nadie puede negar el subyugante alcance literario de algunos artistas de esta época, y el encanto irresistible de jugar a establecer conexiones invisibles y tergiversadas, pero verosímiles, como en la misma obra de Anastasi. Por ello recordamos con ternura ese cuento, entre la obra y la partitura, que inventó el compositor Alvin Lucier: “Estoy sentado en una habitación. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy reproducir de nuevo en la habitación, una y otra vez, hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se amplifiquen a sí mismas, de modo que todo rastro de mi habla, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruido. Lo que entonces escucharás serán las frecuencias de resonancia naturales de la habitación articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto la demostración de un hecho físico sino, más bien, un modo de eliminar cualquier irregularidad que mi habla pueda poseer”. Anastasi podría haber inventado un enunciado parecido para su intento. En aquel *I Am Sitting in a Room* el músico norteamericano logró cuajar un propósito en el que muchos escritores fracasaron en el siglo pasado, pese a la grandiosidad del legado de su empresa, que su lenguaje fuera devorado por el propio lenguaje. Grabando, una vez tras otra, el sonido de su voz reproducida provocaba, ruido a ruido, la sedimentación de sucesivas capas de tiempo sobre el tiempo hasta tornarse –como en el himno del *Parsifal* de Wagner, *cuando el tiempo se convierte en espacio*– en el espacio de aquella habitación.

Recientemente se ha difundido que un grupo de físicos ha conseguido entrelazar dos fotones que nunca habían coincidido en el tiempo. Tras la física cuántica palpita una hermosa literatura que pretende alcanzar una explicación del mundo –pese a esa imposibilidad reconocida, nos acercamos en asíntota– y la pista de una senda para nuestros relatos y nuestras obras. La dicotomía entre la relatividad y la mecánica cuántica ha dado lugar a la denominación de partículas enlazadas: entidades que partiendo de una posición de dúo cosido, se separan en direcciones distintas, manteniendo vínculos invisibles que ignoramos. Si sometemos una de ellas a un proceso para determinar con precisión alguna propiedad, la otra partícula la adquiere instantáneamente, por una señal desconocida que trasciende en rapidez a la luz que habría de hacerla visible. El fenómeno de estos entes entrelazados es tan literario como artístico. La realidad escapa, para ventura de los verdaderos científicos, también de los artistas y de los escritores, a nuestras progresivas incursiones para contarla. El entrelazamiento cuántico, en efecto, no es una propiedad que pueda explicarse con las leyes a las que estamos acostumbrados igual que una metáfora elude las constricciones de la física. En estas partículas entrelazadas, como las del experimento, al medir una de las dos se congela en un estado determinado, inmortalidad fugaz, mientras que la otra asume en el mismo instante, el estado opuesto. Los científicos han generado primero un fotón y han medido su polarización, aunque eso destruye la partícula medida, en terrible aplicación del principio de incertidumbre, aquel primer fotón fue medido, y destruido, pero fijó el estado del segundo fotón. Los físicos generaron otra pareja de fotones entrelazados, tercero y cuarto, y enlazaron a su vez el tercero con el superviviente de la primera dupla. Por asociación, ello entrelazó el fotón primero con el cuarto a pesar de que no habían coincidido jamás en el tiempo. El experimento postulaba que el entrelazamiento no solo existe en el espacio, sino también en el tiempo.

En estos mismos días hemos vuelto a pintar las paredes de nuestra casa, la torpeza de los pintores al aplicar las capas de blanco sobre blanco, permitía observar, justo antes de volver a restablecer el orden de cuadros y fotografías, el resplandor inverso del contorno que antes ocupaban. Eso nos hizo volver a recordar la travesura de Anastasi, hasta barajar incluso dos opciones de vuelta a nuestra identidad sobre los tabiques: reproducir el mismo orden, ocultando aquellas huellas, o elegir cualquier otro, superponiendo una imagen a otra anterior en el tiempo velada para el espectador apresurado, pero latente en transparencia, en sutil palimpsesto. Quién sabe, antes de que todo se convierta en polvo, dentro de unos años, podría ocurrir que tras disposiciones diversas todas nuestras huellas en resonancia se hubieran anulado como en aquel ensayo sonoro. Todo escritor persigue

las marcas de la actividad humana sobre los objetos, la probatura de una teoría de los objetos inanimados que registramos desde nuestras herramientas de analogía y contraste antropométrico. El cerco mojado de un vaso retirado que difiere la presencia de alguien que ha abandonado la estancia, el contorno desdibujado del sudor sobre algún apoyo, la hendidura leve de alguna baldosa que señala mayor intensidad de las pisadas, la grieta en algún punto que acusa una zona de máxima fatiga, la puerta entreabierta que radiografía el surco de alguien que se ha marchado. Ése es también el empeño del arte y ésa era la definición del propio origen de la pintura de Plinio, el intento de retener la compañía de la persona amada dibujando la sombra de su perfil sobre una superficie, convertida en un museo espontáneo al fresco. Esculpido en símil amoroso, Miguel Ángel lo reflejó de un modo parecido en su *Madrigal a Vittoria Colonna*: “Sólo en una piedra viva, el arte quiere que aquí viva, al paso de los años el rostro de la amada”. Sobre esta raíz melancólica, la misma que alimenta a tantos poetas, podríamos repetir aquella sentencia oriental: demostrar el espíritu por la ausencia del espíritu, la idea por la ausencia de la idea, la vida por la ausencia de la vida, ésa es la paradójica tarea de la obra de arte. Y así también todavía puede seguir escribiéndose una historia abierta del arte del siglo XX, que transcurriría a uno y otro lado de las paredes de los museos.

Fue Kafka quien alumbró una certera definición del amor en estos términos que ahora visitamos, a través de la analogía de los pasos en una habitación, y de entrelazamientos invisibles e inevitables. En un rincón de su correspondencia con Milena, su amante primaveral, puede descubrirse este poso emocionante: “A veces tengo la impresión de que tenemos una habitación con dos puertas enfrentadas y cada uno de nosotros empuña el picaporte de una de ellas. Basta un pestañeo de uno, para que el otro desaparezca detrás de su puerta. Y el primero apenas si alcanza a pronunciar una palabra, cuando el segundo ya ha echado cerrojo y se pierde de vista. Volverá a abrir su puerta, porque se trata de una habitación que quizá no pueda abandonarse. Si el primero no fuera exactamente igual al segundo, si fuera sereno, preferiría no mirar en dirección al otro, ordenaría la habitación sin prisa, como si fuera una habitación cualquiera. Pero en lugar de eso, hace lo mismo con su puerta, a veces ambos cierran las puertas a la vez y la hermosa habitación queda desierta”. La abstracta exactitud doméstica de la analogía especular resulta conmovedora, insuperable. Todavía más si seguimos el reguero de estas ausencias. En justicia nunca debimos leer esta carta, años después que el escritor falleciera, Milena salvó su tesoro epistolar entregándolo a un amigo custodio, en previsión de su triste final sola en aquel campo de concentración. El siglo XX fue también –Kafka lo narró mejor que nadie, rozando la paradoja de anular el lenguaje con el lenguaje, resonancias de ausencias– una centuria de desiertos, como aquella misma habitación. En otro recodo de estas cartas, en un instante contrapuesto de dicha pasajera, algunos días después, Kafka describía así su habitación: “El balcón de mi pieza está inmerso en un jardín rodeado, desbordado de arbustos en flor y expuesto por completo al sol. Me visitan lagartijas y pájaros, parejas desparejas”.

A veces pienso que nuestra tarea tal vez consista en rastrear las huellas humanas en algunos edificios, en sintonía con aquella lectura de Victor Hugo de la arquitectura como el gran libro de la humanidad. Eso supone desde luego un esforzado funambulismo, en la búsqueda de un equilibrio entre lo prosaico y lo lírico. De igual manera nos atañe como arquitectos investigar sobre la impenetrable conexión, en ambos sentidos del vector, entre lugares y proyectos: se trata de un vínculo inasible pero real, conceptual y concreto, como en aquella habitación neoyorquina. Tal vez procede decir aquí, en relación a la arquitectura de los museos o a cualquier otra escala en que acontezca la misma poderosa relación entre continente y contenido, que todo arquitecto secretamente aspira a una conexión de esta misma índole entre su obra y lo que acoge, cauces recíprocos, intercambios de ida y vuelta. Suele decirse, y es verdad, que toda arquitectura se mueve entre dos tipologías, la casa y el templo: la rutina cotidiana y la ocasión trascendente, pasadizos entre la tierra y el cielo. Es igualmente válida esta otra hipótesis: toda arquitectura es en esencia museográfica, sobre ella se despliegan marcas de nuestro habitar en el mundo, y entre sus paredes, se contienen metáforas de metáforas. Todo proyecto remite a la lógica de una caja que intenta atrapar el tiempo y el espacio. Al final, cuadro a cuadro, obra a obra, en las caras interiores de estos recipientes se van acumulando capas de sonidos, polifonía de voces, algunas reverberantes y otras disonantes, pero como en la indagación de Lucier es estimable la teoría de que cada sala acabe contando la verdad de su propio espacio, de la propia arquitectura aglutinante. En otra analogía desencadenada podría aducirse que en un museo –y por la confesada extrapolación apuntada, en cualquier arquitectura– se establecen diálogos cruzados entre realidades que nunca existieron en el mismo tiempo, pero que el espacio, recipiente de la memoria, logra fundir.

Quisiera evocar finalmente dos experiencias concretas en un espacio universal, la gran sala por antonomasia del arte contemporáneo, donde acontecen también estos duelos de conversaciones entre tiempos, en el vientre de una notable arquitectura museográfica instalada en un edificio de otro tiempo, la Tate Modern de Londres en una antigua central eléctrica recuperada por el célebre proyecto de costura en el tiempo de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron.

En 2009 Ai Weiwei cubría el suelo de su Sala de Turbinas con cien millones de pipas de girasol de porcelana. La historia es de sobra conocida: habían sido construidas manualmente por más de un millar de artesanos, una a una, mediante un arduo proceso de fases que encadenaba hasta treinta operaciones distintas. La obra, *Sunflowers Seeds*, con cierta aura de epopeya, funcionaba como una narración de un tiempo y un espacio, un país en la frontera entre lo ancestral y lo moderno. El mensaje crítico del artista, también activista y arquitecto, aferrado a la tradición y la resistencia se lanzaba entonces al mundo en la forma de aquella sugerente alfombra de semillas para ser pisadas: épica, lírica y política, acerca de la tradición o la individualidad en la era de la reproducción mecánica, que se ramificaba además en resonancias biológicas o físicas, y pretendía un alcance simbólico. El polvo disgregado de la porcelana tal vez impregnara la huella de los visitantes y les acompañara en su retorno, en microscópica y coherente diseminación, material y energética, de la obra, ya de por sí fragmentada. Otro caso de ósmosis, si bien distante de aquel de la galería Dwan: el de Ai Weiwei era más físico, aunque microscópico, el de Anastasi, más conceptual que matérico. Pronto en realidad, apenas unos días después de la inauguración, la alfombra fue acordonada, impidiendo al público pisar las pipas, y apropiarse de ellas, con la excusa de la toxicidad del polvo microscópico de la porcelana. Triste traición, en fin, del espíritu vírico al que debe aspirar todo museo. Luego la instalación temporal del artista chino en Londres fue desmantelada. Mientras su fama, o cotización, siguieron floreciendo, en buena medida por la contradictoria intercesión de su gobierno, la millonaria reserva de pipas fue posteriormente dividida, loteada entre diversos postores, un enroque duchampiano que remite de nuevo a la reflexión sobre originales y copias. El trabajo formado por millones de fragmentos se expande mientras reduce el número de piezas de cada porción. Una de aquellas partidas fue dispuesta en 2013 en La Cartuja durante la muestra dedicada al artista en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. En la capilla lateral de la antigua iglesia un paquete de solo tres millones de aquellas pipas se contemplaba tras un murete de vidrio además de una marca de advertencia en el suelo y de una señal sonora. Ya no había posibilidad alguna de volver a pisar la obra, solo se ofrecía a la mirada cercana del visitante en una urna en la pared que encerraba un puñado de ellas a la altura de la vista: flagrante expediente de resignificación, y de vaciamiento, desde la pieza participativa al aura de la obra intocable.

Dos años antes Doris Salcedo, con su obra *Shibboleth*, había transformado la misma sala catedralicia e industrial londinense, tallando en su losa una gran grieta –casi un cataclismo– que la partía en dos. Era también una obra de lectura política, un mensaje semiótico en un mundo dividido. Para nosotros encierra un vibrante registro espacial, como algunos de los lazos entre elementos distantes que hemos seguido. La austera intervención apenas afectaba el aire de la sala, no llegaba nunca a emerger hacia el hemisferio visitable, y en cambio florecía hacia el subsuelo, como una profunda raíz en negativo, aquel surco vacío transformaba por completo el lugar. La construcción encerraba además una gran dosis de misterio. Al observarla era lógico pensar que la losa de la antigua central habría sido fracturada por alguna acción mecánica y en parte imprevisible, craquelando el hormigón hasta desgajarlo en formas insospechadas. Parece sin embargo que el proceso fue todavía más sugerente: con la ayuda de colaboradores la artista talló primero la fisura artesanalmente en Colombia, como una verdadera escultura, después la transportó al museo británico en bloques, que se fundieron con disimulo hiperrealista hasta asemejar la continuidad con la losa añadiendo así un matiz conceptual que introduce si cabe más amplificación. Pasado el tiempo convenido, la instalación fue cerrada, esto es, la grieta fue cosida. Sin embargo todavía puede reconocerse la cicatriz de la herida, y allí seguía, por ejemplo, bajo aquel falso manto de semillas de girasol. Todos los sonidos continúan en expansión infinita en virtud de la mecánica de ondas. Algún día el eco de las obras acontecidas dentro de esta sala, y sus huellas diversas, habrán colmatado un escenario poblado por la densidad de haces secretos entre sus paredes, entonces, como en la habitación de Lucier –o en la inolvidable Ersilia, la ciudad invisible de Calvino– quedará dibujada en claridad la misma sala, la arquitectura que auspició este tapiz etéreo. La obra de Salcedo, en parte ya tiznada por el insano polvo diminuto de la porcelana, ha impregnado como la pared de la Dwan al resto de obras que por allí han ido desfilando. Entre ellas y las nuevas piezas visitantes sucesivas han surgido encuentros clandestinos –el marco temporal de meses reservado en exclusiva a la obra elegida en *The Unilever Series* impide la coexistencia–, de un modo silente la obra de Salcedo todavía permanece allí como un ocupante nunca desalojado del todo, entrelazándose para siempre en el tiempo y el espacio con otras obras, como las arquitecturas museográficas y las obras expuestas, aunque no estén ya en contacto material. Esa podría ser también la insondable tentativa de algunos artistas, y la de algunos escritores, dejar en alguna parte una marca de nuestro paso por el mundo, impregnar la obra del lugar que alguna vez la acogió o como en algunos otros casos –Salcedo o Anastasi–, dejarlo marcado para siempre, alentando obras abiertas, a merced de nuevos enlaces, creando a cada nueva ocupación extrañas y resonantes parejas desaparejas, como aquel cuarto de fones, y aquellas lagartijas o pájaros de Kafka.

Hay una interpretación plausible de este episodio que atiende al rigor hermenéutico que aplicarían los exégetas del arte conceptual, pues aquella obra de arte específico –situada específicamente sobre el lugar que intentaba atrapar– era un ejercicio de reverberación y superposición, el fresco y la pared entablando un diálogo que sinteti-

zaba una cierta veta de la modernidad, y componía un discurso acerca del arte y la reproductibilidad de ecos benjaminianos. Hay también otras derivas narrativas y duchampianas. Tendríamos la fábula de mirar lo que pasó al retirar el cuadro, por una suerte de alquimia intelectual aquella pared se convirtió para siempre en una especie de fresco *ready-made*, caballo de Troya mudo, que transformó pasivamente todas las exposiciones que se instalaron allí a partir de entonces mediante ocupaciones efímeras de la sala en confrontación con esa pared, la misma pero diferente. Los nuevos cuadros lucirían en mitad de una superficie que tenía ya algo de fragmento artístico igual que islas dentro de otro cuadro que las contuviese. Cada una de las obras que sobre ella se habrán colgado desde la milagrosa acción de Anastasi habrá llevado algo de ésta por impregnación metafórica. Aquellas obras de entonces ya no serían las mismas, un expediente de identificación de obra y marco, objeto y soporte, doblemente conceptual y osmótico. Igualmente, aquel cuadro colgado que emulaba la pared que lo soportaba habría de ser trasladado a otras salas, cosiendo quizás recintos distantes abriendo pozos en las nuevas paredes comunicadas con la pared primera, como en encuentros trasplantados.

Las fotografías que dan fe de la metamorfosis operada en aquel muro, y ese otro conjunto concomitante de instantáneas de otras obras sobre el mismo soporte desde aquella inflexión, permiten escuchar dos longitudes de onda que casi se igualan hasta anularse, tal que en esos experimentos en los que al colocar un transistor a la distancia adecuada de otro con la misma frecuencia, se consigue eclipsar el sonido de ambos. Nadie puede negar el subyugante alcance literario de algunos artistas de esta época, y el encanto irresistible de jugar a establecer conexiones invisibles y tergiversadas, pero verosímiles, como en la misma obra de Anastasi. Por ello recordamos con ternura ese cuento, entre la obra y la partitura, que inventó el compositor Alvin Lucier: “Estoy sentado en una habitación. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo voy reproducir de nuevo en la habitación, una y otra vez, hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se amplifiquen a sí mismas, de modo que todo rastro de mi habla, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruido. Lo que entonces escucharás serán las frecuencias de resonancia naturales de la habitación articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto la demostración de un hecho físico sino, más bien, un modo de eliminar cualquier irregularidad que mi habla pueda poseer”. Anastasi podría haber inventado un enunciado parecido para su intento. En aquel *I Am Sitting in a Room* el músico norteamericano logró cuajar un propósito en el que muchos escritores fracasaron en el siglo pasado, pese a lo grandiosidad del legado de su empresa, que su lenguaje fuera devorado por el propio lenguaje. Grabando, una vez tras otra, el sonido de su voz reproducida provocaba, ruido a ruido, la sedimentación de sucesivas capas de tiempo sobre el tiempo hasta tornarse –como en el himno del *Parsifal* de Wagner, *cuando el tiempo se convierte en espacio*– en el espacio de aquella habitación.

Recientemente se ha difundido que un grupo de físicos ha conseguido entrelazar dos fotones que nunca habían coincidido en el tiempo. Tras la física cuántica palpita una hermosa literatura que pretende alcanzar una explicación del mundo –pese a esa imposibilidad reconocida, nos acercamos en asíntota– y la pista de una senda para nuestros relatos y nuestras obras. La dicotomía entre la relatividad y la mecánica cuántica ha dado lugar a la denominación de partículas enlazadas: entidades que partiendo de una posición de dúo cosido, se separan en direcciones distintas, manteniendo vínculos invisibles que ignoramos; si sometemos una de ellas a un proceso para determinar con precisión alguna propiedad, la otra partícula la adquiere instantáneamente, por una señal desconocida que trasciende en rapidez a la luz que habría de hacerla visible. El fenómeno de estos entes entrelazados es tan literario como artístico. La realidad escapa, para ventura de los verdaderos científicos, también de los artistas y de los escritores, a nuestras progresivas incursiones para contarla. El entrelazamiento cuántico, en efecto, no es una propiedad que pueda explicarse con las leyes a las que estamos acostumbrados igual que una metáfora elude las constricciones de la física. En estas partículas entrelazadas, como las del experimento, al medir una de las dos se congela en un estado determinado, inmortalidad fugaz, mientras que la otra asume en el mismo instante, el estado opuesto. Los científicos han generado primero un fotón y han medido su polarización, aunque eso destruye la partícula medida, en terrible aplicación del principio de incertidumbre, aquel primer fotón fue medido, y destruido, pero fijó el estado del segundo fotón. Los físicos generaron otra pareja de fotones entrelazados, tercero y cuarto, y enlazaron a su vez el tercero con el superviviente de la primera dupla. Por asociación, ello entrelazó el fotón primero con el cuarto a pesar de que no habían coincidido jamás en el tiempo; el experimento postulaba que el entrelazamiento no solo existe en el espacio, sino también en el tiempo.

En estos mismos días hemos vuelto a pintar las paredes de nuestra casa, la torpeza de los pintores al aplicar las capas de blanco sobre blanco, permitía observar, justo antes de volver a restablecer el orden de cuadros y fotografías, el resplandor inverso del contorno que antes ocupaban, y eso nos hizo volver a recordar la travesura de Anastasi, hasta barajar incluso dos opciones de vuelta a nuestra identidad sobre los tabiques: reproducir el mismo orden, ocultando aquellas huellas, o elegir cualquier otro, superponiendo una imagen a otra anterior en el tiempo velada para el espectador apresurado, pero latente en transparencia, en sutil palimpsesto. Quién sabe, antes de que todo se convierta en polvo, dentro de unos años, podría ocurrir que tras disposiciones diversas todas nuestras huellas en resonancia se hubieran anulado como en aquel ensayo sonoro. Todo escritor persigue

las marcas de la actividad humana sobre los objetos, la probatura de una teoría de los objetos inanimados que registramos desde nuestras herramientas de analogía y contraste antropométrico. El cerco mojado de un vaso retirado que difiere la presencia de alguien que ha abandonado la estancia, el contorno desdibujado del sudor sobre algún apoyo, la hendidura leve de alguna baldosa que señala mayor intensidad de las pisadas, la grieta en algún punto que acusa una zona de máxima fatiga, la puerta entreabierta que radiografía el surco de alguien que se ha marchado. Ése es también el empeño del arte y ésa era la definición del propio origen de la pintura de Plinio, el intento de retener la compañía de la persona amada dibujando la sombra de su perfil sobre una superficie, convertida en un museo espontáneo al fresco. Esculpido en símil amoroso, Miguel Ángel lo reflejó de un modo parecido en su *Madrigal a Vittoria Colonna*: “Sólo en una piedra viva, el arte quiere que aquí viva, al paso de los años el rostro de la amada”. Sobre esta raíz melancólica, la misma que alimenta a tantos poetas, podríamos repetir aquella sentencia oriental: demostrar el espíritu por la ausencia del espíritu, la idea por la ausencia de la idea, la vida por la ausencia de la vida, ésa es la paradójica tarea de la obra de arte. Y así también todavía puede seguir escribiéndose una historia abierta del arte del siglo XX, que transcurriría a uno y otro lado de las paredes de los museos.

Fue Kafka quien alumbró una certera definición del amor en estos términos que ahora visitamos, a través de la analogía de los pasos en una habitación, y de entrelazamientos invisibles e inevitables. En un rincón de su correspondencia con Milena, su amante primaveral, puede descubrirse este poso emocionante: “A veces tengo la impresión de que tenemos una habitación con dos puertas enfrentadas y cada uno de nosotros empuña el picaporte de una de ellas. Basta un pestañeo de uno, para que el otro desaparezca detrás de su puerta. Y el primero apenas si alcanza a pronunciar una palabra, cuando el segundo ya ha echado cerrojo y se pierde de vista. Volverá a abrir su puerta, porque se trata de una habitación que quizá no pueda abandonarse. Si el primero no fuera exactamente igual al segundo, si fuera sereno, preferiría no mirar en dirección al otro, ordenaría la habitación sin prisa, como si fuera una habitación cualquiera. Pero en lugar de eso, hace lo mismo con su puerta, a veces ambos cierran las puertas a la vez y la hermosa habitación queda desierta”. La abstracta exactitud doméstica de la analogía especular resulta conmovedora, insuperable. Todavía más si seguimos el reguero de estas ausencias. En justicia nunca debimos leer esta carta, años después que el escritor falleciera, Milena salvó su tesoro epistolar entregándolo a un amigo custodio, en previsión de su triste final sola en aquel campo de concentración. El siglo XX fue también –Kafka lo narró mejor que nadie, rozando la paradoja de anular el lenguaje con el lenguaje, resonancias de ausencias– una centuria de desiertos, como aquella misma habitación. En otro recodo de estas cartas, en un instante contrapuesto de dicha pasajera, algunos días después, Kafka describía así su habitación: “El balcón de mi pieza está inmerso en un jardín rodeado, desbordado de arbustos en flor y expuesto por completo al sol. Me visitan lagartijas y pájaros, parejas desparejas”.

A veces pienso que nuestra tarea tal vez consista en rastrear las huellas humanas en algunos edificios, en sintonía con aquella lectura de Victor Hugo de la arquitectura como el gran libro de la humanidad. Eso supone desde luego un esforzado funambulismo, en la búsqueda de un equilibrio entre lo prosaico y lo lírico. De igual manera nos atañe como arquitectos investigar sobre la impenetrable conexión, en ambos sentidos del vector, entre lugares y proyectos: se trata de un vínculo inasible pero real, conceptual y concreto, como en aquella habitación neoyorquina. Tal vez procede decir aquí, en relación a la arquitectura de los museos o a cualquier otra escala en que acontezca la misma poderosa relación entre continente y contenido, que todo arquitecto secretamente aspira a una conexión de esta misma índole entre su obra y lo que acoge, cauces recíprocos, intercambios de ida y vuelta. Suele decirse, y es verdad, que toda arquitectura se mueve entre dos tipologías, la casa y el templo: la rutina cotidiana y la ocasión trascendente, pasadizos entre la tierra y el cielo. Es igualmente válida esta otra hipótesis: toda arquitectura es en esencia museográfica, sobre ella se despliegan marcas de nuestro habitar en el mundo, y entre sus paredes, se contienen metáforas de metáforas. Todo proyecto remite a la lógica de una caja que intenta atrapar el tiempo y el espacio. Al final, cuadro a cuadro, obra a obra, en las caras interiores de estos recipientes se van acumulando capas de sonidos, polifonía de voces, algunas reverberantes y otras disonantes, pero como en la indagación de Lucier es estimable la teoría de que cada sala acabe contando la verdad de su propio espacio, de la propia arquitectura aglutinante. En otra analogía desencadenada podría aducirse que en un museo –y por la confesada extrapolación apuntada, en cualquier arquitectura– se establecen diálogos cruzados entre realidades que nunca existieron en el mismo tiempo, pero que el espacio, recipiente de la memoria, logra fundir.

Quisiera evocar finalmente dos experiencias concretas en un espacio universal, la gran sala por antonomasia del arte contemporáneo, donde acontecen también estos duelos de conversaciones entre tiempos, en el vientre de una notable arquitectura museográfica instalada en un edificio de otro tiempo, la Tate Modern de Londres en una antigua central eléctrica recuperada por el célebre proyecto de costura en el tiempo de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron.

En 2009 Ai Weiwei cubría el suelo de su Sala de Turbinas con cien millones de pipas de girasol de porcelana. La

historia es de sobra conocida: habían sido construidas manualmente por más de un millar de artesanos, una a una, mediante un arduo proceso de fases que encadenaba hasta treinta operaciones distintas. La obra, *Sunflowers Seeds*, con cierta aura de epopeya, funcionaba como una narración de un tiempo y un espacio, un país en la frontera entre lo ancestral y lo moderno. El mensaje crítico del artista, también activista y arquitecto, aferrado a la tradición y la resistencia se lanzaba entonces al mundo en la forma de aquella sugerente alfombra de semillas para ser pisadas: épica, lírica y política, acerca de la tradición o la individualidad en la era de la reproducción mecánica, que se ramificaba además en resonancias biológicas o físicas, y pretendía un alcance simbólico. El polvo disgregado de la porcelana tal vez impregnara la huella de los visitantes y les acompañara en su retorno, en microscópica y coherente diseminación, material y energética, de la obra, ya de por sí fragmentada. Otro caso de ósmosis, si bien distante de aquel de la galería Dwan: el de Ai Weiwei era más físico, aunque microscópico, el de Anastasi, más conceptual que matérico. Pronto en realidad, apenas unos días después de la inauguración, la alfombra fue acordonada, impidiendo al público pisar las pipas, y apropiarse de ellas, con la excusa de la toxicidad del polvo microscópico de la porcelana. Triste traición, en fin, del espíritu vírico al que debe aspirar todo museo. Luego la instalación temporal del artista chino en Londres fue desmantelada; mientras su fama, o cotización, siguieron floreciendo, en buena medida por la contradictoria intercesión de su gobierno, la millonaria reserva de pipas fue posteriormente dividida, loteada entre diversos postores, un enroque duchampiano que remite de nuevo a la reflexión sobre originales y copias. El trabajo formado por millones de fragmentos se expande mientras reduce el número de piezas de cada porción. Una de aquellas partidas fue dispuesta en 2013 en La Cartuja durante la muestra dedicada al artista en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: en la capilla lateral de la antigua iglesia un paquete de solo tres millones de aquellas pipas se contemplaba tras un murete de vidrio además de una marca de advertencia en el suelo y de una señal sonora, sin que cupiese posibilidad alguna de volver a pisar la obra, que solo se ofrecía a la mirada cercana del visitante en una urna en la pared que encerraba un puñado de ellas a la altura de la vista: flagrante expediente de resignificación, y de vaciamiento, desde la pieza participativa al aura de la obra intocable.

Dos años antes Doris Salcedo, con su obra *Shibboleth*, había transformado la misma sala catedralicia e industrial londinense, tallando en su losa una gran grieta –casi un cataclismo– que la partía en dos. Era también una obra de lectura política, un mensaje semiótico en un mundo dividido; pero para nosotros encierra un vibrante registro espacial, como algunas de los lazos entre elementos distantes que hemos seguido. La austera intervención apenas afectaba el aire de la sala, no llegaba nunca a emerger hacia el hemisferio visitable, y en cambio florecía hacia el subsuelo, como una profunda raíz en negativo, aquel surco vacío transformaba por completo el lugar. La construcción encerraba además una gran dosis de misterio. Al observarla era lógico pensar que la losa de la antigua central habría sido fracturada por alguna acción mecánica y en parte imprevisible, craquelando el hormigón hasta desgajarlo en formas insospechadas. Parece sin embargo que el proceso fue todavía más sugerente: con la ayuda de colaboradores la artista talló primero la fisura artesanalmente en Colombia, como una verdadera escultura, después la transportó al museo británico en bloques, que se fundieron con disimulo hiperrealista hasta asemejar la continuidad con la losa añadiendo así un matiz conceptual que introduce si cabe más amplificación. Pasado el tiempo convenido, la instalación fue cerrada, esto es, la grieta fue cosida. Sin embargo todavía puede reconocerse la cicatriz de la herida, y allí seguía, por ejemplo, bajo aquel falso manto de semillas de girasol. Todos los sonidos continúan en expansión infinita en virtud de la mecánica de ondas. Algún día el eco de las obras acontecidas dentro de esta sala, y sus huellas diversas, habrán colmatado un escenario poblado por la densidad de haces secretos entre sus paredes, entonces, como en la habitación de Lucier –o en la inolvidable Ersilia, la ciudad invisible de Calvino– quedará dibujada en claridad la misma sala, la arquitectura que auspició este tapiz etéreo. La obra de Salcedo, en parte ya tiznada por el insano polvo diminuto de la porcelana, ha impregnado como la pared de la Dwan al resto de obras que por allí han ido desfilando. Entre ellas y las nuevas piezas visitantes sucesivas han surgido encuentros clandestinos –el marco temporal de meses reservado en exclusiva a la obra elegida en *The Unilever Series* impide la coexistencia–, de un modo silente la obra de Salcedo todavía permanece allí como un ocupante nunca desalojado del todo, entrelazándose para siempre en el tiempo y el espacio con otras obras, como las arquitecturas museográficas y las obras expuestas, aunque no estén ya en contacto material. Esa podría ser también la insondable tentativa de algunos artistas, y la de algunos escritores, dejar en alguna parte una marca de nuestro paso por el mundo, impregnar la obra del lugar que alguna vez la acogió o como en algunos otros casos –Salcedo o Anastasi–, dejarlo marcado para siempre, alentando obras abiertas, a merced de nuevos enlaces, creando a cada nueva ocupación extrañas y resonantes parejas desparejas, como aquel cuarteto de fotones, y aquellas lagartijas o pájaros de Kafka.

2.

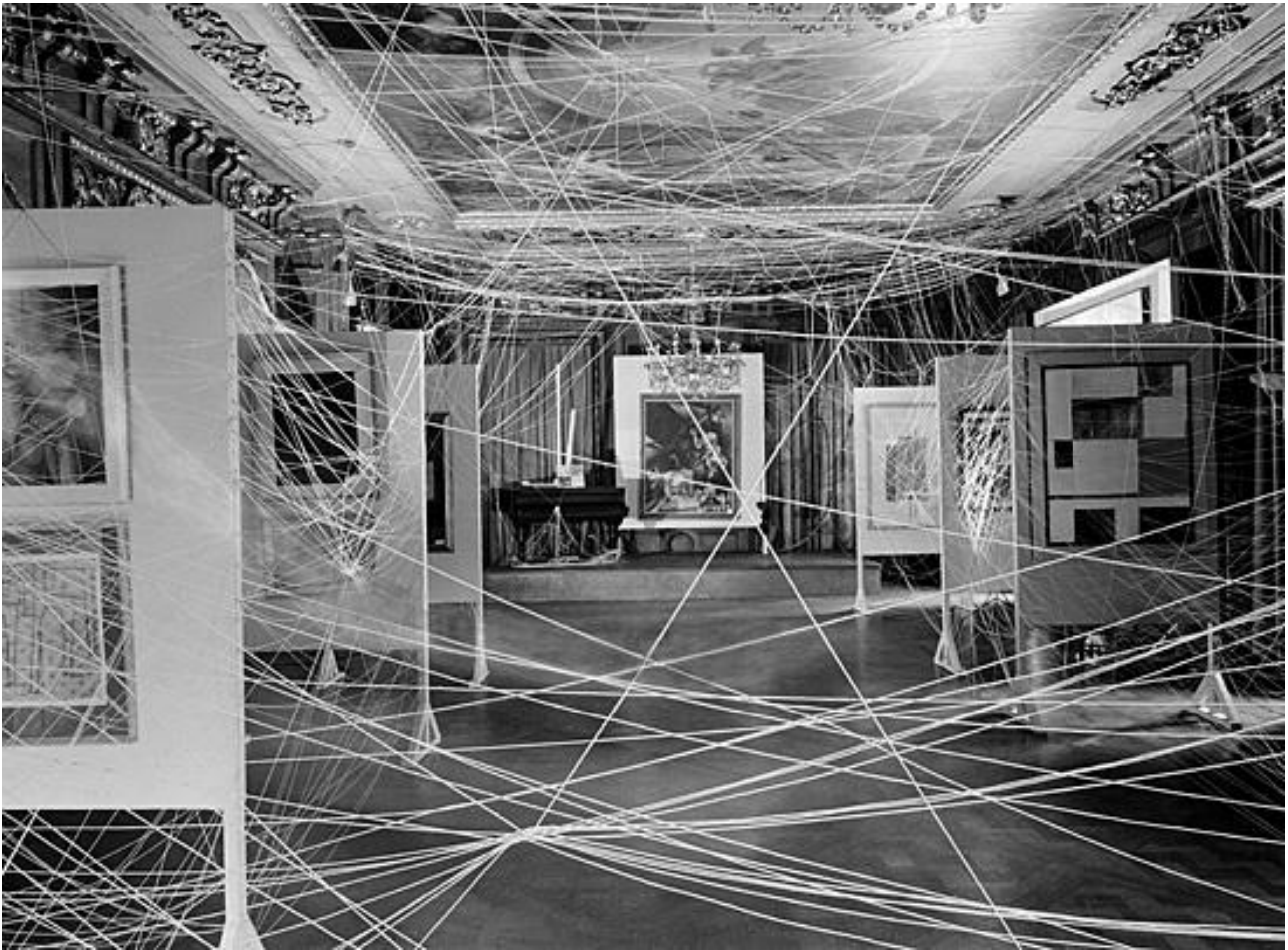


Fig. 2 Marcel Duchamp. *Sixteen Miles of String*. Exposición *First Papers of Surrealism*. Nueva York, 1942.

Como docente e investigador he desarrollado diversas investigaciones sobre arquitectura, ciudad, territorio o arte contemporáneo, desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre idea y acción, proyecto e investigación. Me ha resultado siempre subyugante aquel misterioso aforismo de Nietzsche, *Arquitectura para los que buscan el conocimiento*: “queremos traducirnos a nosotros mismos en piedras y en plantas, pasearnos por el interior de nosotros mismos”. Nietzsche descendería todavía más: “Solamente como fenómeno estético están eternamente justificados el mundo y la existencia”. Algunos de nuestros escritos acerca de la conexión entre espacios y arte quizás pretendan eso.

El escritor es aquel capaz de hacer con unos muebles un árbol, dejó dicho la escritora Anne Sexton. Para el arquitecto o el artista, escritores del porvenir, resulta sugerente la noción de que haya la misma energía en una semilla que en un árbol, todo es al fin una cuestión de tiempo, materialidad y forma. Cualquier obra supone igualmente el escenario para alentar historias, existe una indiscutible capacidad prosopopéyica en cualquier construcción.

Cuando Erwin Schrödinger, el físico vienés, en su intento de exponer la condición paradójica de la física cuántica, imaginó a su conocidísimo gato enclaustrado en una arquitectura opaca, inventó una obra abierta, pese al encierro en aquel edificio de cartón, que desbordaba su mera adscripción a la conjetura científica para convertirse en pura metafísica, hamletiana, de innegable condición literaria. Dentro de aquella construcción supuesta había un recipiente con veneno, un arranque narrativo de puro cuento, el cual podía romperse o no con un martillo que, de nuevo, podía activarse o no, lo cual podía concluir, de igual modo dualmente, en otro clásico desenlace narrativo, con el protagonista vivo o muerto. En la descripción clásica del sistema el animal estaría respirando o acabado antes de que abriésemos la caja y comprobásemos su estado, nosotros no lo sabríamos, a menos que abriéramos el continente; en la mecánica cuántica el sistema se hallaría en una superposición de estados posibles hasta que interviniese el observador que pudiera asomarse resolviendo el enigma, por usar engranajes otra vez propios

de los resortes narrativos. En términos literarios, al abrir la caja y mirar dentro, o al escribir que lo hacemos, no sólo estaríamos corroborando que el gato está vivo o muerto, sino que le estaríamos matando o salvando, mientras permanecemos fuera, el gato está muerto y vivo a la vez. El dispositivo de Schrödinger es un proyecto artístico de nuevo en el doble sentido literal y metafórico. El arte y la vida no son dos cosas diferentes: son dos estados diferentes de la misma cosa, como el gato, muerto o vivo. Recordemos la sentencia de Robert Filliou: el arte es aquello que convierte a la vida en más interesante que el arte.

Además de la célebre paradoja del pobre gato, el físico escribió algunos libros, breves y sabios, en los que emparentaba su aliento científico con un conjunto general de ideas acerca del hombre y el mundo, entre otros, *Mente y materia*, o el compendio de conferencias *La naturaleza y los griegos*. En este último, Schrödinger destacaba la importancia de la filosofía de los griegos porque, según justificaba, nunca antes, tampoco desde entonces, se ha establecido nada parecido a su articulado sistema de conocimiento, sin la división que nos ha estorbado durante siglos y que ha llegado a hacerse insufrible en nuestros días. Entonces no había limitación en cuanto a los temas sobre los que un hombre cultivado se sentía autorizado para emitir una opinión, los átomos, la forma de la tierra, los dioses, el verdadero problema era esencialmente uno, y las conclusiones relativas a un aspecto podrían afectar a casi todos los demás, en un universo de interconexiones. El arte como herramienta integradora, ajeno a ninguna otra especialización, es un pensamiento a la griega.

Hace unos días me ocurrió una de esas incidencias que todo profesor tiene como modesta pesadilla recurrente, que revisita aquella que es propia de todo estudiante, incluso años después de la última prueba, el olvido de un examen o alguna circunstancia imprevista que impide llegar a la hora precisa al punto indicado. Al salir de casa olvidé el pendrive donde llevaba preparada la presentación en diapositivas de mi clase. El pasado curso me invitaron por primera vez a impartir una asignatura sobre historia de la arquitectura antigua. Aquella jornada me tocaba culminar el tema de la Grecia clásica, había explicado en las clases previas la Grecia arcaica, había glosado ya la evocación de su esplendoroso pasado por Homero, que arracimando historias verbales la revive en el periodo oscuro entre la caída de Micenas y el resurgir del siglo de oro cientos de años después.

La mañana del olvido que ahora refiero tenía programada la narración de la Acrópolis de Atenas dentro de la hora y media asignada a la conclusión del capítulo del gran periodo clásico, el del feliz desarrollo de la polis o las variaciones paisajísticas en torno al tipo del templo, lugar y espacio, que también a la manera de la del gato era una caja, ambivalente estructura cerrada y a la vez abierta al territorio.

Con ilusión llevaba primero preparada una solvente explicación tradicional, y una vez asegurada la asimilación convencional, algunas variantes y conjeturas, enlaces literarios, miradas desde otros tiempos o distintas reverberaciones. En fin, quería jugar a sentirme como Homero, la misma situación apagada de Grecia en el presente podía intensificar mi semblanza. Al llegar a clase advertí el descuido del fichero donde todo, con mis carencias pero también mis desvelos, estaba guardado, metafórico arcón de diapositivas en que custodiaba la grandeza de los griegos. Avisé a los estudiantes que tenía que volver a casa y que regresaría lo antes posible, pedí que me esperaran en el aula, para empezar a mi regreso sin más demora el rescate. En el trayecto de ida y vuelta, en el coche, sentí pasar los minutos con dolor y con angustia, como el niño que se ahogaba a cada sorbo. Entre semáforos iba advirtiendo cómo perdía uno a uno los segundos de mi discurso ensayado. En aquellos instantes me parecía evidente que estaba ocurriendo con mi clase algo parecido a lo que desde hace más de dos milenios viene sucediendo con las piedras que debía detallar esa mañana. Por momentos, sobre el asfalto, todo se deshacía como sobre aquel promontorio con vistas lejanas. Era otro ejemplo más de aquello a lo que siempre he atribuido una capacidad de enlace metafórico, la conexión entre lo que hacemos y lo que investigamos.

Me gusta ensalzar el valor de la transferencia y la mirada transversal. Encuentro humildemente cimiento en aquella confesión iniciática de Marcel Duchamp: "Pensaba que, como pintor, era mucho mejor recibir la influencia de un escritor que la de otro pintor". Según se refiere de Jack London, en su cabaña, visitada con frecuencia por indios, llevó a cabo uno de los intercambios más fructíferos de la literatura: él les narraba relatos leídos en los textos de los clásicos y ellos le contaban las historias de sus vidas y sus aventuras, jinetes homéricos de las praderas, el material que constituiría después la médula de sus posteriores ficciones. En un hondo sentido arquitectónico, ésa es también la estirpe de nuestra actividad docente; y así pretendemos que suceda en la concomitancia constante entre nuestras investigaciones académicas y nuestros proyectos profesionales. En un memorable pasaje borgiano, "Borges y yo", puede leerse: "yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, sino del lenguaje y la tradición".

Aquella mañana al volante, mientras esas construcciones estaban tan vivas como muertas, como el gato encerrado, pensé que si el tiempo se me consumía antes de al menos esbozar el relato. Como si fuese su único custodio al modo del *Fahrenheit* de Ray Bradbury, el Partenón desaparecía por completo, sin que hubiera podido tan

siquiera abrir la caja. Según pasaban los minutos se iban cayendo los colores, los relieves, algunas piedras continuaban siendo expoliadas, la naturaleza seguía erosionando la materia. Yo tendría que contar la esencia misma de la ruina sobre la que hoy construimos los relatos, la narración estaba obligada a ser sintética, depurada, esencial, acaso virtudes de la mejor investigación, precisa y equilibrada, con la distancia adecuada, y se silenciaban las otras interpretaciones, mis relatos alternos o mis especulaciones otras se desvanecían como habían ido desgajándose ornatos y decoros. Al llegar a clase, a escasos minutos del cierre, de la consumación de la amenaza de desaparición de todo aquello hasta ser sólo sueños y polvo, imaginé que sí acabaría siendo cierto que escenificaría el verdadero papel de Homero, intentando rescatar de la desmemoria, el brillo casi perdido, entre la oralidad y la escritura. No es que quedara satisfecho con el resultado, me falta tanto por aprender para poder contar los tiempos antiguos y disto mucho de ser un investigador de lo antiguo como si puedo serlo de cierta contemporaneidad; sí me sentí secretamente conmovido por la fuerza lírica de lo sucedido, desde la hermosa simpleza regresé complacido y orgulloso. Sonreí al evocar esa cita que a menudo empleo como comodín docente, la figura que proponía John Cheever, admirable cuentista, como tercer ejercicio de sus cursos de escritura creativa: escribir cartas de amor como si se hicieran en edificios en llamas. Pensé igualmente en Raffaello Stern al contener con su espolón la caída del coliseo romano, esa escena en la que no cuesta imaginar la angustia en la premura del obrero que colocaba ladrillo a ladrillo aquel dique del tiempo, penetrando en los huecos para consolidarlos, en un intento de parar la historia como una Pompeya congelada. Ésa era la condición de Homero, ésa es la condición de todos nosotros, otorgando definitivamente la razón a Victor Hugo: el valor de escribir leyendas antes de que se pierdan, o antes de que muten hacia otra cosa; vendrán otros cursos y congresos futuros, el Partenón será solo pasado, y quedará la belleza del recuerdo y el sentido de compartir nuestras investigaciones. Las obras de arte deberían ser siempre hilos en el tiempo y el espacio entre el arte y la vida: entre nuestra mesa y el territorio, entre la mente y la materia, entre el hombre y el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

<http://alucier.web.wesleyan.edu/index.html>

KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza, 2010.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Paseos en espiral*. Sevilla: Lugadero, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aforismos*. Madrid: Edhasa, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac, 2010.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

SCHRÖDINGER, Erwin. *La naturaleza y los griegos*. Barcelona: Tusquets, 1997.

SCHRÖDINGER, Erwin. *Mente y materia*. Barcelona: Tusquets, 1993.

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2013.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

TOOP, David. *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013

BIOGRAFÍA**Ángel Martínez García-Posada**

Doctor arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla desde el año 2005. Miembro del grupo de investigación Proyecto y Patrimonio, de la Junta de Andalucía, y del grupo de innovación educativa TR Lab, de la Universidad Politécnica de Madrid. Como docente e investigador es autor de distintas publicaciones sobre arquitectura, ciudad, territorio o arte contemporáneo, desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre proyecto e investigación.

Ángel Martínez García-Posada

PHD in architecture, teaching Projects at Escuela de Arquitectura, Universidad de Sevilla since 2005. Member of researching group Proyecto y Patrimonio, Junta de Andalucía, and edicational innovation TR Lab, Universidad Politécnica de Madrid. As teacher and researcher he has developed several essays about architecture, city, lanscape or contemporary art, with a transversal comprehension of culture and continuity between project and idea.