

# La 'Dimensión Imposible'

---

Estrategias de alteración de la percepción y las ideas entre el arte y la arquitectura desde la segunda mitad del siglo XX.

*Strategies for alteration of perception and ideas between art and architecture since the second half of the twentieth century.*

**Navarro Jover, Luis**

Doctorando Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, España

luis@erreria.com

## Resumen

A lo largo de la historia, y especialmente durante el siglo XX, artistas y arquitectos han demostrado la capacidad de generar procesos abiertos, permeables, cambiantes, indefinidos, variables, en donde el objeto artístico, la obra arquitectónica, se transforma, muta o directamente adquiere un nuevo significado a través de una nueva contextualización del mismo.

Artista y espectador, arquitecto y observador, han establecido unas nuevas leyes que nos permiten aproximarnos al objeto desde visiones que tienen que ver con lo sensorial, lo energético o lo virtual. Y estas experiencias se han movido e intercambiando entre el arte y la arquitectura de forma continua y recíproca dando lugar a experiencias mucho más ricas e interesantes.

Esta arquitectura 'equivoca', ambigua entre lo que representa y la forma en que es nombrada, logra combinar acertadamente las partes, los elementos, las referencias, para construir un conjunto nuevo, con un nuevo sentido y mucho más rico en su significado.

**Palabras clave:** percepción, alteración, re-contextualización, significado, transferencias, ambigüedad

## Abstract

Throughout history, and especially during the 20th century, artists and architects have demonstrated the ability to perform permeable, changing, undefined, open processes where the art object, the architectural work, transforms, mutates or acquires new meanings through a new contextualization.

Artist and spectator, architect and observer, have established new laws that allow us to approach the object from visions related to the sensory, the energy or the virtual. And these experiences have moved and exchanged between art and architecture, in a continuous and reciprocal way, creating more rich and interesting experiences.

This 'equivocal' architecture, ambiguous between what it represents and how it is named, achieves to join the parts, elements, references, to build a new object with a new sense and more rich in its significance.

**Key words:** perception, alteration, re-contextualization, meaning, transfers, ambiguity



Fig. 1. *La columna y el peso*. Juan Navarro Baldeweg.

"El objeto tiene dos dimensionalidades contradictorias, una dimensión visible y una dimensión imposible". Georges DIDI-HUBERMAN.

Una visión contemporánea de la historia del arte nos ha mostrado que el resultado final de una obra puede plantearse como la suma de lo que una imagen es y lo que parece.

Juan Navarro Baldeweg explica la diferencia entre cómo el objeto se presenta y lo que representa, es decir, la contraposición de lo visible frente a lo imposible.

*Lo que percibimos no es el mundo, es una parte del mundo, es lo que alcanzamos a ver. No hablo de lo inalcanzable por lejanía, sino de lo que aun siendo próximo resulta indiscernible, como en una confusión de cosas, irreconocible en formas o cualidades. Miramos y sólo vemos lo que ya sabemos ver: un inventario figurativo parcial en el interior de un universo mayor, más denso y turbio, indiferenciado.*<sup>1</sup>

Joseph Albers se refiere a esta diferencia como la "discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico". La variedad de significados, con la ambigüedad y la tensión resultante, están en la base misma de la crítica del arte. El expresionismo abstracto, por ejemplo, tenía en cuenta la ambigüedad de la percepción, el Op-Art juega con la yuxtaposición y las dualidades ambiguas relativas a la forma y la expresión. También los pintores Pop han usado la ambigüedad, tanto para crear un contenido paradójico como para explorar las posibilidades de la percepción visual.

Una arquitectura no tiene una única escala, una forma, una expresión, un significado, tiene muchos, escapa a nuestra percepción más directa, es ambigua, difusa, compleja. La concepción humanista de la arquitectura que valoraba los criterios de proporción, belleza y armonía en la obra ya no puede expresarse bajo un único criterio global y objetivo.

Los objetos arquitectónicos no tienen una única forma de percibirse, no se pueden reducir a un espacio bidimensional, pues responden a múltiples formas de entenderse en función del material con el que estén contruidos, de su lugar, de su relación con el espacio, del uso que definan o de su volumen. Pueden existir relaciones contradictorias y proporciones contrapuestas entre lo que está delante y lo que hay detrás, lo que existe en su interior y lo que representa su exterior.

<sup>1</sup> NAVARRO BALDEWEG. *Una caja de resonancia*. Madrid. Ed. Pre-textos, 2007.

Así, no podemos someter la arquitectura a la razón antropocéntrica basada en la relación y la proporción del edificio con sus partes y con el hombre. El edificio establecerá sus propias leyes de comparación independientemente de nuestra forma de aproximarnos a él o de percibirlo.

Arte y arquitectura han ahondado en las estrategias de transformación y alteración de la percepción de las mismas con el objetivo de intensificar y enriquecer la experiencia del espectador, desde la descontextualización y posterior re-significación de la obra hasta alteración de la propia percepción de la obra.

*Ver es un concepto de textura abierta. Hemos modificado lo que significaba. Para los observadores científicos de siglos pasados era un acto neutral. Visión y conocimiento no modificaban el objeto conservado. Como pensadores éramos ajenos al mundo, y la visión era el acto más distanciador e independizador del exterior.*

*Hoy esta afirmación no es tan cierta. Las observaciones a través de nuevos medios y artefactos pueden hacernos cambiar nuestra definición sobre este acto. En el microscopio de efecto túnel (MET) mirar algo es cambiarlo. A esa escala, el aparato de visión modifica el objeto. El haz de fotones lo altera, lo varía. Debe palpar lo que se quiere ver. Mirar es tocar, y en el instante de examinar, ese objeto ya ha cambiado. Ver es modificar.<sup>2</sup>*

Y es que en arquitectura ver no es un acto pasivo, una certeza. El hecho de ver conlleva en sí un posicionamiento frente a la obra. Ver significa modificar. Mirar un edificio supone alterarlo, leer un texto es transformarlo, visitar una obra es cambiarla. No sólo el autor manipula la información, nosotros mismos modificamos, cada uno bajo su propia mirada, interés o circunstancia, el contenido de lo que se le presenta delante.

Frente al posicionamiento clásico, manteniendo una postura ortodoxa en cuanto a la invariabilidad y la presencia visible e inalterada del objeto arquitectónico, "fabricar un objeto que no se presente y no se represente más que por su propia volumetría de objeto, un objeto que no inventara ni el tiempo ni el espacio más allá de sí mismo"<sup>3</sup> - negando toda temporalidad - se ha defendido la (necesaria) inestabilidad de la arquitectura y sus diferentes niveles de complejidad, ambigüedad e, incluso, imperfección.

La arquitectura no puede ser medida en términos rigurosamente físicos sin entender, con cierto nivel crítico (y hasta subjetivo), las paradojas que la han formado, sus alteraciones (naturales o artificiales). La arquitectura no puede ser ya explicada como un objeto estático, congelado, inalterado y rígido.



Fig. 3. Duchamp descending a staircase. 1952. Life Magazine 284.

<sup>2</sup>SORIANO, Federico. "Ver es modificar", en *100 Hiperminimos*. Madrid. Lampreave, 2009.

<sup>3</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Ed. Manantial, 1997.

## La dimensión imposible.

Resulta interesante señalar el desarrollo teórico de aquellas estrategias con las que muchos arquitectos, siguiendo las experiencias previas en el mundo del arte, han trabajado en torno al mundo perceptivo-plástico. El arte cinético de los 50 jugó con estas estrategias de percepción a través del movimiento, de la luz, de la geometría y los materiales; con el color y con los efectos e ilusiones que surgen del manejo de las leyes ópticas y su interpretación visual.

Lo visible, aquello que nuestro ojo percibe, y sus posibles alteraciones plásticas han sido planteadas y desarrolladas por numerosos artistas principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sirva aquí de referencias algunos textos de Georges Didi-Huberman que discurren entre el pensamiento, la poética y la plástica. Didi-Huberman explica la diferenciación visual en relación al objeto expresada perfectamente en esta frase:

*El objeto tiene dos dimensionalidades contradictorias, una dimensión visible y una dimensión imposible.*<sup>4</sup>

Frente a este posicionamiento, el minimalismo ha defendido de manera muy precisa su modelo de percepción:

*La pintura se basa en el hecho de que sólo se encuentra en ella lo que puede ser visto. Es realmente un objeto... lo que hay que ver es lo que se ve.*<sup>5</sup>

En términos rigurosamente físicos, alimentando la certeza visual, la presencia medible y la mirada inalterada, congelada, despreciando toda temporalidad en la obra. Esta posición, a priori muy sencilla, requiere del espectador un cierto nivel de sofisticación, ya que el minimalismo llegaba a manipular niveles de complejidad y alteraciones que llegaban incluso a la paradoja para llegar a esa aparente 'naturalidad', ya que su obra no requiere de brillos, ni sombras, ni tensiones, ni cambios de luz, ni una sola mota de polvo. Se pone aquí de manifiesto la dimensión visible de la obra en su presencia más objetual, en su propia volumetría, sin tiempo ni espacio.

Contraria a esta visión clásica del minimalismo, Didi-Huberman plantea otra *dimensionalidad*, la que llama *imposible*.

*Quizás imposible de medir, de cuantificar, de modular, etc., una dimensión inestable, cambiante, indefinida de partida. Una dimensión variable, instalada entre las escalas de la realidad "entre los órdenes visuales", en donde el objeto se rompe, cambia, se modifica, muta o desaparece en función de todas las acepciones y percepciones que lo construyen: concepto, idea, representación, forma, volumen, luz-sombra, contorno-fondo, textura, materia, masa, peso, desmaterialización; o en su relación a la luz, al color, al movimiento, al tiempo, al paisaje y a todos los juegos perceptivos, sensoriales, técnicos o conceptuales que el observador o el artista planteen. Así, lo perceptivo, lo sensorial, lo energético o háptico, en relación a lo presencial, se procesa como información que se superpone, se condiciona, modifica o codifica la carga genética del objeto mismo. Esa información en cambio constante, se va aglutinando en bases a otras sensaciones o percepciones que la modifican.*

*Este nuevo objeto ya no es lo que se presenta como objeto-minimalista, sino que se ha descompuesto en multitud de representaciones, de expresiones, que lo ocultan como objeto en función de generar otros nuevos ámbitos.*

*Esta situación, mucho más densa, pero también más difícil de concretar, convive con lo visible pero también con esa dificultad 'imposible' de aprehender o de definir.*<sup>6</sup>

## Interferencias.

La psicología de la *Gestalt* consideraba el conjunto perceptivo como el resultado, e incluso más, de la suma de sus partes. El conjunto, pues, depende de la posición, del número y de las características intrínsecas de las partes. Un sistema en el que una gran cantidad de partes se relacionan entre sí de forma compleja.

<sup>4</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid. Ed. Cuatro, 2005.

<sup>5</sup>En 1964, Frank Stella, refiriéndose a sus pinturas, dijo: "What you see is what you see", frase que ejemplificó perfectamente el movimiento minimalista.

<sup>6</sup>SANCHO OSINAGA, Juan Carlos. "La presencia de lo visible" en *Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. S.M.A.O. 2010.

La naturaleza de las partes, como su número y posición, influyen en la percepción del todo y afirma además que hay distintos grados de todo. Las partes pueden ser más o menos del todo en sí mismas, o para decirlo de otro modo, pueden ser en mayor o menor grado fragmentos de un todo más grande. Las propiedades de las partes pueden ser más o menos articuladas. Las propiedades del todo pueden estar más o menos recalçadas. En las composiciones complejas, un compromiso especial con el todo refuerza las partes, algo que también se conoce como 'inflexión'.

Esta inflexión se da cuando el conjunto se manifiesta por la naturaleza de las partes individuales, y no por su posición o número.

*Maurice Merleau-Ponty describió una realidad 'intermedia' o un "terreno en el que es posible reunir las cosas de un modo universal". Más allá de la cualidad física de los objetos arquitectónicos y de los detalles del contenido programático, la experiencia enmarañada no es únicamente un lugar de acontecimientos, cosas y actividades, sino algo más intangible que surge a partir del despliegue continuo de espacios, materiales y detalles superpuestos. Puede ser entonces que la "realidad intermedia" de Merleau-Ponty sea análoga al momento en que los elementos individuales comienzan a perder su claridad, el momento en el que los objetos se fusionan con el campo.*<sup>7</sup>

Steven Holl dice *un complejo entrecruzamiento de tiempo, luz, materiales y detalles crea el "todo"*. Un todo "en el que ya no es posible distinguir los elementos individuales"<sup>8</sup>. Ese *continuum experiencial* al que hace referencia Holl del espacio enmarañado en el que captamos los objetos y campos definidos como un 'todo', un conjunto.

Algunos razonamientos de Merleau-Ponty sobre la percepción ya estaban, por entonces, presentes en los escritos de arquitectos como Steven Holl y Juhani Pallasmaa. En su trabajo empiezan a plantear la posibilidad de dirigir los escritos del filósofo francés hacia la secuencia espacial, la textura, el material o la luz presentes en la arquitectura.

En busca de la otra *dimensionalidad*, a la que hacía referencia Didi-Huberman, los arquitectos han demostrado con su destreza y su habilidad, la capacidad de generar nuevos procesos abiertos, porosos, no-lineales, permeables, cambiantes, indefinidos, variables en donde el objeto arquitectónico se transforma, cambia o directamente desaparece en función de nuestra percepción.

Los 'invariables' de la arquitectura: forma, volumen, figura-fondo, textura, materia, volumen, etc., han pasado a definirse por su relación con la luz, el movimiento, el tiempo o el lugar. Artista y espectador, arquitecto y observador han establecido unas nuevas leyes perceptivas que despiertan nuestros sentidos y nos permiten aproximarnos al objeto desde visiones que tienen que ver con lo sensorial, lo energético o lo virtual.

Este nuevo *objeto-readymade* (casi a la manera de Marcel Duchamp) sólo puede ser leído como descompuesto en multitud de representaciones, de expresiones, capaz de establecer nuevos significados y nuevas lecturas con un simple cambio de entorno, de experiencia.

Esta arquitectura 'equivoca', ambigua entre lo que representaba y la forma en que es nombrada, logra combinar acertadamente las partes, los elementos, las referencias para construir un todo nuevo, con un nuevo sentido y mucho más rico.

Quizás esta nueva situación sea mucho más complicada de entender, mucho más densa y, por tanto, más difícil de concretar. Convivir en el mundo soñado entre lo visible y lo 'imposible' es algo complejo pero, seguramente, deseado por todos nosotros.

## Bibliografía.

A+U. *Questions of perception: phenomenology of architecture* (sobre la obra de Steven Holl). Julio 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. A. Machado Libros, 2008.

<sup>7</sup>HOLL, Steven. *Cuestiones de la percepción, fenomenología de la arquitectura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2011.

<sup>8</sup>HOLL, Steven. *Cuestiones de la percepción, fenomenología de la arquitectura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid. Ed. Cuatro, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Ed. Manantial, 1997.

EILER RASMUSSEN, Oteen. *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona. Editorial Reverté, 2007.

HOLL, Steven. *Cuestiones de la percepción, fenomenología de la arquitectura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2011.

HUSSERL, Edmund. *Investigaciones lógicas. Investigaciones para la fenomenología y teoría del conocimiento*(Tomos I-V). Madrid. Ed. Revista de Occidente, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Ediciones Península, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible: seguido de notas de trabajo*. Barcelona. Seix Barral, 1970.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Una caja de resonancia*. Madrid. Ed. Pre-textos, 2007.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions on architecture*. The Massachusetts Institute of Technology, 1965.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Academy, 1980.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2010.

SANCHO OSINAGA, Juan Carlos. "La presencia de lo visible" en *Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. S.M.A.O. 2010.

## Biografía.

**Luis Navarro Jover.** Arquitecto por la Universidad de Alicante, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (MPAA) y Doctorando en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Como experiencia docente ha sido asistente en la Unidad Docente de Juan Carlos Sancho del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM así como profesor responsable de diferentes cursos y talleres sobre infografía y expresión gráfica en arquitectura.

Desde 2004 ha desarrollado su labor profesional en colaboración con diferentes oficinas como Alfredo Payá - NONAME29, Barbarela, Arquitecturas Torres Nadas, Grupo Aranea, AD-HOCmsl. Y desde 2012 con oficina propia, LA ERRERÍA \* architecture office ([www.erreria.com](http://www.erreria.com)).

Su trabajo se ha visto reconocido tanto con diferentes premios tanto a nivel académico como profesional. Los proyectos premiados han sido ampliamente publicados en revistas como ON Diseño, Pasajes Construcción o Casabella. Igualmente, la mayor parte de los trabajos realizados en colaboración han sido publicados en Arquitectura Viva, AV Monografías, Bauwelt, DAMDI, Detail, C3 Maganize, GA, Oris Magazine, etc.

**Luis Navarro Jover.** Architect by the University of Alicante, Master Degree in Architectural Advanced Projects (MPAA) and PhD Candidate in the School of Architecture of Madrid. As teaching experience he was Assistant Professor in the Juan Carlos Sancho UNIT of the Architectural Projects Department (ETSAM) and teacher in different courses and workshops in CG for architecture.

Since 2004 he has developed his professional work in collaboration with different offices like Alfredo Payá–NONAME29, Barbarela, Arquitecturas Torres Nadal, Grupo Aranea, AD-HOCmsl. Since 2012 in his own office, LA ERRERÍA \* architecture office ([www.erreria.com](http://www.erreria.com)).

His own work has been recognized with several awards in both academic and professional. These awarded projects have been widely published in specialized magazines such as ON Design, Pasajes Construcción or Casabella. Most part of work in collaboration has been also published in Arquitectura Viva, AV Monografías, Bauwelt, DAMDI, Detail, C3 Magazine, GA and ORIS magazine.