

LA MEMORIA COMO CONCEPTO OPERATIVO DE RESISTENCIA EN EL ARTE, LA ARQUITECTURA Y EL PATRIMONIO CONSTRUIDO

THE MEMORY AS AN OPERATIVE CONCEPT OF RESISTANCE IN ART, ARCHITECTURE AND THE BUILT HERITAGE

Mario Fernández González¹

José Magín Campos Cacheda²

Resumen

La creación artística se entrelaza con conceptos como el corte, el vacío y la luz que finalmente se cristalizan en la memoria como concepto de resistencia frente al paso del tiempo, enfatizando la importancia de la memoria como sustancia artística. El presente trabajo, desarrollado a partir de una metodología cualitativa, tiene por objeto explorar la integración, comprensión y proyección hacia el futuro de la obra arquitectónica a través de la memoria, en su afán por difuminar las fronteras con el arte. Así, arquitectos como Sverre Fehn, Peter Zumthor o Bernard Tschumi han explorado la confrontación entre la idea, las preexistencias y su funcionalidad, destacando la necesidad de un concepto transversal en la arquitectura no como aceptación del pasado, sino como yuxtaposición que pone en valor la memoria. El análisis realizado resalta esa necesidad creativa utilizada en el arte y la arquitectura, donde corte, vacío y luz se vinculan en un eco emocional a la memoria como concepto de resistencia frente al paso del tiempo, revelando una búsqueda continua de identidad y reconciliación, proyectando la obra hacia el futuro mientras preserva su pasado en nuestra memoria.

Palabras clave: Memoria; tiempo; lugar; espacio; luz.

Abstract

Artistic creation is intertwined with concepts such as cutting, emptiness and light that finally crystallise in memory as a concept of resistance in the face of the passage of time. Emphasising the importance of memory as artistic substance. This work, developed on the basis of a qualitative methodology, aims to explore the integration, understanding and projection towards the future of the architectural work through memory, in its eagerness to blur the boundaries with art. Thus, architects such as Sverre Fehn, Peter Zumthor or Bernard Tschumi have explored the confrontation between the idea, the pre-existences and their functionality, highlighting the need for a transversal concept in architecture not as an acceptance of the past, but as a juxtaposition that places value on memory. The analysis carried out highlights this creative need used in art and architecture, where cut, emptiness and light are linked in an emotional echo to memory as a concept of resistance to the passing of time, revealing a continuous search for identity and reconciliation, projecting the work into the future while preserving its past in our memory.

Keywords: Memory; time; place; space; light.

¹ Universidad Politécnica de Cataluña, <https://orcid.org/0000-0002-5284-4278>, m.fernandez@upc.edu

² Universidad Politécnica de Cataluña, <https://orcid.org/0000-0002-2880-361X>, magin.campos@upc.edu

1. INTRODUCCIÓN

Defiendo la riqueza de significados (...). Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.

Robert Venturi (1, p. 26)

En La creación artística está en gran medida unida con conceptos tales como el vacío, la luz, el corte, etc., que como veremos nos ayudan a destilar, cristalizar y solidificar la permanencia de la memoria vinculada con el lugar frente al irremediable paso del tiempo.

Diferentes artistas y arquitectos como Sverre Fehn(2) así lo han puesto de manifiesto en sus obras y posteriores investigaciones académicas, donde la arquitectura se configura como yuxtaposición entre las preexistencias y su programa funcional, pero no como aceptación del pasado sino como una “confrontación” donde la artificialidad proyectual, puede complementarse con el *genius locci* en una especie de respuesta palimpsestica. Así, lo encontrado y lo proyectado admite un encuentro, un encaje que va más allá de la mera adición o superposición de elementos para poner en valor la memoria como eje vertebrador, donde el proyecto sutura y restituye el pasado en su búsqueda por la permanencia a través del tiempo (3, pp. 2–3).

Bernard Tschumi en sus investigaciones nos argumenta que “no hay arquitectura sin concepto” incidiendo de forma muy similar en esa “confrontación” de S. Fehn, pero entre “concepto, contexto y contenido”, sugiriéndonos como forma de ideación proyectual la investigación de conceptos y su consiguiente materialización (4).

En esta misma línea, tal y como veremos, también la obra de arte en vínculo directo con la intervención proyectual, están íntimamente relacionados por ese eco emocional que nos conmueve y nos remite a la memoria como elemento transcendental que aspira a devolvernos ese diálogo con nuestro pasado como concepto operativo de resistencia al inexorable paso del tiempo.

De la misma manera, en este camino, también existen intervenciones arquitectónicas que nos proporcionan la oportunidad de recuperar esa memoria casi olvidada del pasado, dándonos la posibilidad de evocar y experimentar la belleza original de nuestras construcciones. Un continuo cultural donde la intervención en el patrimonio refleja una forma de reconciliación para re-habitar y a la vez experimentar el espacio en una nueva realidad temporal que nos proyecte hacia el futuro, para vincularnos a la vez con la memoria de otro tiempo. Un esfuerzo por comprender y recordar quienes somos a partir de ese instinto inagotable del habitar humano.

Como veremos, el presente trabajo incide en esta mirada, donde el valor del recuerdo es el nexo invariable de la intervención proyectada hacia el futuro, pero en permanente comunión con nuestro pasado, permitiéndonos con ello, integrar, comprender y perpetuar la obra a partir de la memoria como concepto vertebrador de nuestro continuo cultural. Este trabajo se desarrolla siguiendo una metodología cualitativa (5)(7, p. 24) donde se explora la

integración, comprensión y perpetuación de la obra artística y arquitectónica a través de la memoria en su contexto cultural.

2. CRISTALIZACIÓN

El encaje alzado de las fachadas venecianas es el mejor rastro que el tiempo, alias agua, haya dejado nunca sobre tierra firme (...). Es como si el espacio, más consciente aquí que en ningún otro lugar de su inferioridad frente al tiempo, le respondiera con la única propiedad que este no posee, con la belleza.

Joseph Brodsky (6, p. 36)

En 1993 la artista Rachel Whiteread realizó la que quizá ha sido la obra más importante de su carrera: House (figura 1). Una intervención en una de las pocas casas victorianas que quedaban en pie al este de Londres en la calle Grove Road, 193. Aunque el enfoque artístico era puramente conceptual y simbólico sobre la propia memoria y la fijación de la misma a través del llenado del vacío de los espacios habitados, la sociedad de londinense también quiso ver en su intervención una denuncia social -al estilo Matta-Clark-, por los desalojos efectuados y la falta de viviendas sociales para la población.

House consistía en rellenar con cemento proyectado sobre sus paredes, suelos, techos, etc., todo el espacio interior de la casa, como si de una nueva piel interior se tratara, para después retirar las paredes exteriores, fachadas y parte de la estructura (no así los forjados intermedios y parcialmente algún muro intermedio entre espacios), que había servido como encofrado perdido, y así obtener como resultado final el volumen de su espacio interior, en una especie de “negativo” minimalista del espacio arquitectónico congelado en el tiempo. Aunque House por diferentes condiciones espaciales, sociales, culturales e incluso temporales, es mucho más que eso.

Aunque R. Whiteread indagaba en su escultura a gran escala explorando y diluyendo (de una forma diferente a Matta-Clark), los límites con la arquitectura, tenía gran interés en fijar, condensar y solidificar el vacío operativo del espacio arquitectónico como cruce entre la “innovación” que proponía su escultura y la “memoria” vivida de sus espacios. De esta manera, utiliza el vaciado del espacio interior no tanto para construir su escultura, sino para materializar y solidificar el vacío inherente y envolvente de los espacios privados e íntimos, remarcando la idea de ausencia y estableciendo un vínculo simbólico entre la fuerza de la memoria y la propia arquitectura deconstruida plasmada en espacio cristalizado.

Figura 1: Rachel Whiteread. "House". Grove Road, 193, London. 1993. (8)



Así House coagula herméticamente el vacío a la vez que el tiempo, consiguiendo que su obra cautivase (al menos durante el tiempo que estuvo en pie) al espectador reviviendo la memoria de la obra al ser interpretada una y otra vez, por todos los pensamientos, acontecimientos, sentimientos y vivencias proyectadas en ella ligados al espacio y el lugar habitado.

Este proceso de manipulación del vacío operativo del espacio provoca en la casa una especie de analogía entre el hecho materializar el espacio habitable donde se dieron vivencias pasadas y la memoria que impregna el sólido escultórico. Así ahora, el pasado de House es inaccesible, pero no así el recuerdo que se conserva de ello, donde lo íntimo del espacio fue expuesto al público, quedando el vacío evidenciado por la memoria del pasado.

House, también puede ser interpretada con fines de denuncia social, al ser posteriormente derribada al igual que pasaba con las obras de Matta-Clark, un final común que no hace más que encender y avivar la llama de la memoria para "recuperar" y materializar un pasado que queremos revivir de nuevo, a través de este tipo de trabajos artísticos que ponen en valor la memoria como sustancia artística para proyectarlos hacia el futuro.

De esta manera, memoria, pasado y olvido son elementos comunes que se conjugan cuando echamos la vista atrás y miramos nuestro pasado artístico, arquitectónico, industrial, civil o incluso urbanístico, que van conformando nuestra sociedad a base de capas impregnadas de una memoria espacio-temporal con connotaciones simbólicas y que en muy pocas ocasiones, la mirada del creador y del artista se detienen para proponer una acción determinada que sea capaz de traspasar el tiempo y el olvido para renovarse, reinventarse, exponerse y finalmente mostrarse con una mayor profundidad en relación al tiempo pasado y las vivencias acaecidas en ese espacio.

3. LUZ

Si Gordon Matta-Clark a través de sus cortes, recortes y deconstrucciones, indagaba y buscaba esos “espacios intermedios” (9, p. 410) e intersticiales de estructuras (figura 2), dirigiendo su mirada hacia el interior indagando en la materia, generando vacíos y huecos en sus intervenciones que se abren a la luz, James Turrell dirige su mirada hacia el exterior (figura 3), hacia el cielo.

Figura 2: Gordon Matta-Clark. Film: Office Baroque (1977). (10). Figura 3: James Turrell. Sky-Space en Ekebergparken, Oslo, Norway. (2013)(11).



Su proyecto más ambicioso, Roden Cráter (iniciado en 1977 y que a día de hoy parece vislumbrar un final feliz en colaboración Universidad Estatal de Arizona), se encuentra situado en el seno de la concavidad del propio cráter, alterando así la percepción de sus contornos del propio horizonte y del cielo. Sus pasillos / túneles interiores nos conducen irremediablemente a diversos espacios interiores “skyspaces” abiertos cenitalmente mediante “óculos” que filtran la luz desde el cielo y provocan una descontextualización del mismo. La obra busca a través de la materialidad de la luz y de la percepción, sintonizarnos con la tierra, con el tiempo geológico y el movimiento de la cúpula celeste, para conectarnos, estar en armonía, equilibrio y consonancia con lo infinito de la naturaleza.

Uso la luz para explorar el significado de la percepción. Hago espacios que proyectan luz y la atrapan. Pero no hago la luz. La luz es un tesoro, una fuente de belleza y maravilla. La propiedad creativa no importa. Es como una sinfonía. ¿Cómo puedes ser el dueño de una sinfonía?

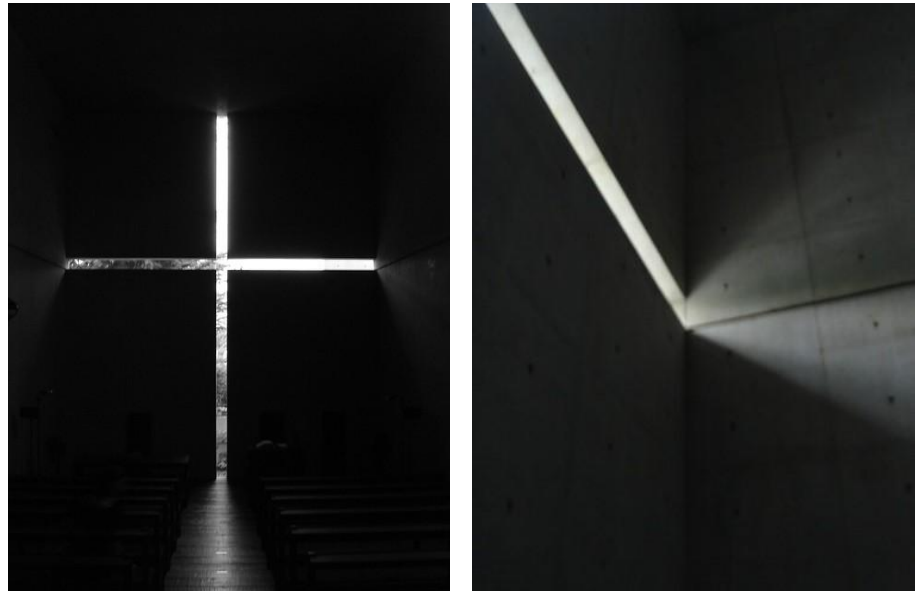
Turrell para The Guardian, 2015(12)

A los arquitectos nos gusta esa “danza” en el tiempo con que la luz juega en nuestros espacios, y aunque con mejor o peor fortuna, siempre la hemos tenido en cuenta como “materia” capaz de modificar nuestra percepción del espacio, sabemos que inexorablemente nos remite a ese paso del tiempo e incluso a la memoria de nuestras propias vivencias. El Propio Le Corbusier nos lo recordaba cuando decía que:

La arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, que queda fuera y más allá de los problemas de la construcción. (...), la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. (...) Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas (13, p. 9,16)

Tadao Ando, e incluso Peter Zumthor no fueron ajenos a ella, nos mostraron su potencial a través de la materialidad de la luz y el reflejo de la memoria a partir de sus cortes en la Iglesia de la Luz y la Capilla Bruder Klaus Field, una arquitectura minimalista, cimentada en un mismo sentido que concibe y escava el espacio a partir de la luz.

*Figura 4a, 4b: Tadao Ando Architect & Associates. Iglesia de la Luz (1987-89). Osaka, Japan.
Photo: Naoya Fujii.(14)*



El valor de la Iglesia de la Luz (figura 4a, 4b), radica en que es una síntesis entre la arquitectura moderna y la cultura tradicional japonesa, marcada por la concepción geométrica y volumétrica del espacio y la estrecha relación con el entorno natural, donde la luz juega un papel muy importante como expresión simbólica de la divinidad, organizando todo el espacio en función de ella. Así, la luz, las sombras y el espacio se conjugan con el tiempo para mostrar un espacio simbólico y contemplativo donde la atmosfera que se crea en cada instante invita al visitante al recogimiento, la reflexión y la evocación.

Peter Zumthor opera en la misma dirección, aunque con una concepción geométrica y constructiva opuesta, donde el proceso constructivo marca la concepción y configuración en la dualidad de opuestos. Su configuración volumétrica hace referencia a una ideación constructivo-procesual (15) que persigue muy al estilo R. Whiteread. Una yuxtaposición interior-exterior tanto en aspectos de geometría, volumetría, textura, rugosidad y aberturas que conforman junto a la luz que penetra por su óculo cenital -y sus pequeñas perforaciones obturadas con vidrio en sus paredes-, una atmósfera interior vinculada a ese todo gestáltico que unifica la obra con el contexto e impregna la obra con la memoria de los materiales y su proceso.

Figura 5a, 5b, 5c: Peter Zumthor. Bruder Klaus Field Chapel (2007). Mechernich, Germany(16).
Photo: Chris Schroeer-Heiermann(17)



Así, el espacio interior (figura 5a, 5b, 5c), queda conformado por el propio negativo de los troncos en sus muros, -impregnado del color negruzco y del olor del tronco quemado-, y la luz que penetra por el óculo superior y las pequeñas aberturas en toda la superficie. Y su atmósfera queda conformada a partir de la luz cenital, que configura un haz de rayos que se derrama y a la vez bañan y “excavan” las paredes iluminando el centro de la escena donde reflexionar y evocar esa memoria perdida como parte del proceso e incluso de las percepciones sensitivas, emotivas y evocadoras que el visitante pueda experimentar durante unos instantes para después proseguir su camino.

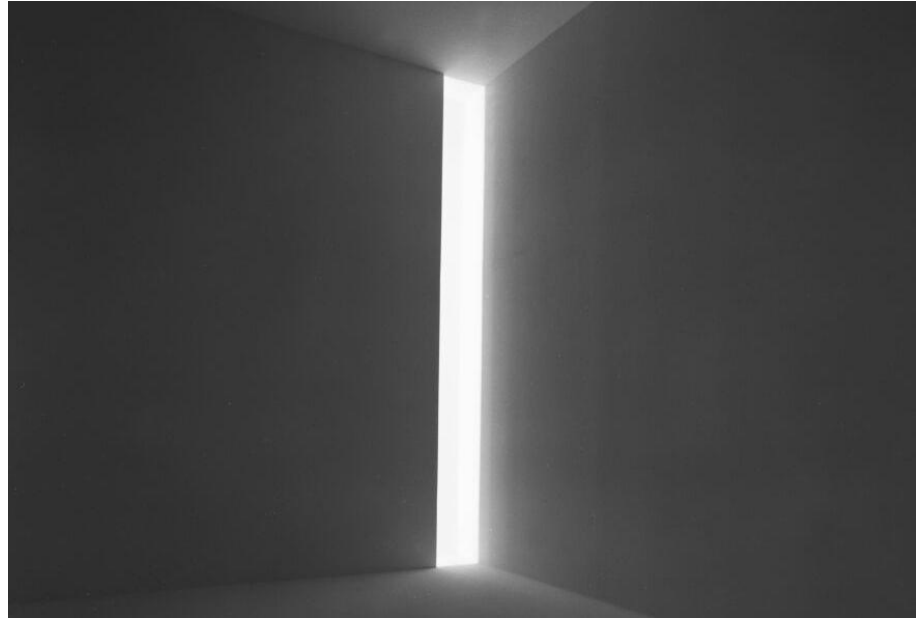
Ambos proyectos proponen un espacio íntimo que resuena una y otra vez en nuestros sentidos al ver sus paredes y muros bañados por la luz que penetran por sus pequeños cortes y aberturas. La memoria, parece expresar, la intimidad de un espacio sugerente cargado de matices y de armonía que nos invita a quedarnos.

Y si G. Matta-Clark con sus “cortes” y “recortes” abre sus estructuras en fachadas y cubiertas (como; Conical Intersect, Office Baroque, Splitting, Day’s End, etc.), para generar espacios y lugares de “creación y vida”, fijando así el instante en el que la luz variable del sol, se cuelga por sus cortes, para encontrar esa “sustancia” que transforma la arquitectura en un manifiesto de libertad creativa, reivindicando la memoria social y cultural, y forzando así, una salida, una vía de escape que conserve la memoria del lugar.

James Turrell (1943), opera, indaga e insiste en la misma búsqueda, aunque sus óculos y aberturas cenitales dirigen la mirada en dirección opuesta en busca de esa “luz como una sustancia poderosa”, que penetra en nuestros espacios cualificándolos sensitivamente para “sentir la presencia de la luz habitando el espacio”(18, p. 22) desde la óptica del arte y en un espacio en común con la arquitectura e incluso la ingeniería civil.

Sus primeros trabajos están fundamentados en la proyección de la luz (figura 6), y la percepción del espacio donde se insertan, en su dominio de la luz (variación de luminosidad) tomada como “matéria” de trabajo, que transmuta el espacio, cambiando nuestra percepción sensorial -y en sus primeras obras; ilusorias-, sobre ellos.(19)

Figura 6: James Turrell. Ronin (1968). Collection of the artist © James Turrell.(20)



Posteriormente -a partir de Roden cráter, (1974)-, surgen sus Skyspaces, una especie de habitáculos arquitectónicos, donde practica una abertura cenital en el techo, como marco de referencia por dónde ver y percibir una porción de cielo. Estas aperturas cenitales influyen en la percepción de la luz y en cómo apreciamos el espacio arquitectónico. El objetivo de J. Turrell es intensificar la experiencia que el observador tiene del espacio en conjunción con la bóveda celeste beneficiándose en ocasiones con las peculiaridades físicas del site-specific.

Estos espacios nos permiten experimentar de una visión acotada a la abertura cenital del espacio y completamente descontextualizada del entorno-horizonte celeste, para crear nuestra propia experiencia sensorial a los cambios que se van produciendo en el tiempo como la variación de la luz solar, color, la temperatura, el clima, el movimiento de la bóveda celeste durante la noche e incluso los ciclos de la vida.

Sus óculos cenitales –como vemos en sus Skyspaces- abren los espacios interiores y dirigen su mirada hacia el exterior provocando un recorte en el cielo completamente descontextualizado, integrando a la vez el paisaje visualizado en su interior. Aunque también J. Turrell deja intuir una bidireccionalidad donde el espacio se vuelve como “un ojo”: “El espacio tiene una forma de mirar. Parece como si tuviese una presencia de visión. Cuando entras en él está ahí, te ha estado esperando, (...) el espacio mirando de algún modo” (18, p. 25).

Su finalidad es la de cambiar por unos momentos la percepción sensitiva de quienes experimentan el espacio vinculando su mirada al cielo a través de la luz y su proyección en el edificio.

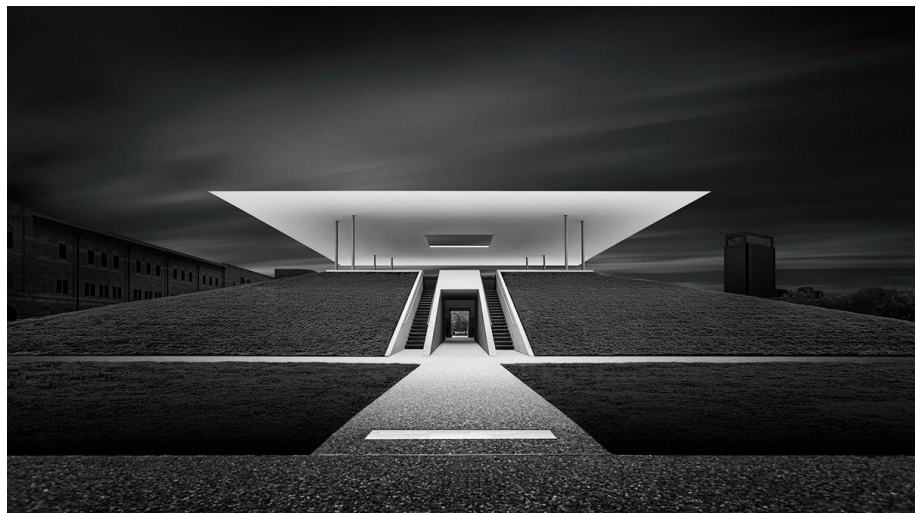
De esta manera, y a través de sus Skyspaces, J. Turrell nos propone una inmersión artístico-lumínica que indaga sobre la visión del espacio, la percepción y la experiencia, del espectador en la que se sorprende a sí mismo mirando e incluso abriendo nuevos espacios de conciencia. El propio J. Turrell nos describe la vivencia en sus Skyspaces de la siguiente manera;

Mi trabajo trata sobre el espacio y la luz que lo habita. Trata sobre la forma en que te confrontas e indagas el espacio (...). Estoy realmente interesado en las cualidades de un espacio que descubre a otro. Es como mirar a alguien que está mirando.

A medida que sondeas el espacio con la visión, es posible «verse a uno mismo mirando». Este mirar, este sondeo, imbuye de conciencia del espacio. En función de la forma en que decides verlo y donde te encuentras en relación a este, creas su realidad. La pieza puede cambiar a medida que te acercas o te mueves en el interior. También puede modificarse a medida que cambia la fuente de luz que penetra. (18, p. 25)

Twilight Epiphany (2012) es uno de sus principales Skyspaces donde se puede apreciar la evolución de estos espacios. Un “mirador” del que apenas se atisba su presencia formado por una estructura piramidal de césped, sobre la que parece “flotar” una ingrávita cubierta horizontal blanca, con un óculo cuadrado en su centro al estilo de sus singulares skyspaces (figura 7). Espacios sencillos y casi minimalistas, que gracias a sus aberturas cenitales están en constante cambio al ser percibidos como una arquitectura vinculada al cosmos.

Figura 7: James Turrell / architect: Thomas Phifer & Partners. Twilight Epiphany, Skyspace, Rice University (2012), Houston, Texas, United States. Photo: © Mabry Campbell.(21)



Su diseño combina la mirada hacia la cúpula celeste a través de abertura cenital, la sensibilidad con la cual incorpora a la obra el horizonte paisajístico, y finalmente una combinación magistral de luz natural y artificial proyectada sobre la parte inferior de una lámina a modo de cubierta que

parece flotar sobre el césped y sobre la que se proyectan luces de color aumentando la percepción del espectador al contemplar y experimentar la bóveda celeste junto al horizonte paisajístico durante el orto y el ocaso solar.

Sin duda, una forma magistral de conjugar la luz natural y artificial proyectada en consonancia con el espacio arquitectónico percibido y vinculado al paisaje. Un espacio introspectivo para estar que invita a quedarse, para inspirarse, para sentirse, y “verse a uno mismo mirando”, observando el acontecer, capaz de captar ese instante, ese acontecimiento que sólo lo hace posible una forma de mirar en armonía con la naturaleza y su discurrir en el tiempo. Estos espacios, enfatizan las cualidades de la luz vinculadas a la percepción de cada mirada, para advertir emociones de trascendencia en lo natural, “la cualidad de introducir el exterior en nuestro interior no es distinta de abrir nuestros poros a la percepción” (22, p. 3).

Espacio, tiempo, luz y paisaje confluyen en una experiencia artística para observador que siempre será distinta, dado que viene marcada por las variaciones lumínicas y ambientales y paisajísticas ligadas a los ciclos de la vida, provocando con ello una experiencia no se circunscribe estrictamente a lo visual, sino que todos los sentidos que utilizamos en nuestra percepción se ponen en valor al estar conectado el espacio con el exterior y a los ciclos de la vida.

Las obras artísticas de J. Turrell tratan de abrir espacios mentales en el observador, utilizando la luz como “matéria” o “sustancia” para transformar sus Skyspaces en espacios sensoriales que captan en el tiempo esa variación instantánea de luz, para descubrir nuevos modelos perceptivos que permitan abrir “espacios de consciencia” vinculados con la percepción de nuestro paisaje. Así pues, de estos espacios artísticos emergen experiencias emocionales, vínculos y huellas con nuestro entorno, como las que han buscado nuestras culturas pretéritas desde el inicio de los tiempos, buscando y proponiendo un arte como lenguaje transversal y universal a todas las culturas como huella imperecedera de nuestro paso sobre la Tierra.

4. CORTE

La construcción original del Silo data de 1921, en el recinto portuario de Ciudad del Cabo (figura 8). Este silo almacenó y procesó grano maíz procedente de toda Sudáfrica para su exportación hasta su cierre en 1990. Por su tamaño y su envergadura original, esta infraestructura industrial ha formado parte del horizonte urbano y paisajístico de Ciudad del Cabo desde su construcción.

Imaginar el ambiente y la atmósfera del puerto al observar con detenido interés las fotos originales del Silo, nos permite agudizar los sentidos y retrotraernos de alguna manera para percibir el ajetreo portuario en el discurrir de la vida diaria de este edificio. Sus volúmenes, sus cambios de luz, sus sombras y su imponente presencia tanto en el recinto portuario como sobre el horizonte de la ciudad nos remiten a esa memoria huidiza que poco a poco y con discurrir del tiempo va cayendo en el olvido.

Con el paso del tiempo y veinte años después de su cierre, el Silo se ha vuelto a erigir como emblema de la ciudad reinventándose a sí mismo para albergar el Museo Zeitz de Arte Contemporáneo Africano. Me gusta imaginar que el propio edificio se ha cruzado en el camino de algún creador que ha sabido ver su vínculo y su potencial e invadido por la emoción supo reencarnar aquella fábrica abandonada en una nueva propuesta de proyección hacia el futuro a través de la memoria que la impregna, la innovación y el arte.

Figura 8: Silos de almacenamiento de grano de maíz. 1921. Ciudad del Cabo, Sudáfrica. (23)



La intervención en el Silo original para convertirlo en el nuevo Museo Zeitz de Arte Contemporáneo Africano, Zeitz MOCAA, ha corrido a cargo de Heatherwick Studio, junto con la ingeniería Arup / Sutherland.

Exteriormente el edificio conserva en su mayor parte la estructura original del Silo, centrandó la transformación proyectual en el interior del mismo. Además, la antigua torre de clasificación de grano, que conserva la estructura en cuadrícula original del edificio, que actúa como una especie de “faro urbano” que, de noche, “ilumina” el puerto y está presente en el *skyline* de la ciudad.

Interiormente todos los espacios se organizan a partir del corazón del propio edificio, donde nos recibe un espectacular atrio central “abovedado”, el cual ha sido literalmente cortado y vaciado directamente sobre los 42 frágiles cilindros originales, que han tenido que ser reforzados interiormente con una hoja de hormigón armado, configurando así un espectacular espacio de bienvenida iluminado cenitalmente a través de los óculos de los propios tubos tallados, y que en cierta forma nos recuerda a los SkySpace de J. Turrell. Este atrio central actúa como nexo de unión entre las dos partes del edificio, actuando también como núcleo de comunicaciones.

Luz, Vacío y Memoria, son conceptos esenciales que se conjugan guiados a través del “corte”, como transición entre la idea como principio conceptual y su propia materialización en el proceso arquitectónico. Una especie de

metáfora proyectada que convierte el vacío del atrio central en un acontecimiento significativo, que da sentido al espacio proyectado y que guía cual hilo de Ariadna la función, la estructura, la estética y el valor simbólico y social del nuevo Zeitz Museum.

Así, estos tres elementos se conjugan aquí con el conocimiento y la sensibilidad creadora como virtudes que enarbola el artista y que desembocan en una especial preocupación por transformar el paisaje tanto interior como exterior, para humanizar el patrimonio construido y dotarlo a la vez de esa capacidad que sólo tiene el arte, y es la de dotar de “alma” de ese “algo” (24, p. 65), esa sustancia material que no podemos definir y que en apariencia es sólo forma, técnica y pura funcionalidad.

Esta memoria de los lugares abandonados por el paso del tiempo, la vemos en ciertos edificios de carácter industrial que han caído en la obsolescencia, el olvido y que ocasionalmente tienen esa capacidad de evocar y conjugar un compromiso social, que junto con la capacidad ideación e innovación de esta intervención patrimonial como forma cultural que utiliza el “corte” como elemento conceptual ligado al arte. De esta forma, permite aflorar una arquitectura capaz de poner de relieve y en diferentes capas (como si de una obra palimpsestica se tratara), una especie de cruce entre realidad y simbolismo, entre proyecto y memoria, entre arte y arquitectura, que nos ayudan a redescubrir toda esa historia viva y patrimonial de nuestro pasado inscrita en la impronta del edificio para catapultarlo hacia un futuro a través de la creación proyectual, la cultura e incluso el arte.

En esta línea, Josep Muntanola nos señala las reflexiones de Paul Ricoeur(25) donde nos invita a ver, a mirar, a palpar y en definitiva, a experimentar y a re-vivir nuestro patrimonio arquitectónico remarcando que;

- Recordar es, entonces “proyectar hacia atrás”, en forma contrapuesta a inventar hacia adelante (hacia el futuro) o “proyectar hacia adelante”. El presente se construye como cruce, o entrecruzamiento, o “inversión”, entre memoria e innovación. (Proyecto hacia atrás y hacia adelante)

- La memoria justa, feliz y viva, en el presente, no es ni olvidar todo, ni recordar todo, sino un “trabajo”, que construye la distancia óptima entre el “recuerdo justo” y “la innovación justa”.

- Para recordar, pues, hay que olvidar. (26, pp. 6–7)

De esta manera; “Solamente intercambiando el pasado como proyecto y el futuro como memoria podemos construir una cultura viva.” (26, pp. 6–7)

Así pues y tal y como nos recuerda J. Muntanola apud P. Ricoeur y G. Gadamer que;

La arquitectura, está, pues, condenada, a buscar en cada proyecto la memoria «justa», «exacta», la que consigue el equilibrio vital entre olvido y recuerdo, equilibrio a partir del cual las relaciones inter-subjetivas encuentran en los edificios y en las ciudades el soporte «justo», «exacto» y «feliz» para decidir y desarrollar las acciones sociales necesarias en cada momento histórico. (26, p. 7)

El Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, nos ofrece esta visión a caballo entre arquitectura-ingeniería y arte, entre memoria industrial y artística, entre innovación y simbolismo, que conjuga elementos proyectuales, visuales e incluso táctiles para redescubrir el espacio y la memoria impregnada en él, a través de la “deconstrucción” unida al concepto de “corte” en este edificio.

Una “memoria dialógica”, que J. Muntañola nos describe, en la cual;

(...) defiende que el conocimiento disciplinar no puede definirse “desde dentro” sin abrirse a la situación inter-disciplinar, o inter-textual. Por lo tanto, el significado y el valor cultural de un edificio o de una ciudad no puede saberse “desde dentro”, intrínsecamente, sino solamente desde el análisis de cómo el significado intrínseco se relaciona “extrínsecamente” con toda la cultura, la sociedad, la historia, etc., no específicamente arquitectónica. (26, p. 8)

Así estamos ante un proyecto que toma una postura “dialógica” que aglutina mundos más allá de la propia simbología arquitectónica o puramente ingenieril y que valora lo “extrínseco” para proporcionar una permeabilidad proyectual al dotar al edificio de una renovada funcionalidad sin olvidarse del valor cultural y simbólico, estableciendo con ello nuevos vínculos con la sociedad, la cultura, la memoria del lugar y el arte africano.

Sin ninguna duda, la intervención propuesta por Heatherwick Studio para el atrio central del Silo, nos evoca y nos remite a los “cortes” vistos de G. Matta-Clark (figura 9) en sus diferentes obras (Splitting, Day's End, Conical Intersect, Office Baroque, Balloon Building, etc.), a través de los cuales, el artista exploró y experimentó con edificios abandonados, con el objetivo de focalizar la atención sobre la deconstrucción de la arquitectura desde el arte, llevando la estructura al límite con el objetivo de re-habitar la memoria, transformar el espacio a partir de lo existente e inocular vida desde el arte y la arquitectura, que evoque nuevos significados a partir de esa memoria que hoy día se me antoja tan necesaria (por escasa), en la propia infraestructura industrial.

G. Matta-Clark y sus cortes, nos descubren los “espacios intermedios”, esos espacios intersticiales que quedan entre y en los márgenes de las estructuras, creando y generando esos “vacíos metafóricos” a partir de sus “cortes” y “recortes” en lugares sin desarrollar, y que con sus intervenciones generan espacios que pueden ser lugares de “creación y vida”. Vacíos y huecos que abre en sus intervenciones para facilitar la entrada de luz en busca de la estructura del edificio capaz de alcanzar la elevación y de desafiar la gravedad como elemento generador de una nueva espacialidad artística (27, p. 410).

Así, su obra incide sobre el espacio tomado como “sustancia” entre los materiales en comunión con sus cortes y la luz que los atravesaba. Un “espacio” perforado por su energía, que a la postre acaba configurando una metáfora, una intuición, un acto generoso de denuncia sobre la memoria social del lugar. De esta manera, sus aparentes e “inútiles vacíos”(28, p. 117) generados por sus cortes, recortes y sustracciones, deconstruyen y transforman la arquitectura en un manifiesto de libertad creativa, reivindicando la memoria social y cultural, forzando así, una salida, una vía de escape que conserve la memoria del lugar, fijando el instante en el que la luz cambiante del sol se cuelga por sus cortes por sus “espacios

intermedios / intersticiales” -que nos describía Peter Zumthor en el concurso para el Laban Centre for Movement and Dance, London, 1997-, y que hoy de alguna manera se nos antoja ver reflejado en el Zeitz Museum.

(...) el espacio intersticial entre la masa anatómica de los cubos y la pantalla forman un vacío específico en el que tienen lugar las circulaciones, en el que las plataformas y las rampas abiertas en galería, proporcionan áreas de recreo, encuentro, exposición y vida social. Este espacio proporciona sentido de orientación y comunidad. Permite entender y comprender gran parte de la vida interior del edificio sin importar en qué parte del mismo te encuentres. Funciona como un espacio continuo que fluye alrededor de los sólidos (29, p. 299).

Los tubos de hormigón del antiguo silo se tallan para crear un atrio abovedado intersticial, un “espacio intermedio”, que funciona como el corazón del museo y actuando como nexo de unión de las dos partes del edificio (torre y silos). A través de este núcleo, se puede acceder a las galerías de exposición acomodadas a su alrededor y accesibles mediante escaleras y ascensores dispuestos en los tubos de los silos originales.

Así, esta especie de “Ballon Building” MattaClarkiano, tomado como atrio central, ha sido literalmente excavado y vaciado en forma de gigantesco “grano de maíz” que provoca que parte de la antigua estructura de silos (unos 4.600 m³ deconstruidos), se eliminen mediante el “corte” de los mismos a base de radiales y cables diamantados, quedando a la vista una geometría alabeada en forma de ovoide producto de la excavación. Finalmente, los cortes se suavizaron para conseguir un acabado pulido que contraste con la rugosidad del hormigón y evidencie la forma del vacío excavado. Además, por su forma y disposición, cada tubo del silo en su núcleo central, actúan como óculos abiertos cenitalmente con un panel de vidrio laminado de seis metros de diámetro que deja pasar la luz natural hacia el atrio para que la luz lo impregne y lo “excave” enfatizando las cualidades del vacío de este núcleo funcional de comunicaciones.

Figura 9: Gordon Matta-Clark. Film; “Splitting”. 12:22 min. Archives of American Art.(30)
Figura10: Zeitz Museum, MOCAA. Visitantes observando el Atrio central.(31)(32)



De esta manera la cavidad espacial resultante (figura 10), se superpone a la estructura industrial existente mediante la excavación y extracción del material sólido para dar lugar al vacío espacial que revela en sí mismo esa “sustancia” Mattaclarkiana convertida en energía entre los materiales y sus cortes, en comunión con la luz que los atravesaba y que sólo toma sentido cuando los caminamos, cuando los vivimos, cuando tomamos parte en la acción y pasamos de nuestra experiencia sensitiva a la apropiación de los espacios para habitarlos y recobrar de esta manera su memoria impregnada en los silos.

Por otro lado, en todas estas obras analizadas, existe una relación bidireccional y dependiente entre el material y el espacio, de tal manera que lo que le quitamos a uno, le es inoculado al otro, en una especie de trasposición de la “sustancia” pasando del positivo al negativo, de la materia al vacío, de la sombra a la luz. Así en el mero proceso de excavar hay una transustanciación que transmuta la materia en espacio y la opacidad en luz, para fijar un nuevo espacio cargado de un simbolismo conceptual que proyecta al edificio hacia el futuro evidenciando y poniendo en valor las vivencias del pasado del propio edificio.

Este interés en querer fijar el espacio generado después de estas operaciones de excavación en la materia también está muy presente en la artista R. Whiteread, interesada en la funcionalidad, los límites y la fijación de la memoria del espacio privado en su escultura, marcando un trabajo y una obra que explora la materialidad del vacío arquitectónico para cristalizar la memoria del espacio habitado y vivido. De forma análoga en el silo se busca la cristalización del vacío operativo a partir del “corte” como forma de re-habitar el espacio y fijar su memoria industrial.

Finalmente, la intervención de Heatherwick (figura 11) nos evoca referencias que hoy nos gusta percibir y ver -cual hilo de Ariadna- en el corte Matta-Clarkiano de esos espacios intersticiales, en el vacío operativo y cristalizado de R. Whiteread, y a la vez, en la luz de P. Zumthor, T. Ando y J. Turrell, tomados como “sustancia” o “matéria” conceptual que generan espacios y lugares de “creación y vida” y que hoy se nos antoja ver reflejado y proyectado en el atrio central del Zeitz Museum.

Todos estos cortes y recortes en los silos del edificio no están destinados a ser leídos como destrucción o de-construcción de nuestro patrimonio construido, sino como una invitación a intervenir para habitar de nuevo, para transformar la memoria de lo existente ampliándola y referenciándola mediante el proyecto arquitectónico y en definitiva abrir el edificio a una nueva forma de ver, percibir e intervenir en nuestro patrimonio en comunión con nuestro continuo cultural vinculado al arte.

Sin embargo, las construcciones humanas también tienen el deber de preservar el pasado y darnos la posibilidad de experimentar y vislumbrar el continuo de la cultura y la tradición (...). La arquitectura es esencialmente una forma de arte de la reconciliación y mediación, (...) comprendemos y recordamos quienes somos a través de nuestras construcciones, sean éstas materiales o mentales (33, p. 151).

De esta manera, daremos una segunda oportunidad y reviviremos nuestras antiguas estructuras industriales abandonadas y olvidadas en el tiempo para drenar nueva vida en comunión con el arte, la arquitectura, la innovación

que nos proporcionan la obra civil, para producir nuevos significados de nuestra herencia.

Figura 11: Zeitz Museum, MOCAA. Visitantes observando el Atrio central. (31)(32) Figura12: Zeitz Museum, MOCAA. Vista cenital del atrio central donde se pueden apreciar los cortes en los silos originales y los refuerzos interiores. Lucernarios en terraza superior. (31)(32)



Finalmente, Sverre Fehn nos recordaba que la estructura se puede convertir en un modo de expresión, un lenguaje operativo que elimina lo excesivo, muestra su esencia (34, p. 211), canaliza las ideas llenas de significado y que vemos tatuadas aquí como huellas impresas que forman parte de un proceso (figura 12) a caballo entre la cirugía estética y la arqueología, entre la destrucción y la de-construcción de J. Derrida, entre el vacío cristalizado de R. Whiteread y la intuición-precisión del “corte” MattaClarkiano, entre la luz, el espacio y la atmosfera generada en sus obras por J. Turrell, T. Ando y P. Zumthor, entre la transformación y la conservación de T. Heatherwick, entre la forma y la función Corbusiana, entre la estética y el arte definido por H. G. Gadamer, entre la “memoria” y el “justo olvido” del que nos hablaba J. Muntañola, como un nuevo “entrecruzamiento” (35, p. 75) en el que hoy concurren vibraciones, impresiones sensoriales y fenomenológicas, que nos impactan, emocionan y a la vez nos permiten “redescubrir” a través de su nuevo corazón y de su nueva vida al renovado edificio para el Zeitz Museum, que nos llama a un nuevo viaje en el tiempo y la memoria que será testigo atemporal del arte africano.

CONCLUSIONES

La iglesia de la Luz de Tadao Ando y la Bruder Klaus Field Chapel de P. Zumthor son una lección de diseño y de arte basado en el concepto de “corte” y muy vinculado con la memoria del lugar y su contexto. Así, operaciones como “tallar” o “excavar” están muy vinculadas con el material, con la luz, las sombras, la textura e incluso con otros aspectos como la

densidad, la levedad o la quietud, orientados a recrear una atmósfera del espacio en el proceso de ideación y construcción.

La atmósfera que intentan recrear atiende a características vinculadas con el carácter propio del espacio, pero también con su contexto, estimulando la observación en relación con los propios materiales -luz, vacío, materia, textura, etc.-, estableciendo un diálogo capaz de insinuar y aludir a emociones y sensaciones, que evocan resonancias del propio lugar, muy vinculadas con la tierra y reflejadas en el espacio proyectado.

Por otro lado, las obras y proyectos analizados nos retrotraen al mundo interior de la “memoria”, donde el universo de sensaciones e impresiones fijadas entre el artista y su obra, crea vínculos entre la presencia-ausencia y su memoria, entre lo tangible y lo intangible, entre la levedad de la luz y la densidad de la materia, que finalmente desemboca en un lenguaje que nos seduce con la fuerza del contraste entre pares de “contrarios”, donde el propio hecho de crear y proyectar es una categoría de pensamiento, donde el vacío, la materia y la luz se configuran a partir de la memoria de experiencias vividas y traducidas a dimensiones que configuran el espacio artístico y arquitectónico.

Los “cortes” Mattaclarkianos revelan los espacios intermedios ocultos fueron grandes gestos conceptuales con los que intenta recuperar y fijar la memoria de los lugares en los que intervino. Son obras que inciden en el espacio como “sustancia” entre los materiales, sus cortes y la luz que los atravesaba. Metáforas artísticas que de alguna manera cartografiaban un lugar y una realidad que se fijará en la memoria colectiva en forma de denuncia social, incidiendo al igual que otros artistas (p.e. R. Whiteread), sobre el “desgaste” de los entornos urbanos e históricos.

Sus intervenciones han marcado un nuevo lugar, induciendo a un debate que permanecerá en la memoria histórica y social. Son una metáfora, y a la vez una intuición, una denuncia. Sus “inútiles vacíos” generados por sus cortes, recortes y sustracciones en sus edificios, transformaron una arquitectura institucionalizada en un manifiesto de pura libertad y reivindicación, buscando repensar el vacío a partir de una deconstrucción que preserve la memoria del lugar a partir del “corte”. Mostrando que es posible retornar al arte desde la idea, desde el concepto que nos ayude a volver al espacio Mattaclarkiano como soporte para impregnar y alinear proyecto y memoria cargado de resonancias que nos impidan olvidarlo, sobrepasando y ampliando los límites del arte hacia fronteras más difusas que dialoguen con la arquitectura y la obra civil inscrita en su contexto.

El legado del lenguaje Mattaclarkiano, donde lleva hasta sus últimas consecuencias el concepto de “corte” y que desarrolló a lo largo de ese “viaje a toda velocidad por la vida” (36, p. 174) - que diría Peter Fend -, no lo podemos ver en muchos de los arquitectos actuales, aunque de vez en cuando, alguno de los proyectos que se desarrollan en nuestras ciudades, sorprenden con esa pequeña chispa que ilumina y deja entrever y percibir a través de la idea que subyace en el proyecto una irrefutable conceptualización artística que incorporan ciertos edificios de nuestro patrimonio histórico -que intentamos recuperar-, antes de que el olvido los arrincone para siempre sin poder encontrar las claves de nuestro pasado histórico.

Y aunque las intervenciones vistas de G. Matta-Clark y R. Whiteread, ya no sean algo físico y pertenezcan al ámbito de nuestra “memoria”, han trascendido al lenguaje del arte como gesto disruptivo y atemporal, que hoy día impregna muchas intervenciones proyectuales de la arquitectura, la ingeniería y el arte, y que indudablemente incorporan esa “memoria” en el proyecto que registra todos estos recuerdos.

Bunker 599(37), y Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (31), son dos intervenciones en el patrimonio histórico, industrial e infraestructural que comparten el concepto de corte, la cristalización del vacío a partir de la luz, la materia y el nuevo espacio que conforman de una forma simple, contundente y a la vez impactante. Un gesto mínimo unido a una intervención de carácter irreversible y permanente en el tiempo, donde se puede apreciar el manejo del “corte” -como un proceso propio de la ingeniería civil-, en el propio acto de creación mediante la “destrucción” o deconstrucción, provocando la inversión de la dualidad oscuridad-luz como material escultórico que revelan sus propiedades físicas y simbólicas como rasgos característicos que vehiculan su arquitectura hacia la memoria del lugar, haciendo gala de una extraordinaria sensibilidad y vínculo con su pasado.

El vaciado de masa provocado por el “corte” en la estructura original de silos del edificio, es tomado como estrategia proyectual que genera por un lado un nuevo espacio que es capaz de provocar una tensión entre el vacío generado (lo excavado entre los silos), y lo insertado (a partir de la luz y las sombras que impregnan el vacío), y por otro lado, el espacio es capaz de modificar el comportamiento del usuario ante el nuevo atrio, antes inaccesible y olvidado y ahora cargado de “memoria”. Y por último, la intervención es capaz de vincularse al nuevo contexto urbano, estableciendo lazos con su nuevo entorno y el paisaje de la ciudad vinculado a lo simbólico del *genius loci*.

De esta manera la intervención en los silos a partir del gesto que se crea mediante el corte y el vaciado, ejerce una acción continua en la propia vida del edificio creando un nuevo universo desde el que contemplar la impronta de su huella en el espacio y en el tiempo vivido. Tal vez de esta manera nuestro patrimonio histórico necesite de estas permanencias que se ocultan tras el paso del tiempo y su olvido, tanto como la ilusión por recobrar nuestra memoria pasada en una nueva arquitectura que sin duda lo proyectará de nuevo hacia el futuro, albergando en ello nuestra esencia: la memoria.

J. Pallasmaa nos incide en ello en un intento por recobrar esa memoria para devolverla al presente frente al paso del tiempo:

Sin duda, toda obra de arte profunda surge de la memoria (...), aspiran a devolvernos al mundo (...), aquellas obras que se hallan en un diálogo vital y respetuoso con su pasado poseen la capacidad mental de sobrevivir al paso del tiempo y estimular a sus espectadores, oyentes, lectores, y habitantes del futuro.(33, pp. 167–168)

Finalmente, estas intervenciones fruto de esa actitud frente al arte, buscan, reflejan y anhelan con pasión desmedida la atemporalidad de nuestras

intervenciones frente a la impermanencia de nuestro ser como único testigo de nuestro paso por la tierra.

Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos, sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir (38)

José Saramago

REFERENCIAS

1. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. . Barcelona : Gustavo Gili, 1978.
2. FEHN, Sverre. The skin, the cut, & the bandage. In : ANDERSON, Stanford (ed.), *The Pietro Belluschi Lectures (1994)*. Cambridge, Massachusetts. : School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology., 1997. p. 1-37 / 72. ISBN 0-9661439-0-6.
3. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Mario. El «corte» como concepto operativo de permanencia en el arte, la arquitectura y el patrimonio construido. Luz, es-pacio, materia y memoria. *Arbor*. Online. 2021. Vol. 197, no. (801), p. a616 (1-12). DOI <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801006>.
4. TSCHUMI, Bernard. Concepto, contexto, contenido. *Arquine, Revista Internacional de Arquitectura y Diseño*. Online. 2005. Vol. 34, p. 78–89. Available from: <https://arquine.com/concepto-contexto-contenido/>
5. MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos. Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *REVISTA ELECTRÓNICA DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y CREATIVIDAD*. Online. 2011. Vol. 1, p. 46–62. DOI ISSN: 2174-7822.
6. JOSEPH BRODSKY. *Marca de agua*. . Madrid : Siruela, 2005. ISBN 8478448810. Traducción de: “Watermark”
7. MARTÍ ARÍS, Carlos. *La cimbra y el arco*. . Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2005. ISBN 9788493370183.
8. WHITEREAD., Rachel. *House*. Online. 1993. Grove Road, 193, London : Photo; Sue Omerod. Available from: <https://www.apollo-magazine.com/house/>
9. MATTA-CLARK, Gordon, MOURE, Gloria. and MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Gordon Matta-Clark*. . Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. ISBN 9788480262958. Consists chiefly of writings by Gordon Matta-Clark, along with transcripts of interviews. Catalog of an exhibition held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, July 4-Oct. 16, 2006.
10. MATTA-CLARK, Gordon. *Office Baroque (17:31 min)*. Online. 1977. Amberes, Belgium. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=xCyUG-n8pUg&t=1053s>
11. TURRELL, James. *Sky-Space Ekebergparken*. Online. 2013. Oslo, Norway. Available from: <https://ekebergparken.com/nb/kunst/skyspace-ganzfeld>
12. CARROLL, Rory. Interview: James Turrell. *The Guardian*. Online. Los Angeles, Available from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/11/james-turrell-more-people-have-heard-of-me-through-drake-than-anything-else>
13. LE CORBUSIER, (1887-1965). *Hacia una arquitectura (Trad. Martínez Alinari, Josefina)*. . Barcelona : Poseidón, 1978. ISBN 8485083059. 2a. ed.
14. ANDO, Tadao and ARCHITECT & ASSOCIATES. *Iglesia de la luz*. Online. Osaka, Japan : Photo: © Naoya Fujii. Available from: <https://www.flickr.com/photos/naoyafujii/albums/72157600000371026/with/202909252/>

15. SVEIVEN, Megan. Bruder Klaus Field Chapel. Peter Zumthor. Online. Available from: <https://www.archdaily.cl/cl/764856/iglesia-de-campo-bruder-klaus-peter-zumthor>
16. ZUMTHOR, Peter. *Bruder Klaus Field Chapel*. Online. 2007. Mechernich, Germany : Photo: Chris Schroeer-Heiermann. Available from: DOI <https://doi.org/10.4324/9781315735467-29>
17. CHRIS SCHROEER-HEIERMANN. *Photos: Bruder Klaus Field Chapel - Peter Zumthor* Online. Mechernich, Germany, 2012. Available from: <https://www.flickr.com/photos/schroeer-heiermann/albums/72157622184950378/with/6722163863/>
18. TURRELL, James and BROWN, Julia. Interview with James Turrell. In : MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Los Angeles (ed.), *Occluded Front*. Larkspur Cal. : The Lapis Press, 1985. p. 13–48. ISBN 9780932499103. "Published in conjunction with the James Turrell exhibition at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13 November 1985 to 9 February 1986"--Title page verso.
19. CERVILLA GARCÍA, Alejandro. La luz y la creación de ilusiones espaciales. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y ciencias sociales*. Online. 2009. Vol. marzo, no. 4, p. 79–102. Available from: <https://elgeniomaligno.eu/la-luz-y-la-creacion-de-ilusiones-espaciales-alejandro-cervilla-garcia/>
20. TURRELL, James. *Ronin*. Online. 1968. Photo: Courtesy the Stedelijk Museum. Available from: https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/how-james-turrell-makes-his-light-artworks-in-los-angeles-houston-new-york_o. LED light, dimensions variable. Collection of the artist © James Turrell. Installation view: Jim Turrell, Stedelijk Museums, Amsterdam, April 9 - May 23, 1976
21. TURRELL, James and ARCHITECT: THOMAS PHIFER & PARTNERS. *Twilight Epiphany, Skyspace*. Online. 2012. Rice University, Houston, Texas, United States : photo: © Mabry Campbell. Available from: <https://mabrycampbell.wordpress.com/houston/#jp-carousel-11606>
22. TURRELL, James. LA FISICIDAD DE LA LUZ. *Circo. Boletín Técnico*. Online. 2004. Vol. 117, p. 10. Available from: http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca5/pdf/2003_117.pdf
23. INFRAESTRUCTURA. *Silos de almacenamiento de grano de maíz*. Online. 1921. Recinto portuario, Ciudad del Cabo, Sudafrica. Available from: <https://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>
24. DE PRADA PÉREZ DE AZPEITIA, Manuel. Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. In : DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA, ETSAM (ed.), *Cuaderno de Notas*. 2003. p. 57–84.
25. RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. . 2a ed. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2013. ISBN 9789505577644.
26. MONTAÑOLA I THORNBERG, Josep. FORMA Y MEMORIA: Arquitectura, proyecto y memoria. *DPA: documents de projectes d'arquitectura*. 2002. Vol. 18, p. 6–13.
27. MATTÁ-CLARK, Gordon and MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark*. . Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. ISBN 9788480262958. Consists chiefly of writings by Gordon Matta-Clark, along with transcripts of interviews. Catalog of an exhibition held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, July 4-Oct. 16, 2006.
28. PAMELA M. LEE. Objetos impropios de la modernidad. In : *Construir... o deconstruir? : textos sobre Gordon Matta-Clark*. 1a ed. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. p. 91–132. ISBN 9788478009091.
29. ZUMTHOR, Peter and BINET, Hélène. *Peter Zumthor, works : buildings and projects, 1979-1997*. . Basel : Birkhäuser, 1999. ISBN 9780817660994. DOI <https://doi.org/10.1017/s1359135500001792>

30. MATTA-CLARK, Gordon. *Splitting*. Online. EEUU : Smithsonian Institution, Holly Solomon Gallery records, circa 1948-2003, 1974. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=IHuzeswiTv8>. Field trip to Gordon Matta-Clark's "Splitting" house
31. HEATHERWICK STUDIO and THOMAS HEATHERWICK. *Zeitz Museum. Atrio central*. Online. Cape Town, South Africa : Photo: © Iwan Baan. Available from: DOI <https://doi.org/10.1093/ww/9780199540884.013.45674>
32. BAAN, Iwan. *Photos: Zeitz MOCAA - Heatherwick Studio* Online. Cape Town, South Africa, 2017. Available from: DOI <https://doi.org/10.4324/9780429435591-5>
33. PALLASMAA, Juhani and FUENTES, Albert. *Una Arquitectura de la humildad*. Online. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2010. ISBN 9788493785727. Available from: <https://www.worldcat.org/es/title/804799809>
34. STEEN, Henrik. An interview with the Norwegian architect. *Living architecture Scandinavia Design*. 1997. Vol. 15.
35. MONTAÑOLA I THORNBERG, Josep. LAS ESTRUCTURAS DE LA MEMORIA EN LA ARQUITECTURA DE ENRIC MIRALLES (Sobre la especificidad de la arquitectura). *3ZU revista d'arquitectura*. Online. 1994. Vol. 3, p. 71-77. Available from: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2289>
36. FEND, Peter. Nueva arquitectura de Matta-Clark. In : *¿Construir o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. 1ª. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. ISBN 9788478009091.
37. CHESTER, Alicia. Bunker 599: A Photographic Monument. Online. 2013. Available from: https://www.academia.edu/5681968/Bunker_599_A_Photographic_Monument
38. SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote: (1993-1995)*. . Madrid (España) : Círculo de Lectores, 2002. ISBN 9788420407531.

Submetido: 16/02/2023
Aceito: 05/11/2024