

Carlo Ratti, H arquitectes, BAST, Atelier Bow-Wow, AMUNT, Architecture 00, Ecosistema urbano, Bruther, HHF, AWP, David Kohn, Asif Kahn, SelgasCano, amid.cero9, Andrés Jaque, Izaskun Chinchilla, All zone, HAT, Carl Turner Architects, Fake Industries Architecture Agonism, Assemble, AAA, TYIN tTegnestue, Raumlabor Berlin, Santiago Cirugeda, Orkidstudio, Urko Sanchez, DAAR, Made in Earth, A(n) Office, Anne Feenstra, Urban Think Tank, MASS Design Group, RUF, Hollmen Reuter Sandman, Junya Ishigami, Weizman/Forensic Architecture, Kéré Architecture, Anna Heringer, Wang Shu, Li Xiadong, E2A, BrandiHuber, ZAO/standarchitecture, Vo Trong Nghia, Fashef Mahboob Chowdhury / Urbana, Studio Mumbai, Herbst, Raphael Zuber, Christian Kerez, Carla Juacaba, ensamble studio, Jose María Sánchez García, Gabinete de Arquitectura, Eduardo Castillo, Smiljan Radic, SAMI, CC arquitectos, METRO, Rintala Eggerston, dePaor, Pazo Von Ellrichshausen, Ted'A, Paulo David, Christ & Gantebein, Dogma, Baukuh, LAN, EM2N, GAFPA, a+practice, Baukunst, Vector, Kuehn Malvezzi, Nord, Johannes Norlander, Hall McKnight, FHV, DRDH, Clancy Moore, Adam Kahn Architects, 6a architects, Johnston Marklee, Duggan Morris, Barozzi Veiga, Nameless, Carmody Groarke, Andrew Kovacs, Serie Architects, Pascal Flammer, ARRHOV FRICK, Joao Mendes Ribeiro, Menos es Mais, OOPEAA, Bosch Capdeferro, Arquitectura G, Neri Hu, O-office, PLURAL, Agwa, URA, OFFICE, Building Building, De Vylder Vinck Taillieu, NU, 514NE, SO-IL, Sou Fujimoto, Elding Oscarson, frundgallina, Lateral Office, Adamo Faiden, Tham and Videgard, Studio Weave, OPEN, AZL, Encore Hereux, Besler & Sons, Architecturia, Anne Holtrop, RAAAF, SMS, Arch Studeio, Bureau Spectacular, A21 Studio, Supermachine, MAIO, SMS, Langarita Navarro, Go Hasegawa, Jun Igarashi, Bittertang, KUU, onishimaki+hyakudayuki, First Office, MOS, Akihisa Hirata, Manuel Ocaña, Austin Maynard, Hiroshi Nakamura & NAP, LOCALARCHTECTURE, Cadaval & Solà-Morales, Tatiana Bilbao, El Equipo de Mazzanti, SMAR, Plan:B, Frida Escobedo, REX, MAD, BIG, Rojkind, FREE, JDS, WOHA, JAJA, SeARCH, COBE, Ole Scheeren, Mass Studies, Sadar+Vuga, HWKN, SOA, Lola, X-tu, ZUS, Productora, EEESTUDIO, ENORME NLE, People's Architecture Office, Elemental, Heatherwick, Archi-Union, Aranda/lasch, Marc Fornes, Liam Young, Archim Menges, Gramazio Kohler, Michael Hansmayer, Territorial Agency, Philipp Rahm, Terreform One, THE LIVING

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



TRABAJO FIN DE GRADO

SANTIAGO PÉREZ TENA

ARQUITECTURA Y ARTE EN EL s. XXI:
INFLUENCIAS EN TRES CASOS DE ESTUDIO

*Olafur Eliasson, SelgasCano, Ryoji Ikeda, Barozzi Veiga,
David Hockney y OFFICE*

ARQUITECTURA Y ARTE EN EL S. XXI: INFLUENCIAS EN TRES CASOS DE ESTUDIO

OLAFUR ELIASSON, SELGASCANO, RYOJI IKEDA, BAROZZI VEIGA, DAVID HOCKNEY Y OFFICE

Estudiante

Santiago Pérez Tena

Tutor

Manuel Rodrigo de la O Cabrera

Departamento de Composición Arquitectónica

Aula TFG 3

Silvia Canosa Benítez, *coordinador/a*

Isabel de Cárdenas Maestre, *adjunto/a*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Universidad Politécnica de Madrid

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
Apreciación personal	8
Método y estructura	10
Capítulo 01. Genealogía de la genealogía	12
El "árbol" de Charles Jencks	
El arte del cambio de milenio	
La arquitectura y arte del post-capitalismo	
Del diagrama bidimensional a la tridimensionalidad	
Capítulo 02. El Arte y la Arquitectura ahora. Tres casos de estudio.	30
Olafur Eliasson	
The unspeakable openness of things, 2018	
SelgasCano	
Palacio de Congresos y Auditorio de Plasencia	
Ryoji Ikeda	
Test pattern	
Barozzi Veiga	
Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana	
David Hockney	
The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)	
OFFICE	
Biblioteca pública Sint-Martens-Latem	
CONCLUSIONES	72
Líneas de investigación futuras	74
CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	78

Palabras clave

Arte contemporáneo, arquitectura contemporánea, siglo XXI, post-capitalismo, genealogía, Charles Jencks, Alejandro Zaera-Polo, Olafur Eliasson, SelgasCano, Ryoji Ikeda, Barozzi Veiga, David Hockney, OFFICE.

Resumen

Este trabajo explora la relación entre el arte y la arquitectura en el siglo XXI, analizando cómo las narrativas históricas, los movimientos artísticos y las tendencias arquitectónicas se entrecruzan en la práctica contemporánea. Se examinan de manera crítica los marcos teóricos y las metodologías visuales empleadas para cartografiar la evolución de estas disciplinas, destacando la relevancia de los diagramas genealógicos de figuras clave como Charles Jencks y Alejandro Zaera-Polo.

A través del estudio comparativo de tres pares de casos: Olafur Eliasson y SelgasCano, Ryoji Ikeda y Barozzi Veiga, y David Hockney y OFFICE; la investigación indaga en los paralelismos conceptuales, formales y perceptivos entre obras artísticas y proyectos arquitectónicos seleccionados. El estudio aborda las dimensiones estéticas, tecnológicas y sociopolíticas de sus producciones, destacando conceptos clave como la «Brújula política de la arquitectura global» de Zaera-Polo y el «árbol evolutivo» de Jencks.

Cada caso analiza la obra de un artista desde una perspectiva arquitectónica y la de un arquitecto desde un enfoque artístico, subrayando las influencias interdisciplinarias que cuestionan los límites tradicionales. La investigación enfatiza cómo los creadores contemporáneos navegan en paradigmas poscapitalistas, abordando temas de sostenibilidad, experimentación digital y compromiso social, al tiempo que revisitan narrativas históricas. Finalmente, la tesis sostiene que el arte y la arquitectura contemporáneos no pueden comprenderse mediante genealogías lineales, sino como ecosistemas dinámicos que entrelazan marcos políticos, culturales y epistemológicos, reflejando la complejidad de las prácticas creativas actuales.

Key words

Contemporary art, contemporary architecture, 21st century, post-capitalism, genealogy, Charles Jencks, Alejandro Zaera-Polo, Olafur Eliasson, SelgasCano, Ryoji Ikeda, Barozzi Veiga, David Hockney, OFFICE.

Abstract

The present thesis explores the relationship between art and architecture in the 21st century by analyzing how historical narratives, artistic movements, and architectural trends intersect in contemporary practice. It critically examines the theoretical frameworks and visual methodologies used to map the evolution of these disciplines, emphasizing the significance of genealogical diagrams by key figures such as Charles Jencks and Alejandro Zaera-Polo.

Through the comparative study of three case pairs—Olafur Eliasson and SelgasCano, Ryoji Ikeda and Barozzi Veiga, and David Hockney and OFFICE—the research investigates the conceptual, formal, and perceptual parallels between selected works of art and architectural projects. The study addresses the aesthetic, technological, and socio-political dimensions of their practices, highlighting key concepts such as the Political compass of global architecture» by Zaera-Polo and the «evolutionary tree» by Jencks.

Each case study analyzes an artist's work through an architectural lens and vice versa, emphasizing cross-disciplinary influences that challenge traditional boundaries. The research underscores how contemporary creators navigate post-capitalist paradigms, addressing themes of sustainability, digital experimentation, and social engagement, while revisiting historical narratives. Ultimately, the thesis argues that contemporary art and architecture can no longer be confined to linear genealogies but must be understood as dynamic ecosystems that intertwine political, cultural, and epistemological frameworks, reflecting the complexity of current creative practices.

"el presente está, ya en su origen, marcado por el pasado y el futuro, que hay siempre una ausencia en el corazón de la presencia, y que la historia, incluida la historia del arte, no puede ser interpretada como una «procesión de presencias»¹

1. Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, ed. Diego Esteras y Ezequiel Fanego, trad. Paola Cortes Roca, Caja Negra Editora (Buenos Aires, 2014).

Apreciación personal

Comprender el lugar del ser humano en el mundo ha sido una constante en la historia del pensamiento, tanto en la filosofía como en la expresión artística y arquitectónica. Esta búsqueda de sentido ha llevado a los creadores a situarse en diálogo con su contexto histórico y con las corrientes predominantes de su tiempo, ya sea para reafirmar su pertenencia o para proponer rupturas radicales. Sin embargo, es solo con la distancia del tiempo que se puede valorar el alcance y la relevancia de sus propuestas.

Las preguntas fundamentales de la filosofía “¿De dónde venimos?”, “¿Quiénes somos?” y “¿A dónde vamos?” no solo reflejan la necesidad de definir nuestra identidad y trayectoria, sino que también encuentran resonancia en el arte y la arquitectura. Estas disciplinas, al plasmar las inquietudes y aspiraciones humanas, ofrecen respuestas parciales y variables a estas cuestiones, respuestas que la historiografía interpreta y organiza para comprender la evolución de los movimientos estéticos y sus proyecciones.

A lo largo de la historia, han surgido manifiestos y tratados que, además de proporcionar un marco teórico, han tratado de influir en la dirección del arte y la arquitectura. Un ejemplo paradigmático es el *Manifiesto Futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti o la *Carta de Atenas* (1933), impulsada por Le Corbusier. Ambos documentos intentan, desde diferentes perspectivas, orientar la respuesta a la pregunta: ¿A dónde vamos?.

En el contexto actual del arte y la arquitectura, la pregunta sobre el futuro sigue siendo fundamental. La multiplicidad de corrientes

contemporáneas nos invita a reflexionar sobre los caminos que está tomando la disciplina. Este trabajo, sin pretender ofrecer conclusiones definitivas, busca abrir un espacio de discusión y fomentar reflexiones críticas en torno a los movimientos actuales.

A lo largo de la historia, el arte y la arquitectura han mantenido un vínculo estrecho, compartiendo características y objetivos. Desde la antigüedad hasta el modernismo, poniéndolo en términos hegelianos, ambos campos han sido expresiones de un mismo *Zeitgeist*, un reflejo del espíritu de cada época. Este trabajo asume dicho paralelismo para identificar, a través del análisis de obras representativas, las características esenciales de los movimientos artísticos y arquitectónicos contemporáneos.

Entre los intentos más destacados por cartografiar el desarrollo de estas disciplinas se encuentran los diagramas genealógicos de Charles Jencks, quien propone una lectura compleja y no lineal de los estilos arquitectónicos. De igual manera, los diagramas de Alejandro Zaera-Polo, que representan visualmente la evolución de los movimientos artísticos, ejemplifican cómo la representación visual puede ayudar a comprender la complejidad de los procesos históricos y estéticos.

Este recorrido permite cuestionar y analizar críticamente los mapeos contemporáneos y las genealogías propuestas. Al hacerlo, se busca promover una mirada más informada y consciente sobre cómo el arte y la arquitectura actual se relacionan con sus predecesores y hacia qué posibles escenarios se proyectan en el futuro.

I. Paul Gauguin. *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*. 1898. Óleo sobre lienzo. 139 cm x 375 cm. Museum of Fine Arts Boston.



Método y estructura

El presente trabajo se enfoca en analizar las interacciones y transferencias entre los movimientos artísticos y arquitectónicos contemporáneos mediante el estudio de tres casos de estudio. Estos casos reúnen a tres estudios de arquitectura cuya producción se concentra en el siglo XXI, con especial énfasis en obras posteriores a 2008, y a tres artistas cuyas trayectorias siguen un patrón temporal similar.

Para la selección de los casos de estudio, se ha utilizado como marco teórico el diagrama de Alejandro Zaera-Polo titulado *"Brújula Política de la Arquitectura Global"*. Publicado en 2016, dicho diagrama clasifica a estudios de arquitectura considerados emergentes en ese momento y, a pesar de estar basado en criterios de orientación política en lugar de formales, se considera como punto de partida válido dadas las evidentes similitudes artísticas dentro de cada tendencia.

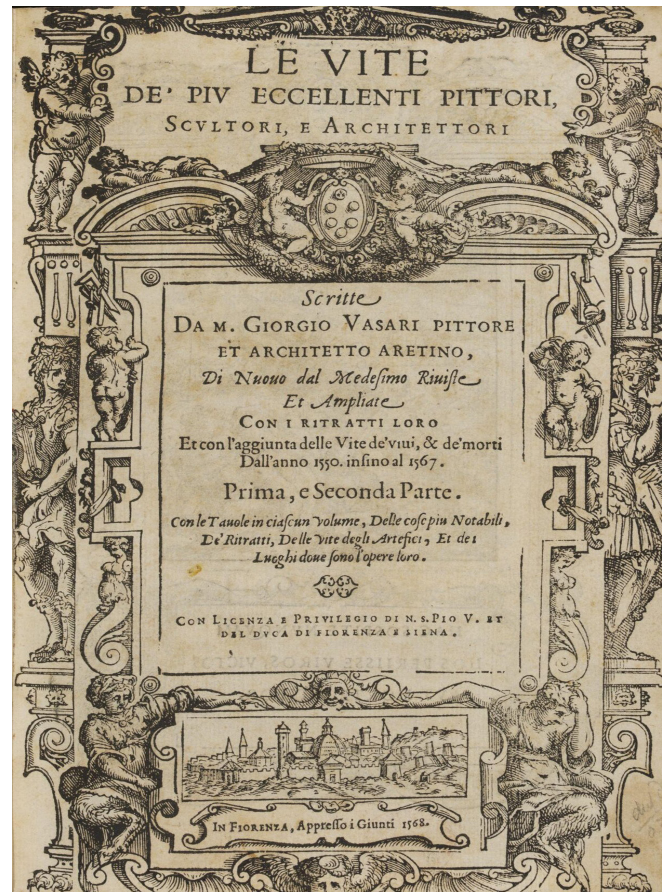
Además, se ha llevado a cabo un análisis histórico que busca rastrear los antecedentes y orígenes de las tendencias señaladas por Zaera-Polo. Este ejercicio incluye una revisión crítica del diagrama *"Architecture 2000"* de Charles Jencks, con el fin de comprender la evolución y permanencia de ciertas dinámicas conceptuales y estéticas en la arquitectura contemporánea.

Los casos de estudio se han seleccionado con criterios que favorecen el análisis crítico y el debate, más allá de optar por ejemplos convencionales o evidentes. En estos casos de estudio, se ha presentado al arquitecto/artista mediante una descripción de su obra, estableciendo su posición dentro del diagrama de Jencks y

Zaera-Polo, y posteriormente, se ha desarrollado una reflexión sobre una de sus obras, abordándola desde una perspectiva artística en el caso de los arquitectos y desde un enfoque arquitectónico en el caso de los artistas. Esta metodología permite generar una reflexión interdisciplinaria que establece vínculos significativos entre ambos campos, enriqueciendo la comprensión de las transferencias entre arte y arquitectura.

El primer caso de estudio se establece con el artista danés Olafur Eliasson y el estudio madrileño SelgasCano, considerando las afinidades conceptuales y metodológicas presentes en sus respectivas prácticas. En segundo lugar, se aborda la relación entre el artista visual y sonoro japonés Ryoji Ikeda y la firma Barozzi Veiga, quienes, a pesar de ocupar posiciones divergentes en la *"Brújula Política"* de Zaera-Polo, presentan vínculos estéticos y compositivos en sus obras. Por último, se examina la relación entre el artista británico David Hockney y el estudio belga OFFICE, quienes comparten un estilo distintivo en la representación visual de los espacios.

Este enfoque comparativo busca aportar una reflexión interdisciplinaria que permita identificar las confluencias y divergencias entre los lenguajes visuales y conceptuales de la arquitectura y el arte contemporáneo, contribuyendo así a una comprensión más amplia de los procesos creativos actuales.



II. Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. 1568. Florencia. Primera obra que relizaba una recopilación y genealogía del arte y artistas, considerada actualmente como una de las más influyentes de la historia, padre de la Historia del Arte y que acuñó por primera vez el término Rinascita (Renacimiento).

Capítulo 01. Genealogía de la genealogía

"Si la historia del arte se compone de objetos mayoritariamente destinados a ser vistos, ¿no debería ser también muy visual el modo de contarla?"²

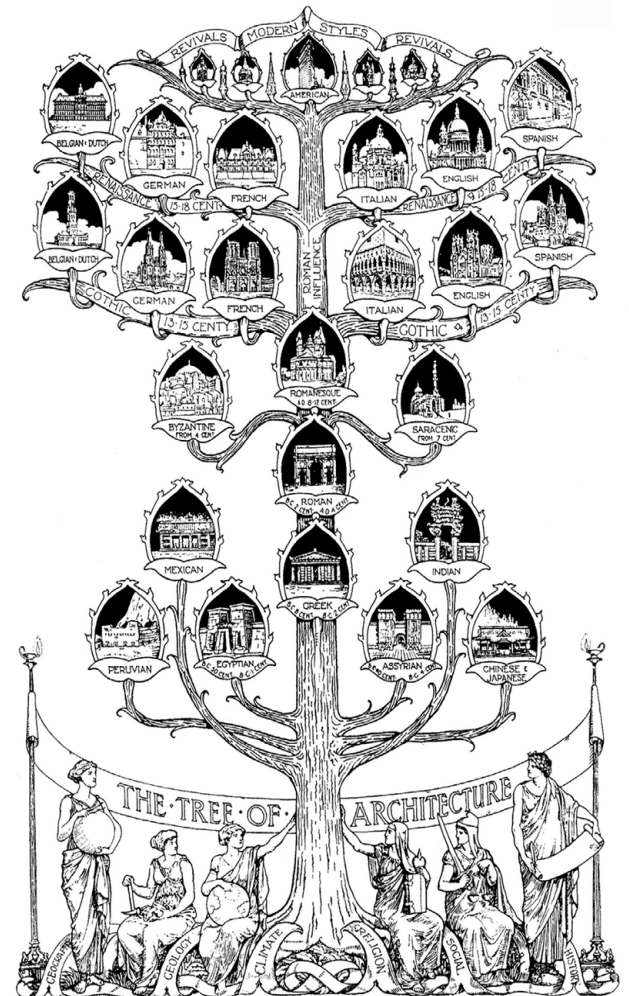
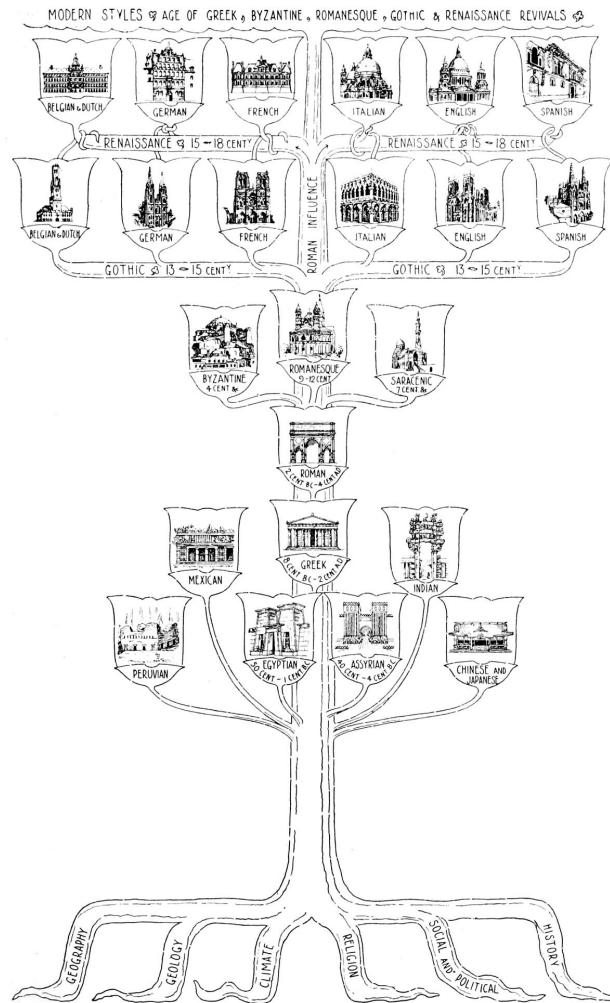
Con esta pregunta se presentaba y justificaba la exposición organizada conjuntamente por la Fundación Juan March y el Museo Picasso de Málaga, *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual*, el 11 de octubre de 2019. Tal como señalaban los comisarios, siendo el arte un medio esencialmente visual, es inconcebible que su historiografía haya estado mayoritariamente limitada a la documentación escrita en lugar de la visual.

Ya en el siglo XV existía un interés por clasificar y categorizar los distintos movimientos artísticos de la época. Giorgio Vasari, con su *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Fig. II), trató de ordenar los últimos 250 años de producción artística, abriendo el camino a esta nueva disciplina, si es que podemos llamarla así: la historiografía del arte.

A comienzos del siglo pasado, esta voluntad sigue presente, pero vemos en la obra de Banister Fletcher una inquietud similar a la de los organizadores de la exposición previamente mencionada. Su libro *A History of Architecture on the Comparative Method*, incluye en la primera página un diagrama genealógico que enmarca los estilos arquitectónicos desde los inicios de la historia hasta su época (Fig. III). Posteriormente revisándolo en una nueva edición en 1921 donde actualiza el diagrama, pero sin llegar a atreverse a incluir a esos nuevos movimientos vanguardistas que están emergiendo (Fig. IV).

Posiblemente con esta inspiración en mente, la de tratar la evolución de las artes como un árbol que se ramifica, surge en 1933 el diagrama *The Tree of Modern Art Planted 60 Years Ago* de Miguel Covarrubias (Fig. V), que utiliza esta metáfora para representar la evolución del arte moderno como un proceso orgánico, dinámico e interconectado. De la misma forma a cómo lo representa Fletcher, las raíces simbolizan las tradiciones pasadas que nutren el tronco, mientras que las ramas representan los diversos movimientos y estilos que surgen. Esta representación destaca la naturaleza plural del arte, evidenciando cómo los movimientos no son lineales, sino que se ramifican, dialogan y, en ocasiones, se extinguen. El árbol resalta la continuidad y la ruptura como características esenciales de la modernidad artística, subrayando que el cambio y la innovación son inherentes a su desarrollo, siendo la forma orgánica la más acertada para poder representarlo.

2. Manuel Fontán del Junco, José Lebrero Stals, y María Zozaya Álvarez, *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual: catálogo exposición*, ed. Editorial de Arte y Ciencia (Fundación Museo Picasso Málaga y Fundación Juan March, 2019), 3.



III. Banister Fletcher. *Tree of Architecture*. 1905. A history of architecture on the comparative method for students, craftsmen and amateurs, 5^o ed. Londres. (izquierda)

IV. Banister Fletcher. *Tree of Architecture*. 1921. A history of architecture on the comparative method for students, craftsmen and amateurs, 9^o ed. Londres. (derecha)

El «árbol» de Charles Jencks

Numerosos diagramas más se han realizado con esta idea en mente, la gran mayoría de ellos expuestos en la exposición de la Fundación Juan March y el Museo Picasso, y en su mayoría vemos ese recurso que usan los artistas de buscar la organicidad para representar la evolución de los movimientos. Sobre esto reflexiona el que fuera decano de la Universidad de Columbia Mark Wigley, refiriéndose directamente al diagrama que realizó Charles Jencks (Fig. VII), un diagrama que, por ser tan reciente y tratar los movimientos arquitectónicos inmediatamente anteriores a los hoy en día, es determinante para este trabajo.

"El discurso arquitectónico parece tener una forma siempre cambiante, pero una ecología autosostenible constante. Es una especie de sistema orgánico, un enjambre vibrante de preguntas, conceptos y personalidades en interacción, en el que todo afecta y es afectado por lo que lo rodea. La forma dinámica y distintiva del campo se produce por los movimientos de quienes lo habitan. Los arquitectos, de manera inconsciente, configuran su propio entorno creativo pulsante, y este espacio podría ser más radical que cualquiera de sus proyectos. Son como una bandada de pájaros que genera incesantemente una forma fluida en el cielo, o un banco de peces creando figuras en el agua, pero que no pueden percibir este efecto arquitectónico colaborativo desde el interior, hasta que un historiador lo dibuja para ellos como una especie de espejo, como diciendo: «Miren lo que han creado juntos» o «Miren su propio organismo», que en esencia son lo mismo." ³

Con este diagrama Charles Jencks organiza los movimientos de arquitectura del siglo XX en seis corrientes: *Logical, Idealist, Self-conscious, Intuitive, Activist y Unself-conscious*, cada una resaltada con

adjetivos como *HEROIC, FASCIST, UTOPIAN, REVIVAL*... y nombres de arquitectos representativos de cada tendencia.

De acuerdo con la nota al pie que incluye Jencks junto al diagrama, el criterio de clasificación de los movimientos se basa en la teoría de estructuralismo de Claude Levi-Strauss (Fig. VII), que afirma que el pensamiento humano, la cultura social e incluso el arte, evoluciona y se construye siguiendo un sistema de relaciones opuestas, que él establece en un diagrama triangular. El artista americano Art Brenner estudia esta reflexión vinculada a las artes visuales en su *The Structuralism of Claude Levi-Strauss and the Visual Arts*⁴. Siguiendo este esquema, identificamos que el diagrama de Jencks tiene tres ejes: lógico-intruitivo, idealista-activista y consciente-inconsciente, o, poniéndolo, en otros términos, un eje epistemológico, uno pragmático y uno cognitivo. El primero, está relacionado con la validez y la obtención de conocimiento; el segundo, refleja las posturas frente a la acción y la transformación, ya sea priorizando los valores abstractos o los cambios tangibles; y el tercero, mide el grado de reflexión en los procesos arquitectónicos, evaluando la capacidad del arquitecto de cuestionarse dentro de su posicionamiento en la profesión.

Con este sistema de tres Jencks reconocía las limitaciones de su trabajo, como la reducción de un sistema complejo a un espacio bidimensional, así como su esquematismo, sus posibles sesgos personales y occidentales, y los binarios que, en realidad, no son verdaderas oposiciones⁵.

Apenas nueve meses más tarde Jencks formalizaría su diagrama publicando en *Architectural Digest: The Evolutionary Tree* (Fig. VIII)

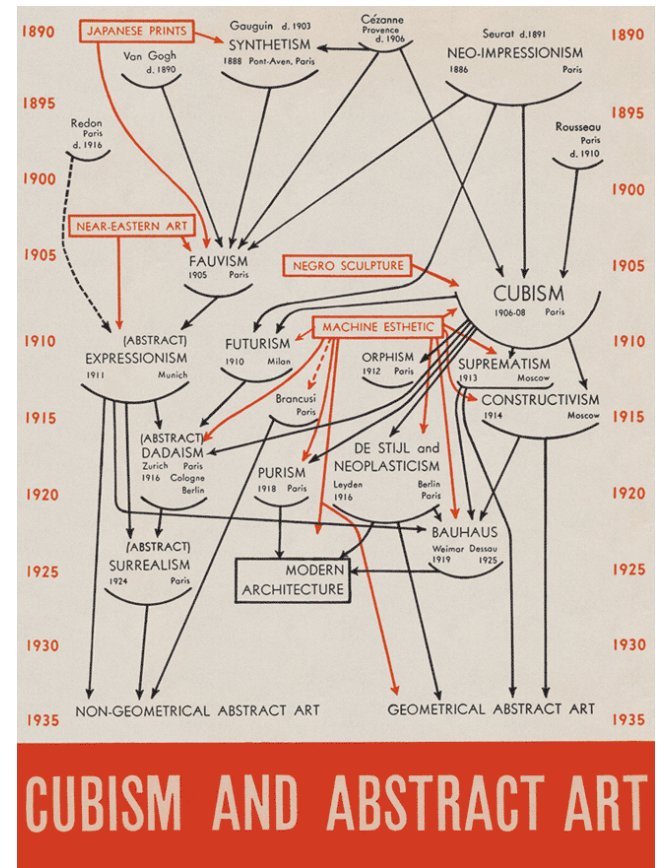
3. Mark Wigley, *The Drawing that Ate Architecture*, Jencks Foundation, 2023, <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>.

4. Art Brenner, *The Structuralism of Claude Levi-Strauss and the Visual Arts*, Leonardo, 1977, <https://about.jstor.org/terms>.

5. Wigley, *The Drawing that Ate Architecture*.

V. Miguel Covarrubias. *The Tree of Modern Art planted 60 years ago*. 1933. Gouache y pluma y tinta sobre cartulina. 41 x 33 cm. Vanity Fair. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/modern-day-auction-4/the-tree-of-modern-art-planted-60-years-ago>. (izquierda)

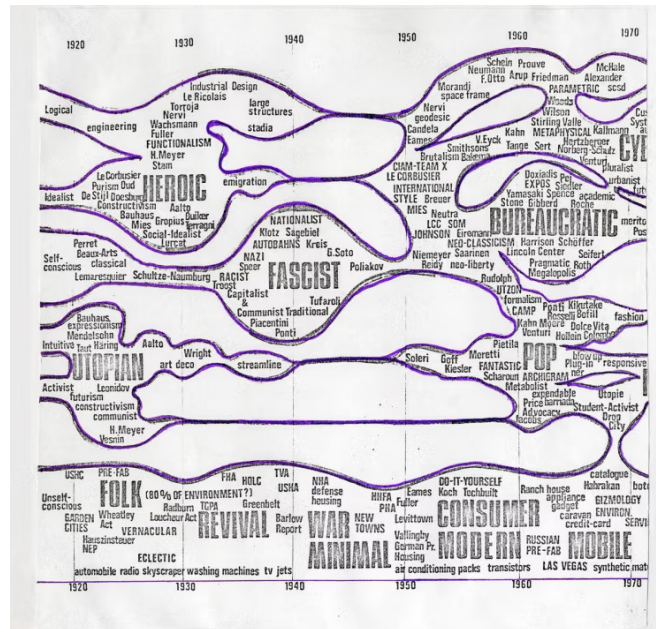
VI. Alfred H. Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art*. 1936. Portada de libro. The Museum of Modern Art, Nueva York. Archivo Lafuente. (derecha)



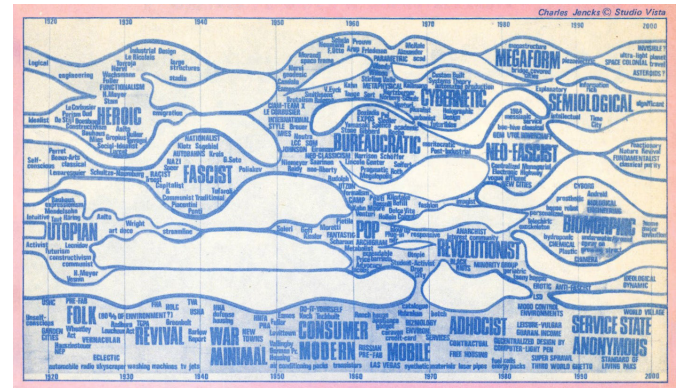
ampliándolo, perfeccionándolos e incluso haciendo predicciones sobre la evolución de algunos movimientos y agregando nuevos términos como "*Biomorphic*" o "*Neo-Fascist*". Más adelante publicó el libro *Architecture 2000 – Predictions and Methods*⁶, donde incluyó una versión actualizada del diagrama (Fig. IX)

El diagrama de Jencks, al igual que su propia forma, fue una ilustración cambiante y repetida que se vio reproducida con variaciones. La última versión, publicada en el año 2000 (Fig. X), aborda con el rigor que le otorga el paso del tiempo, las décadas recientes. A diferencia de sus trabajos anteriores más especulativos, convirtiéndose así en una puerta de entrada al nuevo siglo.

6. Charles Jencks, *Architecture 2000: Predictions and Methods*, Praeger, 1971.

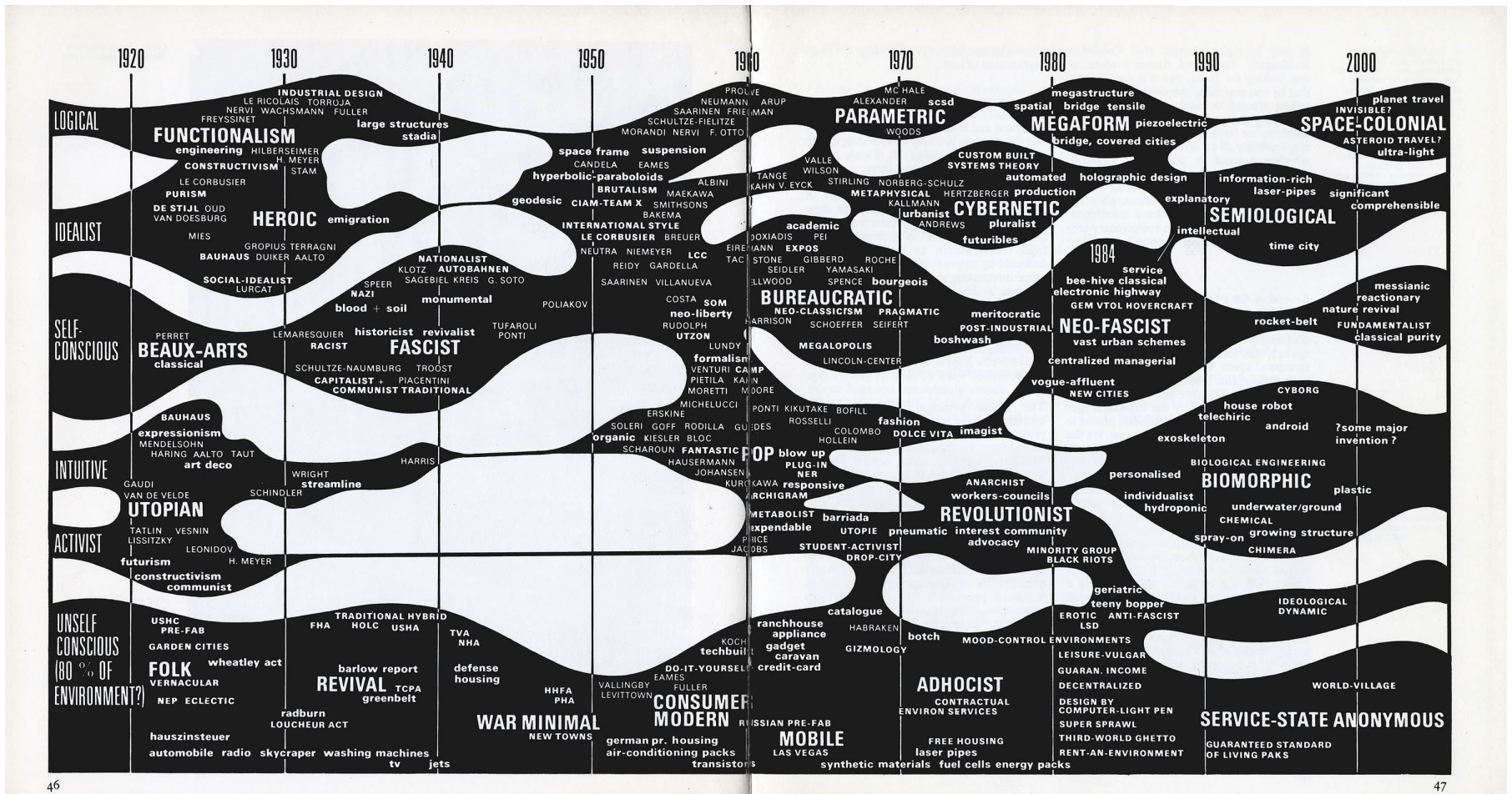


(25) The method for determining the six major traditions is based on a structuralist analysis as outlined by C. Lévi-Strauss, without the claim to completeness which he makes. Obviously some of the traditions are here obscured as are the relations between them (due largely to the diagram being in two dimensions). Generally speaking the pulsations represent reversible time while the inventions and

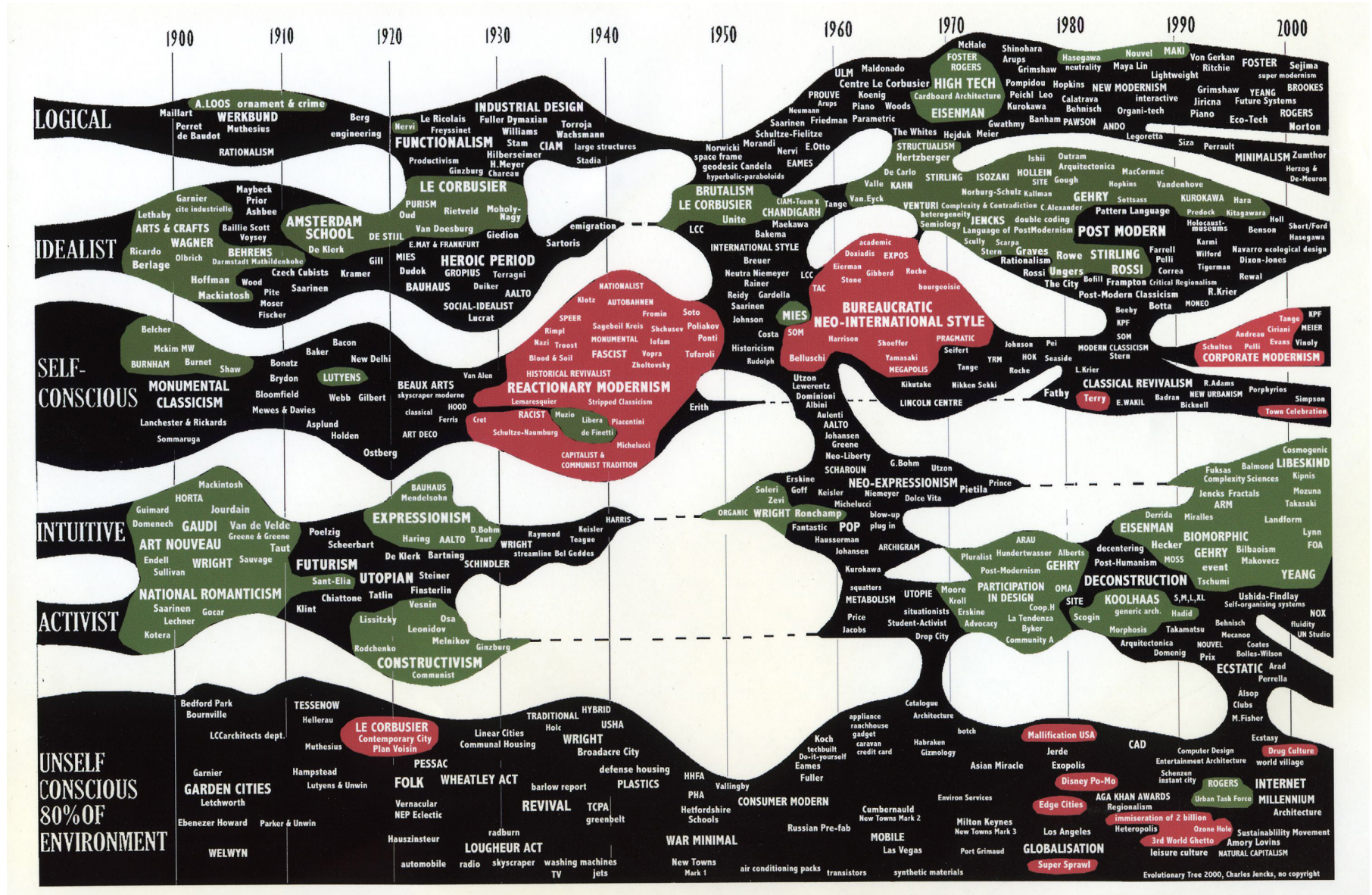


VII. Charles Jencks. *Modern Architecture – The Tradition Since 1945*. 1969. Tesis doctoral entregada en Barlett School of Architecture. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>. Consultado el 06/01/2025.

VIII. Charles Jencks. *The Evolutionary Tree*. 1970. Publicado en *Architectural Digest*. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>. Consultado el 06/01/2024.



X. Charles Jencks. *Architecture 2000 and Beyond: Success in the Art of Prediction*. 2000. Nueva York. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>. Consultado el 06/01/2025.



El arte del cambio del milenio

En el ámbito artístico, además de los diagramas realizados por Alfred H. Bahr y sus contemporáneos de mediados del siglo pasado, la exposición *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* incluyó un diagrama del artista neoyorquino Ward Shelley (Fig. XI). Este diagrama, con claras reminiscencias a los diagramas de Jencks pero realizado con más sentido artístico y pop, distribuye los movimientos artísticos desde el siglo XV hasta hoy. En el diagrama se puede ver cómo el arte sigue un orden evolutivo más o menos lineal, hasta aproximadamente 1940, cuando se produce un cambio en la ciudad artística de referencia pasando de París a Nueva York, influenciado por el éxodo de artistas con motivo de la Segunda Guerra Mundial, y el posterior auge económico y cultural que experimente la nueva potencia mundial americana. Teniendo en cuenta este diagrama y viendo el caos desordenado y descompuesto que supone para un importante sector artístico, es interesante considerar la reflexión que hace la filósofa e historiadora de arte Juliane Rebentisch:

“la contemporaneidad ya no está determinada por el vector direccional de una evolución histórica, sino que, a la manera del algodón, se expande y se «ensancha» [...] En lugar de generar un movimiento claramente identificable y diferenciado respecto del pasado y, así, escribir la historia, el arte contemporáneo se apropia de los movimientos del pasado de una manera tal que nivela toda conciencia histórica. [...] Así pues, el arte contemporáneo absorbe todos los -ismos habidos hasta ahora, todos los movimientos históricos, en la medida en que él mismo justamente ya no constituye ningún -ismo, en especial ningún modernismo. [...] el panorama del

arte contemporáneo se ha materializado, lo que en los años noventa se discutía bajo el lema de “posthistoria”.⁷

Y en esta misma línea, afirma:

“La pintura de la década final antes del año 2000 no ha mostrado ninguna tendencia predominante, ninguna teoría vanguardista progresista, ningún grupo que estableciera pautas, ni siquiera una personalidad artística dominante. [...] Todas las reglas han perdido autoridad. Incluso las teorías del arte más ambiciosas tienen hoy en día un matiz individualista, y apenas pueden reivindicar una validez universal”⁸

La década de 1990 marcó un punto de inflexión en el arte contemporáneo, atravesada por la influencia de corrientes filosóficas que proclamaban la entrada en una nueva etapa denominada «post-historia». Este término, vinculado a pensadores como Jean Baudrillard⁹ y Gianni Vattimo¹⁰, y la popular afirmación “*Dios ha muerto*” de Friedrich Nietzsche, reflejan un mundo huérfano de fundamentos trascendentales.

El arte de la década de 1990 se presentó como un reflejo de la fragmentación cultural y discursiva propia de un contexto global transformado por la caída del Muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética y el avance de la globalización. En este entorno, el arte se alejó de la adhesión a un único relato histórico, utopía o ideología, adoptando un enfoque más plural. Las certezas del modernismo comenzaron a diluirse, mientras el pensamiento posmoderno alcanzaba una posición predominante. Este «universalismo débil», caracterizado por un reconocimiento de la diversidad cultural y de perspectivas, implicaba tanto un desafío como una oportunidad:

7. Juliane Rebentisch, *Teorías del Arte Contemporáneo*, ed. Maite Simón, trad. Maximiliano Gonnet (Universitat de València, 2021).

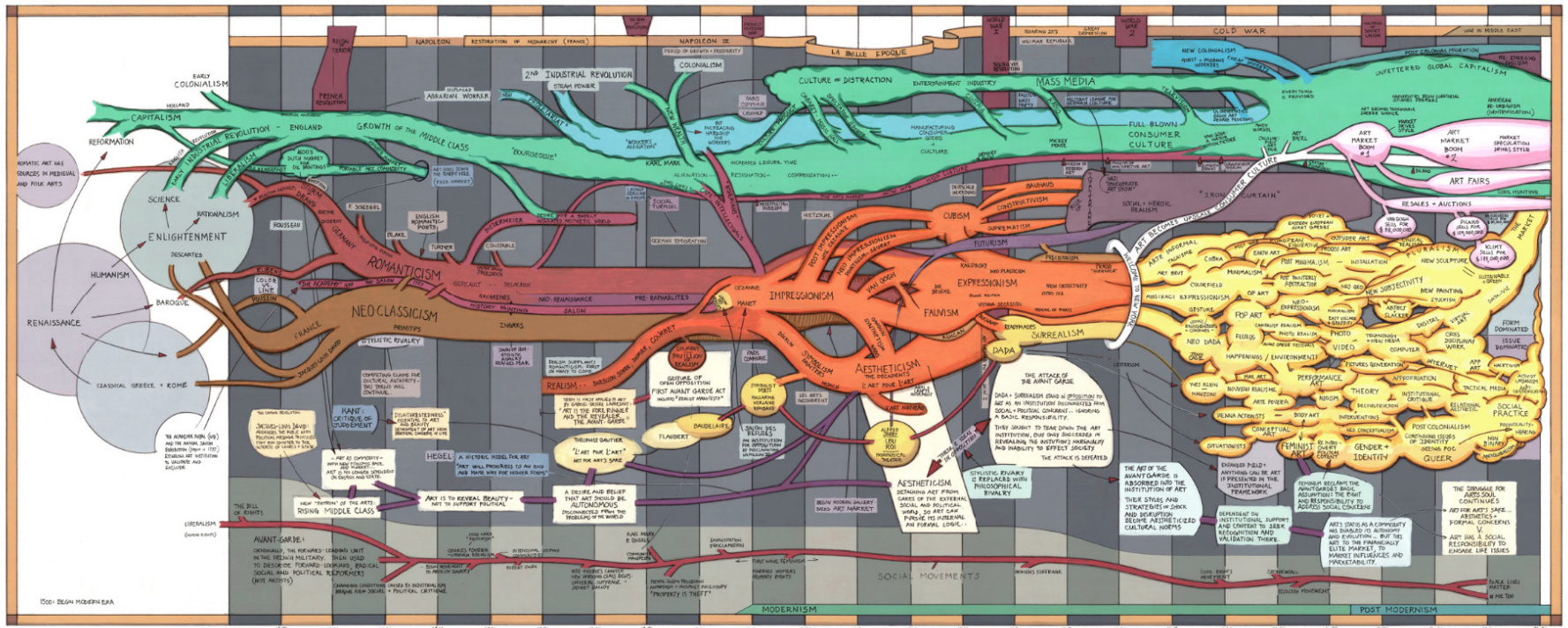
8. Karl Ruhrberg et al., *Art of the 20th Century*, Taschen, 2012. p. 390

9. Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, 1992.

10. Gianni Vattimo, *The End of (Hi)story*, Chicago Review, 1987, <https://about.jstor.org/terms>.

11. Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, ed. Diego Esteras y Ezequiel Fanego, trad. Paola Cortes Roca, Caja Negra Editora (Buenos Aires, 2014). p. 56

XI. Ward Shelley. *Who Invented the AvantGarde?* V. 3.
 2008. Óleo y tóner sobre Mylar. 158,75 x 72,39 cm. Galería Pierogi, Nueva York.



si bien carecía de una visión unificadora, abría la posibilidad de establecer diálogos más inclusivos y diversos.¹¹

En lugar de un único “movimiento artístico”, surgió una amplia variedad de estilos y prácticas, como las instalaciones, los performances, el videoarte y el arte digital. Los artistas comenzaron a explorar los medios de comunicación masivos, la cultura de consumo y los avances tecnológicos, planteando nuevas formas de cuestionar las categorías tradicionales del arte.

Ya la referida frase de Nietzsche, “*Dios ha muerto*”, simbolizó el cuestionamiento de los valores absolutos que, en distintos momentos de la historia, habían estructurado la experiencia humana, como la religión, la razón ilustrada y las ideas de progreso. El arte de los años 90 reflejó esta transformación y, en muchos casos, abandonó la figura del artista como “genio creador”, en línea con las teorías de Roland Barthes y Michel Foucault sobre la «muerte del autor». Este desplazamiento otorgó un papel central al espectador, promoviendo una interpretación más abierta y plural de las obras.

Durante este periodo, se desarrolló una “estética de ambigüedad” en la que predominaban obras abiertas a múltiples lecturas, con un tono frecuentemente irónico y autorreferencial. Estas obras no buscaban verdades universales, sino que exploraban la riqueza de significados posibles y la interacción constante con el contexto cultural.¹²

Con el cambio de siglo, y de manera más significativa tras la crisis inmobiliaria de 2008, se evidenció un cambio de rumbo en la

profesión arquitectónica. En este contexto, Pier Vittorio Aureli enuncia *Less is Enough*, haciendo un llamado a un retorno a la máxima miesiana, aunque esta vez desde una perspectiva consciente de la austeridad económica, donde la lógica capitalista de «más con menos» redefine su significado¹³. Stefano Boeri profundiza aún más con su propuesta *Fare di più con meno*, que plantea la posibilidad de hacer más con menos mediante un enfoque optimizado y comprometido con la sostenibilidad.

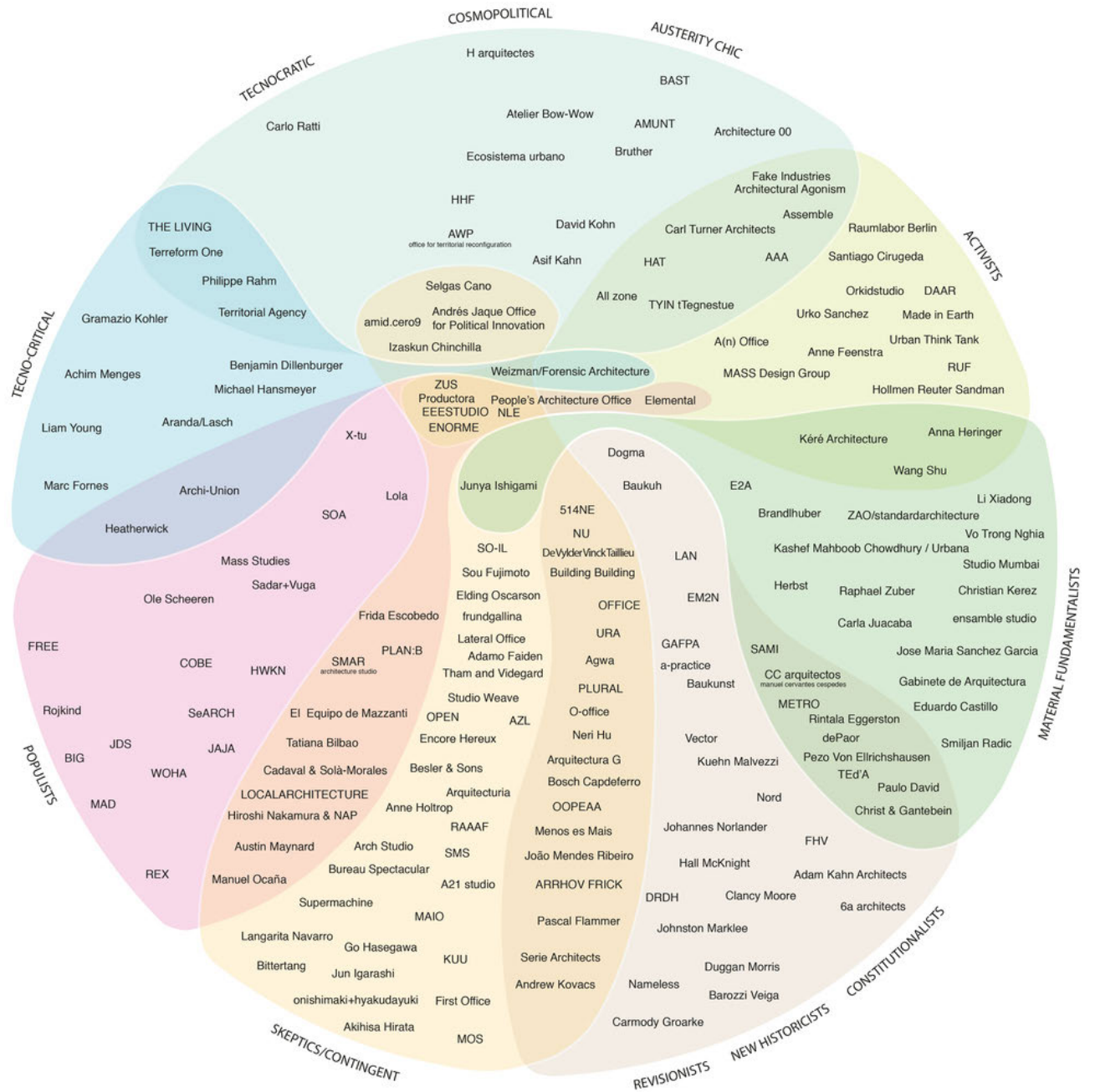
Es en este marco de transformación cuando Alejandro Zaera-Polo publica, en 2008 y 2009 respectivamente, los artículos *The Politics of the Envelope (I y II)* en la revista *Log*. Aunque estos textos no mencionan explícitamente la crisis económica inminente, ofrecen una reflexión sobre la envolvente arquitectónica asociada a dinámicas políticas¹⁴. Esta línea de pensamiento anticipa su artículo publicado en *El Croquis* en 2016 titulado *Ya bien entrado el siglo XXI ¿Las arquitecturas del post-capitalism?*¹⁵, donde expande su análisis hacia los sistemas arquitectónicos contemporáneos y su dimensión sociopolítica.

12. Ruhrberg et al., *Art of the 20th Century*. p. 394

13. Pier Vittorio Aureli, *Menos es suficiente*, Editorial GG, 2016.

14. Alejandro Zaera-Polo, *The Politics of The Envelope*, *Log*, Fall 2008, No. 13/14, Aftershocks: Generation(s) since 1968 (Fall 2008), 2008, <https://doi.org/https://www.jstor.org/stable/41765249>; Alejandro Zaera-Polo, *The Politics of the Envelope, Part II*, *Log*, No. 16 (Spring/Summer 2009), 2009, <http://www.jstor.org/stable/41765281>. Estos artículos identifican cuatro tipos de envolventes presentes en la arquitectura contemporánea: plana-horizontal, esférica, plana-vertical y vertical, y las vinculan al propósito “político” que esconden. Sería interesante si en el futuro, quizás como una continuación de este trabajo, que se relacionasen estas cuatro tipos de envolventes con el diagrama Brújula Política de la Arquitectura Global, ubicando cada una de ellas dentro, por medio de un estudio comparado de las obras de los estudios que aparecen en él.

15. Alejandro Zaera-Polo, *Ya bien entrado el siglo XXI ¿Las arquitecturas del post-capitalism?*, *El Croquis* N. 187 Sergison Bates 2004-2016 (El Escorial (Madrid), 2016), https://ingenio.upm.es/permalink/f/1voocl5/34UPM_ALMA2158906760004212.



XII. Alejandro Zaera-Polo, Guillermo Fernández-Abascal. *Brújula Política de la Arquitectura Global*. 2016. El Croquis N. 187 Sergison Bates 2004-2016 p. 254.

La arquitectura y el arte del post-capitalismo

El artículo de 2016 incluye un diagrama central titulado *Brújula Política de la Arquitectura Global* (Fig. XII), que actúa como pieza clave de la publicación. Se trata de un esquema circular dividido en siete sectores delimitados por líneas ondulantes e intercaladas. Este diagrama organiza diferentes tendencias arquitectónicas emergentes en función de sus posiciones ideológicas y formales.

Zaera-Polo propone siete categorías arquitectónicas, cada una de las cuales responde a dinámicas específicas:

Los **tecno-críticos** utilizan la tecnología digital no solo como herramienta de diseño, sino también como un medio para cuestionar los métodos constructivos tradicionales y los paradigmas estéticos actuales. Su trabajo explora los límites de la fabricación digital, generando formas complejas y ornamentaciones imposibles mediante técnicas convencionales, lo que desafía las nociones tradicionales de orden y simplicidad.

Por otro lado, surge un enfoque pragmático y experimental que engloba a los **tecnocráticos / cosmopolíticos / austerip chics**. Este movimiento se caracteriza por aplicar la tecnología de manera consciente para abordar los problemas urbanos y ambientales, creando arquitecturas sostenibles que optimizan el entorno mediante recursos inteligentes y materiales innovadores. Al mismo tiempo, promueve un minimalismo radical que prioriza la economía de medios y elimina lo superfluo. En este contexto, la estética puede ser tanto contenida como experimental, explorando materiales ligeros, colores vibrantes y experiencias sensoriales. Este enfoque híbrido se

posiciona como una respuesta que equilibra la eficiencia técnica, la sostenibilidad y la evocación perceptiva. Dentro de este movimiento, según Zaera-Polo, uno de los referentes es el estudio de Lacaton y Vassal.

Los **activistas** proponen un retorno al compromiso social y político de la arquitectura. Este movimiento aboga por la construcción colectiva, la autogestión y el uso de materiales accesibles como estrategias para resistir la mercantilización; priorizando la participación comunitaria como parte esencial del proceso y reivindicando la dignidad y la pertenencia que otorga la construcción compartida.

Los **fundamentalistas matéricos** se centran en la materialidad como un acto de resistencia frente a la virtualización de la arquitectura y los nuevos materiales del estilo internacional. Sus propuestas valoran la textura y el peso de los materiales, combinando técnicas constructivas tradicionales con un rechazo a la producción industrial masiva. Buscan expresar autenticidad a través del uso de materiales tangibles y procesos artesanales.

Los **neo-historicistas** defienden un regreso a los principios clásicos de orden, proporción y tipología como respuesta a la banalización del espectáculo arquitectónico. Reinterpretan elementos históricos y tradicionales, equilibrando modernidad y herencia cultural, para rescatar el valor simbólico y la permanencia de la arquitectura.

Por otro lado, los **escépticos contingentes** cuestionan la lógica de la funcionalidad y la eficiencia, explorando lo azaroso y lo lúdico. Para ellos, el dibujo arquitectónico y la experimentación conceptual tienen

más relevancia que la construcción en sí misma. Con una estética deliberadamente simple, se valen de la aleatoriedad como recurso crítico para desafiar la optimización como objetivo absoluto.

Finalmente, los **populistas** utilizan un lenguaje visual accesible, diagramático y con formas reconocibles que conectan con el público. Su enfoque, basado en narrativas claras, apuesta por proyectos llamativos y monumentales que apelan al imaginario colectivo, buscando ser admirados por un amplio espectro de la sociedad, la arquitectura icónica.

La influencia de Jencks y el estructuralismo de Lévi-Strauss

Zaera-Polo reconoce en su artículo la influencia del diagrama de Charles Jencks y su metodología basada en el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, que propone la interpretación de los fenómenos culturales mediante oposiciones binarias. Según Zaera-Polo, la evolución de las tendencias arquitectónicas contemporáneas se posiciona como una alternativa a las corrientes dominantes que emergieron durante la era neoliberal¹⁶. Sin embargo, su clasificación introduce distinciones que trascienden las categorías propuestas por Jencks.

Mientras que Jencks estableció tres ejes (epistemológico, pragmático y cognitivo), el diagrama de Zaera-Polo se organiza en torno a otras oposiciones:

Político-cultural: Este eje enfrenta, por un lado, a los populistas, cuya arquitectura icónica responde a lógicas mercantiles y suele desvincularse de los contextos sociales, y, por otro, a los activistas,

comprometidos con causas sociales y la utilización de recursos accesibles vinculados al entorno comunitario.

Epistemológico: Este eje pone en relación a los neo-historicistas y a los tecno-críticos, reflejando la oposición entre tradición e innovación en la construcción del conocimiento arquitectónico.

Formal: En este eje se contraponen los diseños paramétricos, caracterizados por su fluidez y precisión matemática, y los enfoques arcaicos, que recurren a formas simples, robustas y atemporales.

16. Zaera-Polo, *Ya bien entrado el siglo XXI*
¿Las arquitecturas del post-capitalism? p. 03

Del diagrama bidimensional a la tridimensionalidad

Considerando la estrecha relación conceptual entre los diagramas de Jencks y Zaera-Polo, y que, tal y como afirma Zaera-Polo en su artículo, el primero sirvió de inspiración para el segundo¹⁷, resulta pertinente analizar cómo la propuesta de Zaera-Polo enriquece el modelo original mediante una interpretación más contemporánea y politizada de los movimientos arquitectónicos. Jencks ya había señalado las limitaciones inherentes a la representación bidimensional de su diagrama, consciente de la dificultad de capturar la complejidad y fluidez de las corrientes arquitectónicas en un plano fijo.

Al aplicar al diagrama de Jencks la paleta de colores y las categorías desarrolladas por Zaera-Polo, se busca no solo visualizar las raíces y transformaciones de cada movimiento, sino también evidenciar cómo estos dialogan y se ramifican a lo largo del tiempo, tal como se había explorado en los diagramas genealógicos de Fletcher y Covarrubias. Esta superposición cromática permite resaltar continuidades y rupturas, haciendo visible la interacción entre las dinámicas históricas y los contextos emergentes (Fig. XIII).¹⁸

Si avanzamos un paso más, la propuesta de dotar al diagrama de Jencks de tridimensionalidad responde a un objetivo claro: materializar la aspiración original del autor de representar el campo arquitectónico como un ecosistema en constante movimiento y transformación. Al reinterpretar el diagrama de Zaera-Polo como una sección del modelo tridimensional de Jencks, se obtiene una estructura de volúmenes orgánicos interconectados, donde cada

superficie y curvatura refleja la evolución de los distintos enfoques arquitectónicos y su interacción con las esferas política, cultural y epistemológica (Fig. XIV).¹⁹

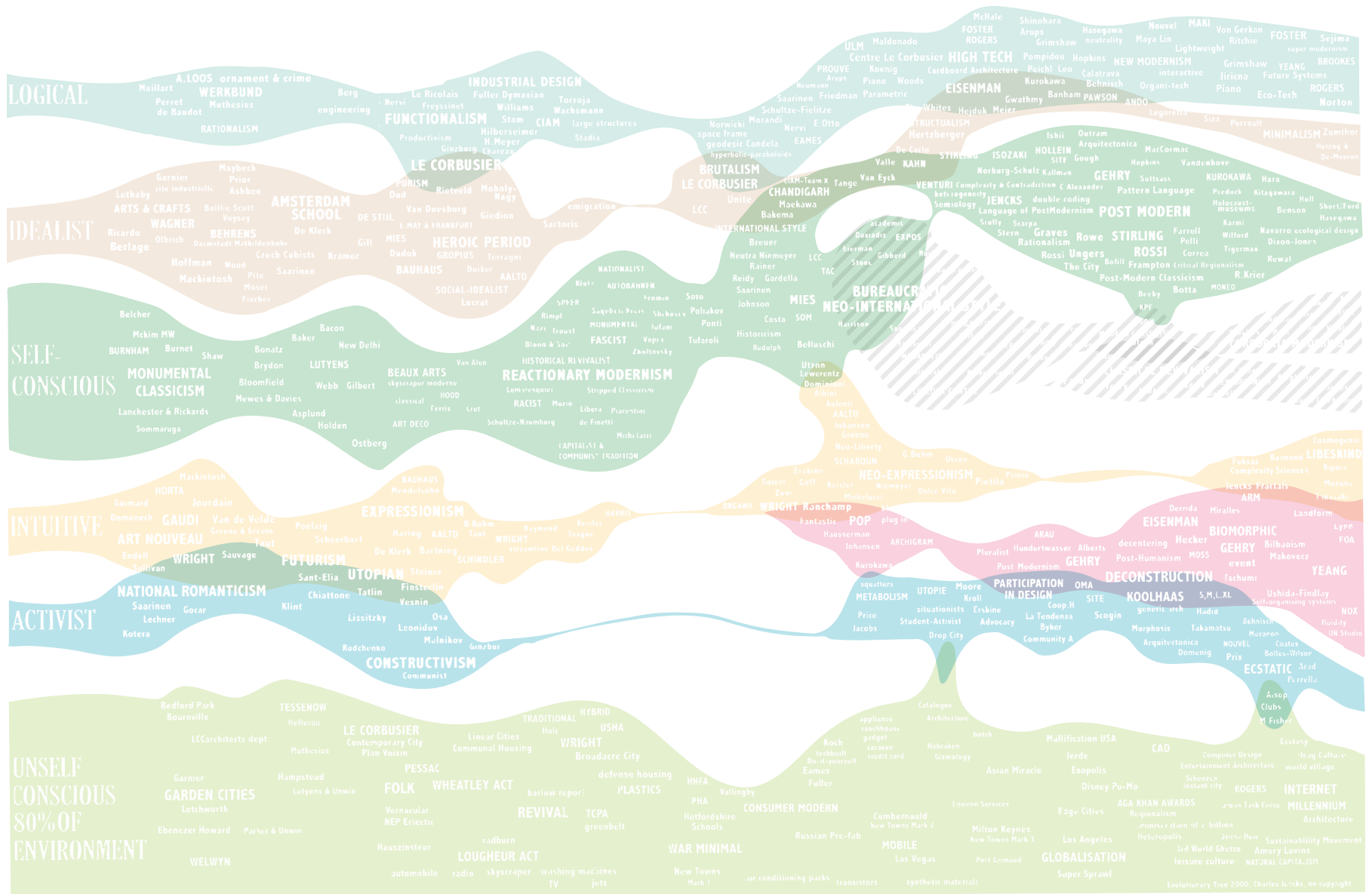
Este enfoque tridimensional no solo refuerza la comprensión de las intersecciones entre los movimientos, sino que también actúa como una representación más precisa del flujo dinámico de influencias, adaptaciones y resignificaciones que caracterizan la historia reciente de la arquitectura.

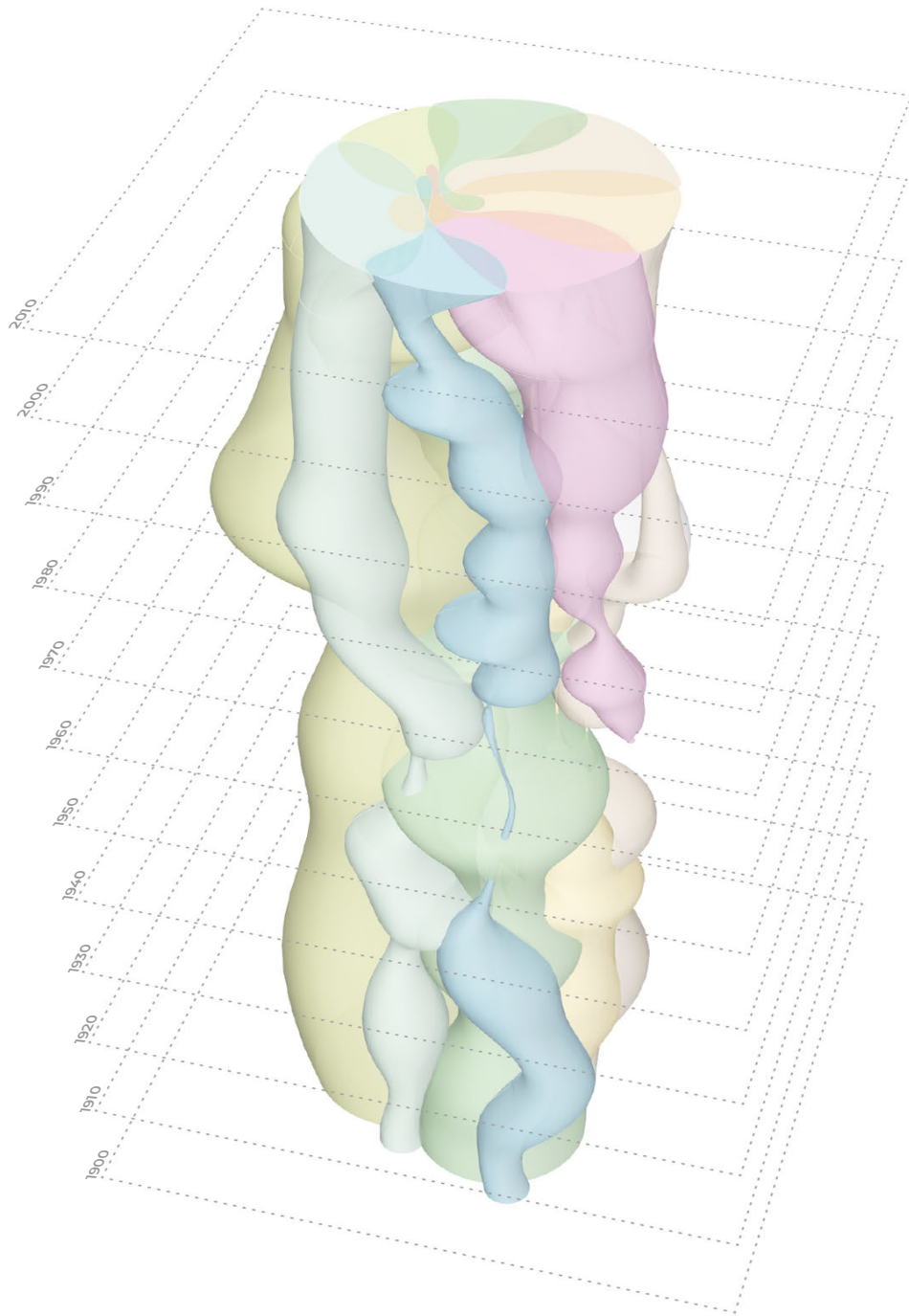
17. Ibid. p. 02

18. Como se puede ver en el diagrama, hay dos de las terminaciones que se han descartado a la hora de realizar la vinculación. La rama etiquetada como "Bureocratic Neo-International Style" que posteriormente evoluciona a "Corporate Modernism" se ha descartado, no por su falta de presencia en la arquitectura de hoy en día, sino por la falta de "estudios emergentes" que practican ese estilo hoy en día, que es en lo que se centra Zaera-Polo. El motivo que se le puede dar a este hecho es que existe una dominación de estudios como SOM, César Pelli, Rafael Viñoly... entre otros, que no permiten a nuevas firmas acceder a proyectos de dicho calibre y estilo o, por lo menos, no forman una agrupación lo suficientemente importante como para incluirlos en el diagrama. Por otro lado, los agrupados en torno a la etiqueta "Classical Revivalism" tampoco aparecen en el diagrama ya que se considera que es un movimiento que no está presente hoy en día. Consisten en arquitecturas que defienden una continuidad de los medios clásicos con apenas avance tecnológico. Sus más cercanos en el diagrama de Zaera-Polo serían los "Neo-historicistas" pero estos sí que aceptan nuevos sistemas y técnicas constructivas. De la misma forma que en el diagrama de Jencks los movimientos crecen y decrecen hasta desaparecer en algunos casos, se considera que este es uno de ellos.

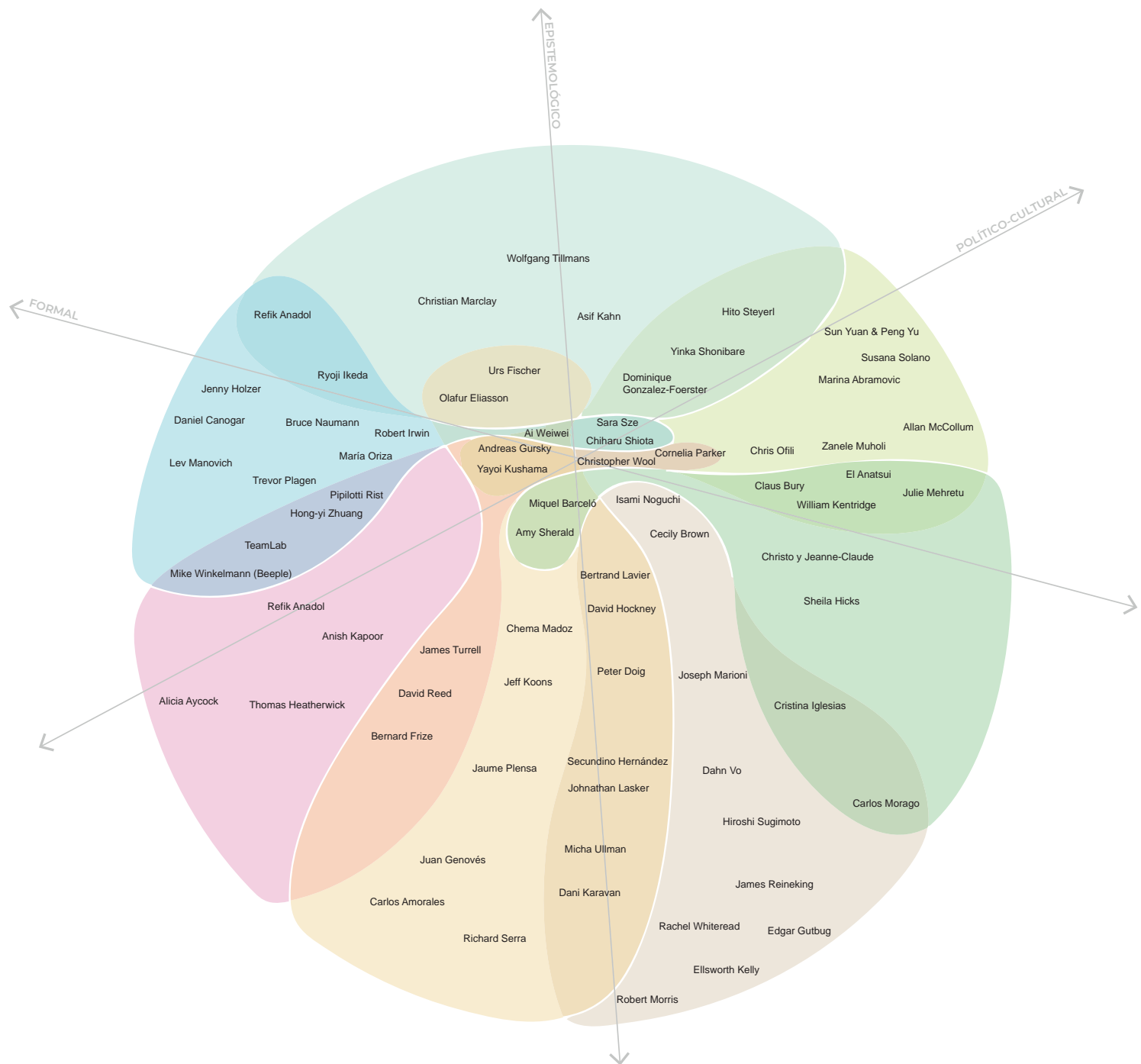
19. Del mismo modo en que Jencks y Zaera-Polo reconocieron las limitaciones de sus diagramas, es importante comprender que el diagrama presentado en este trabajo tiene un carácter sugerente y no pretende ser concluyente. Se trata únicamente de una vinculación gráfica de ambos enfoques y no debe interpretarse en ningún caso como una afirmación categórica.

XIII. Vinculación de las corrientes identificadas por Zaera-Polo al diagrama de Charles Jencks. [elaboración propia]





XIV. Desarrollo del anterior diagrama tridimensionalmente. [elaboración propia]



XV. .Implantación de artistas en el diagrama de Zaera-Polo. [elaboración propia]

Capítulo 02. El Arte y la Arquitectura ahora. Tres casos de estudio.

Olafur Eliasson

Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) es un artista islandés-danés cuya obra trasciende las fronteras tradicionales del arte para adentrarse en los campos de la arquitectura, la ciencia y la percepción sensorial. Estudió en la Real Academia Danesa de Bellas Artes entre 1989 y 1995 y, tras graduarse, fundó en Berlín el Studio Olafur Eliasson (SOE), un laboratorio interdisciplinar compuesto por artesanos, arquitectos, programadores, historiadores del arte, investigadores, cocineros y técnicos especializados. Este equipo refleja la esencia colaborativa de su práctica, en la que el arte se concibe como un campo de interacción entre disciplinas y entre el espectador y la obra.²⁰

En su arte, Eliasson busca generar interacciones entre el espectador y su obra de arte, sujeto y objeto, un momento de tensión, conflicto y confusión que él denomina como *frictional encounters*²¹. Genera momentos donde la realidad cotidiana del espectador se ve descompuesta, llevando los sentidos del espectador hasta un límite donde la realidad y lo imaginario se encuentran, en algunos casos bloqueando deliberadamente ciertos estímulos para potenciar otros, generando un diálogo profundo entre el cuerpo humano y el entorno construido.

En este afán de buscar los límites de lo real e imaginario, Eliasson se alinea con el campo de la ciencia para experimentar y buscar un "arte que une al hombre a la máquina, estructura y naturaleza, afecto y objetividad"²². Una característica que, si volvemos al diagrama de Zaera-Polo vemos que comparten sus vecinos tecno-críticos y tecnocráticos. Este interés, no solo como inspiración conceptual, sino como herramienta activa en la creación de su obra, le ha

llevado a realizar numerables colaboraciones, entre las que cabe destacar aquella con el matemático Einar Thorsteinn, que dio fruto a una decena de instalaciones donde se emplea como elemento primario el *cuasiladrillo*, un prisma descubierto a raíz del estudio de el crecimiento de los minerales que permitía un apilamiento no ortogonal y en algunos casos, aparentemente aleatorio, que sin embargo seguía perfecto orden estructural (Fig. XVI). O, por poner otro ejemplo, el empleo del teselado de Ammann-Beenker, que también sugiere una aparente aleatoriedad y sin embargo son elementos perfectamente dimensionables (Fig. XVII).

Con estas colaboraciones Eliasson busca estudiar los límites de lo imposible con medios posibles, modelar lo que hasta ahora no ha sido modelado²³. En este sentido también se considera influenciado por Frei Otto, Buckminster Fuller, Félix Candela o Hans Scharoun²⁴, localizados en el diagrama de Jencks en el brazo que hemos identificado como tecno-crítico, y es que la influencia de la arquitectura en Eliasson es tal que en 2014 abre, junto a Sebastian Behmann, y paralelo a su estudio (SOE), el Studio Other Spaces (SOS), que es plenamente un estudio de arquitectura (Fig. XVIII).

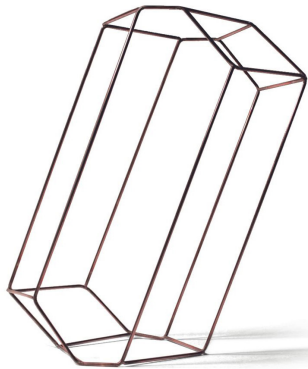
Queda evidenciada entonces, la fuerte conexión que tiene este artista con ambos campos, arte y arquitectura. Y no nos quedaríamos cortos si, en ese trazo de influencias, no incluyésemos también a la ciencia, y colocásemos a Eliasson en el centro de un triángulo con tres vértices. De la misma forma que el diagrama de Zaera-Polo, el de Jencks o incluso el de Ward Shelley, se general geometrías sinuosas y cambiantes, limitadas por la representación bidimensional, y con

20. «Olafur Eliasson biography», accedido 5 de enero de 2025, <https://olafureliasson.net/biography>.

21. Olafur Eliasson, «Frictional Encounters», en *Paradoxes of Appearing*, ed. Michael Andersen y Henrik Oxvig, 2009, 130-47, <https://olafureliasson.net/read/frictional-encounters-2009/>.

22. Olafur Eliasson, *Experience*, ed. Anna Engberg-Pedersen, Phaidon (Londres, 2018), 12.

23. *Ibid.*, 7.



XVI. Studio Olafur Eliasson. *Drahstein*. 2003. Barra de acero cubierta bañada en cobre. 14x27x15 cm. Texte sur Kunst, 110. . . El cuasiladrillo aparece reiteradamente en la obra de Eliasson siendo algunos ejemplos: *Crystal growth 4*, 2011; *Tile for Yu-un*, 2006, o *Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre*, 2005-11 (arriba)

XVII. Studio Olafur Eliasson. *Map for unthought thoughts*. 2014. Acero inoxidable, espejo, lámpara HMI, aluminio, tela, motor, unidad de control, pintura (negra). Dimensiones variables. Instalación en la Fondation Luis Vuitton, París. El teselado de Ammann aparece en numerosas ocasiones en la obra de Eliasson, siendo algunos ejemplos: *Sphere*, 2003; *Fivefold eye*, 2000, o *5- dimensional pavillion*, 1998. (izquierda arriba)

XVIII. Studio Other Spaces. *Common Sky*. 2019-2023. Acero , vidrio, espejos. Buffalo, Nueva York. Todas las obras del estudio tienen un carácter fuertemente artístico y escultórico, como cabe esperar. Se puede acceder a la obra a través de su página web: <https://www.studiootherspaces.net/>. (izquierda abajo)



fronteras entre movimientos poco definidas; con ejemplos como el de Eliasson podemos ampliar dichas geometrías para que se unan también a otros campos como, en este caso, el de la ciencia.

The unspeakable openness of things, 2018

La obra *The Unspeakable Openness of Things* (Fig. XIX y XX) de Olafur Eliasson, presentada en 2018, se inserta en una intersección fascinante entre arte, arquitectura y fenomenología. Esta instalación inmersiva no solo invita a reflexionar sobre el espacio, sino que cuestiona cómo lo experimentamos y lo habitamos, evocando temas fundamentales de la arquitectura contemporánea.

El espacio creado por Eliasson es un ejercicio de minimalismo experiencial, donde la iluminación, el color y la materialidad redefinen la percepción del entorno. El empleo de la luz de monofrecuencia, un recurso recurrente en su obra (Fig. XXI) hace que la percepción del espectador se reduzca a una variable, sólo hay amarillos. La luz y la niebla generan una atmósfera que democratiza el espacio, ya no hay jerarquías más allá de ese anillo de luz. Dijo Eliasson en una entrevista con Anna Engberg-Pedersen²⁵ que su cerebro piensa en sistemas, conexiones... y cuando ve un objeto lo trata de mirar desde varias perspectivas y busca su potencial para crear movimiento, por ello le gustan los círculos las esferas, ya que no tienen frente y espalda, sino que son adireccionales.²⁶ La obra transforma el espacio en una especie de cosmos dinámico, donde los juegos de luz y sombra, en sincronía con el movimiento del espectador, generan un diálogo constante entre lo tangible y lo intangible. Este enfoque resuena con

ideas arquitectónicas exploradas por figuras como James Turrell y Tadao Ando, quienes también manipulan luz y vacío para redefinir el significado del espacio.

La obra desafía la noción tradicional del espacio arquitectónico como algo estático y controlado. En cambio, Eliasson propone un espacio dinámico y mutable, donde los límites son fluidos y las transiciones, ambiguas. Esta "apertura indecible" (*unspeakable openness*) sugiere una arquitectura más conectada con lo sensorial que con lo funcional, un intento de articular cómo la obra puede hacer que el espectador se sienta confrontado con lo inexpresable de lo vasto y lo desconocido.

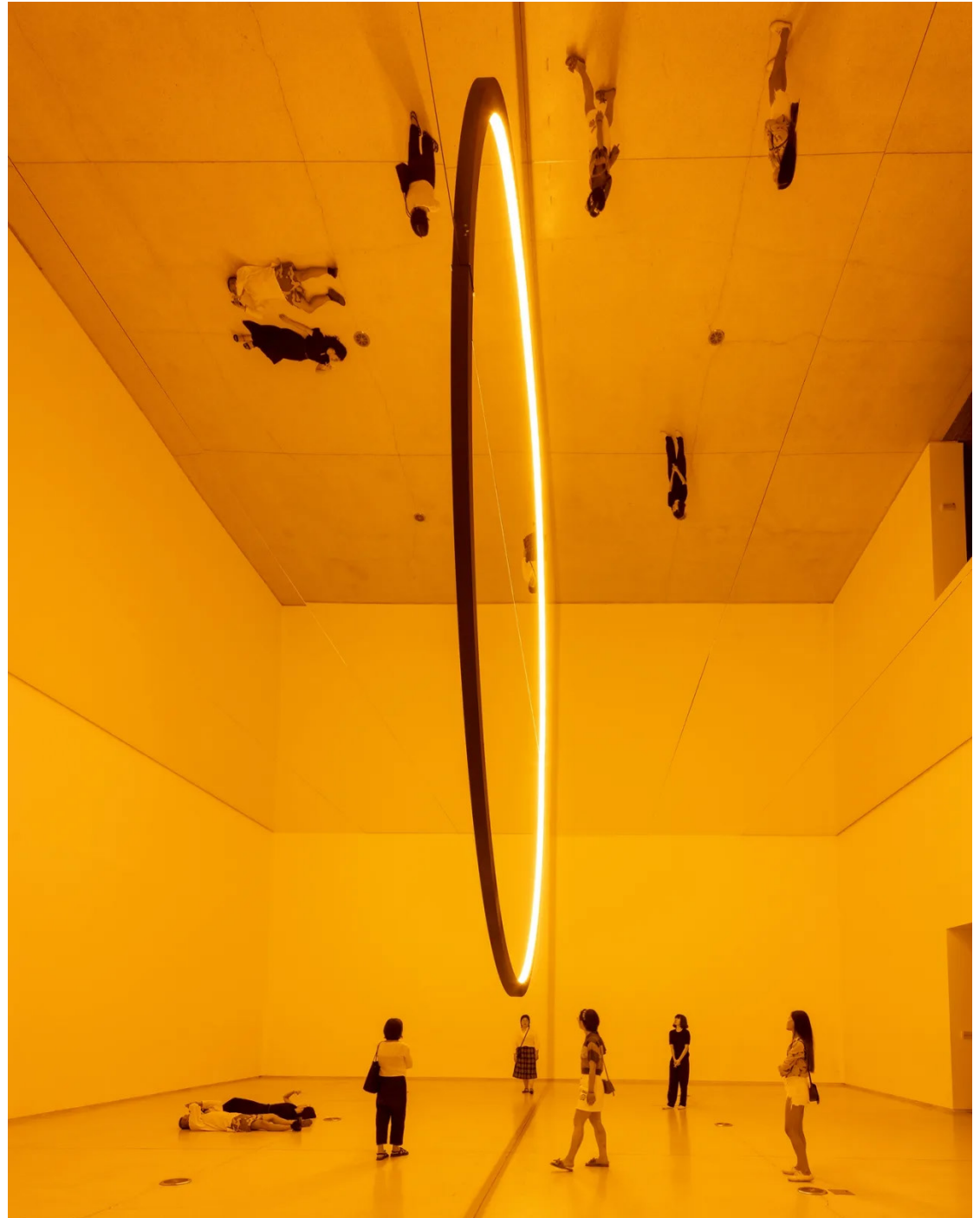
Desde un punto de vista tectónico, la obra destaca por su integración sutil de materiales y tecnología, elementos que permanecen discretos pero fundamentales para el impacto sensorial de la instalación. La interacción entre los componentes técnicos y el ambiente emocional recuerda los ideales modernistas de una síntesis entre forma y función, aunque aquí la función parece ser la evocación emocional más que el uso pragmático.

24. Ibid., 8-9.

25. En esta misma entrevista cuando le preguntan a Eliasson si hay alguna de sus obras que le gusta en particular, su primera respuesta es *Your rainbow panorama* (2011). Teniendo en cuenta esto, inicialmente se pensó en incluirla en este trabajo como caso de estudio pero finalmente fue descartada dada su naturaleza arquitectónica, ya que se pensó que podría dar pie a confusión al querernos centrar en la figura de Eliasson como artista.

26. Olafur Eliasson y Anna Engberg-Pedersen, *The Whys and Hows of My Art Making*, en *Experience*, Phaidon (Londres, 2018), I-VIII.

XIX. Studio Olafur Eliasson. *The unspeakable openness of things*. 2018. Espejo, lámpara de monofrecuencia, aluminio, pintura (blanca y negra). Dimensiones variables, semi-anillo 450x900x12 cm. Instalación en el Museo de Arte Ladrillo Rojo, Pekín.





XX. Studio Olafur Eliasson. *The unspeakable openness of things*. 2018. Espejo, lámpara de monofrecuencia, aluminio, pintura (blanca y negra). Dimensiones variables, semi-anillo 45x900x12 cm. Instalación en el Museo de Arte Ladrillo Rojo, Pekín.



XXI. Studio Olafur Eliasson. *Your blind movement*. 2010.
Luces fluorescentes (rojo, verde, azul), aluminio, acero,
madera, chapa de plástico, máquina de niebla. . Martin-
Gropius-Bau, Berlin. Fotografía de: Jens Ziehe.

SelgasCano

José Selgas y Lucía Cano son dos arquitectos madrileños que fundan el estudio SelgasCano en 2007. Poseen un estudio pequeño, de apenas diez personas, y, según han afirmado en numerosas ocasiones, pretenden que siga siendo así. No buscan una explotación de la profesión con numerosos proyectos a la vez, sino centrarse uno a uno y, en este sentido comparan la profesión a la de los directores de películas o escritores afirmando que éstos no dirigen dos películas a la vez, ni escriben dos libros simultáneamente, y no comprenden porqué un arquitecto comprometido con su obra haría algo diferente²⁷. Con esta filosofía, se les puede considerar en el diagrama político de Zaera-Polo como más próximos a los activistas que a los populistas, ya que aparentemente se desvinculan de su afán capitalista. Además, su vinculación a la investigación, involucrándose en un taller del MIT que estudia que nuevas posibilidades para la naturaleza a partir de medios artificiales, y al sector científico, con proyectos como *Al Aire* (Fig. XXII), evidencian una cercanía a los tecnocráticos, buscando nuevas observaciones, descubrimientos o innovaciones tecnológicas en otros campos que les den pie a implementarlas en su arquitectura, oponiéndose a la afirmación de Cedric Price de que la arquitectura es “demasiado lenta para innovar”²⁸.

Por otro lado, considerando la actualidad de la profesión, donde parece que muchos estudios buscan la permanencia de sus obras por medio de la masividad estática, este estudio parece buscar todo lo contrario. Evidenciado a simple vista por la elección habitual de materiales livianos y transparentes, según Nishizawa, y hablando concretamente de *La Factoría Joven* de Mérida (Fig. XXIII), buscan una

arquitectura que tiene “sentido de movimiento” y e intenta capturar al espectador no por su presencia y monumentalidad, sino por un diálogo que quiere establecer con él por medio de una interacción espacial que intenta “convertirse en evento”²⁹, un concepto que inevitablemente nos lleva a pensar en el anterior caso de estudio.

Este “sentido del movimiento” al que se refiere Nishizawa, no es únicamente espacial, sino que Selgas y Cano también lo consideran como temporal. Por ello afirman que, en cualquier proyecto arquitectónico, el valor de la novedad es intrínsecamente efímero, lo que a menudo reduce su impacto y, con el tiempo, resta valor a los edificios. Por ello, conciben los edificios para que evolucionen constantemente, logrando así una apariencia perpetuamente renovada. Esto apunta hacia una arquitectura elástica, capaz de modificarse de manera continua para adaptarse a condiciones en constante cambio, una cualidad que solo parece viable cuando está profundamente integrada con la naturaleza³⁰; como afirma Juhani Pallasmaa en su libro *Los ojos de la piel*: una “extensión de la naturaleza en el reino artificial”³¹.

Palacio de Congresos y Auditorio de Plasencia

El Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia (Fig. XXIV-XXV), se presenta como una obra de arquitectura que trasciende su funcionalidad para convertirse en una declaración artística. Su diseño desafía las convenciones tradicionales mediante el uso de formas orgánicas, colores vivos y materiales innovadores que dialogan con su entorno de manera disruptiva pero intencionada.

27. José Selgas y Lucía Cano, *Vacilante naturaleza*, SelgasCano 2003-2013, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene, 171.a ed. (El Escorial (Madrid): El Croquis, 2014), 250-59.

28. Cedric Price, *Re: CP*, ed. Hans Ulrich Obrist, Birkhäuser (Basilea, 2003).

29. Ryue Nishizawa, *La Arquitectura de SelgasCano*, en SelgasCano 2003-2013, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene, vol. 171 (El Escorial (Madrid): El Croquis, 2014), 22.

30. José Selgas y Lucía Cano, *Vacilante naturaleza*, en SelgasCano 2003-2013, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene, 171.a ed. (El Escorial (Madrid): El Croquis, 2014), 250-59.

31. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili (Barcelona, 2014).



XXII. SelgasCano. *Al Aire*. 2012. Sistemas airport, riego a presión poroso, Sistema Hidroponic. 13^º Bienal de Arquitectura de Venecia. *Al Aire* es una instalación viva, un laboratorio arquitectónico y biológico que nace a raíz de un interés de José Selgas y Lucía Cano por unos estudios de la NASA acerca del crecimiento de las semillas en gravedad cero.

XXIII. SelgasCano. *La Factoría Joven*. 2011. Mérida. Fotografía de: Iwaan Baan.





XXIV. SelgasCano. Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan. Fachada este (arriba)



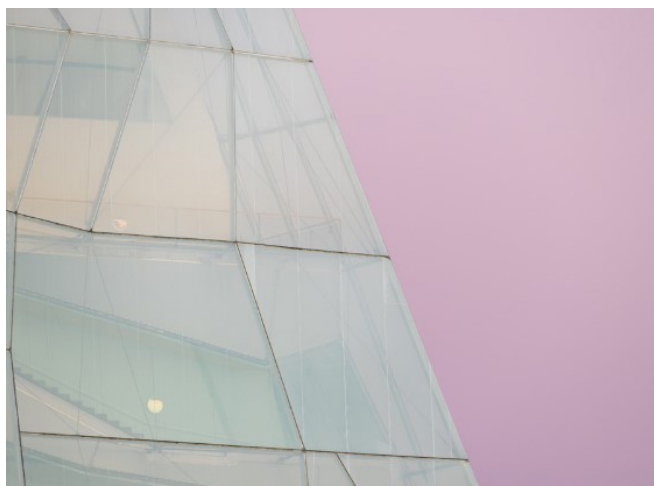
Ubicado en las afueras de Plasencia, este edificio destaca por su volumetría escultórica y su piel exterior, compuesta por paneles translúcidos de fibra de vidrio coloreada. Esta elección material no solo aporta ligereza visual, sino que establece un juego constante entre la luz natural y el edificio, creando un efecto que varía según la hora del día y las condiciones climáticas. Por el día la luz cambiante muestra el edificio como un almiar más de la serie de Monet (Fig. XXVII-XXVIII) generando un carácter cambiante que, con el ocaso, se enciende manteniendo esa cualidad de icono que desde la autovía de la plata nos recuerda al *Double sunset* de Eliasson (Fig. XXXI). Esta cualidad cambiante otorga al edificio una dimensión performativa, dialogante con el entorno y condicionado por él, convirtiéndose en una instalación artística en sí misma.

Es por esto por lo que podemos considerar al auditorio como una muestra de time-based art. Este es precisamente el que manifiesta la contemporaneidad del arte de manera más manifiesta, ya que en palabras de Boris Groys: "es un arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo y que no conducen a la creación de ningún producto definitivo"³², un arte que invita a la *vita contemplativa*.

Por otro lado, la cualidad monocromática del vestíbulo principal, ese cuerpo vacío que atraviesa al edificio transversalmente, nos hace volver la cabeza en el tiempo hasta *El Contemplador* de Eugène Carrière (Fig. XXXIII), realizado con la misma técnica monocromática que todos sus cuadros. Su elección de evitar siempre el color es clara:

quiere que no haya jerarquías en el cuadro, quiere conseguir que lo que se propague sea simplemente el sentimiento de un instante, ni colores, ni formas. De manera análoga a cómo Carrière y Eliasson nos abstraen del color para fomentar una reflexión introspectiva, un sentimiento; Selgas y Cano optan por la ausencia cromática en este espacio con el propósito de enfatizar el vacío resultante y, en última instancia, resaltar el paisaje placentino que se revela al fondo.

32. Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, 91.



XXVI. SelgasCano. Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: David Spence. (arriba izquierda)

XXVII. Claude Monet. Haystacks (Effect of Snow and Sun). 1891. Óleo sobre lienzo. 65,4 x 92.1 cm. Metropolitan Museum of Art. (arriba derecha)

XXVIII. Claude Monet. Haystacks, end of Summer. 1891. Óleo sobre lienzo. 60 x 100,5 cm. Art Institute of Chicago. (abajo derecha)

XXIX. SelgasCano. Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan.(abajo izquierda)





XXXI. Studio Olafur Eliasson. *Double sunset*. 1999.
Andamios, chapa (amarilla), lámparas de xenón. Utrecht.
Fotografía de: Hans Wilschut. .





XXXII. SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*, 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan. *Vestibulo de entrada (arriba)*

XXXIII. Eugène Carrière. *El Contemplador*. 1901. Óleo sobre lienzo. 47.6 x 57.2 x 5.1 cm. The Cleveland museum of Art. Carrière fue el maestro, entre otros, de Matisse, pintor absolutamente opuesto a él, incluso en el uso completamente salvaje y decidido del color. En ambos el tratamiento del color es fundamental, en uno por su negación y en el otro por su continuo uso experimental. *(abajo)*

Ryoji Ikeda

Ryoji Ikeda, artista japonés nacido en 1966 en Gifu, desarrolla su obra entre París, Francia, y Kioto, Japón. Su producción artística se centra en la exploración de las características esenciales del sonido y lo visual mediante el uso de la luz, empleando una precisión y una estética fundamentadas en principios matemáticos. Ikeda ha sido reconocido como uno de los pocos artistas contemporáneos capaces de trabajar de manera convincente tanto en medios visuales como sonoros. Su práctica artística se distingue por la orquestación meticulosa de sonidos, elementos visuales, materiales, fenómenos físicos y conceptos matemáticos, configurando instalaciones inmersivas y actuaciones en vivo de alto impacto sensorial.

La obra de Ikeda se caracteriza por un minimalismo radical, donde los elementos visuales y sonoros son reducidos a sus componentes más esenciales: frecuencias puras, líneas rectas y patrones repetitivos. Esta depuración formal alude a los principios binarios del “1 y 0”, que configuran la estructura básica del universo digital. En este sentido, Ikeda descompone la realidad en unidades mínimas, planteando interrogantes sobre los conceptos de “continuo” y “discontinuo”. Según el artista, toda continuidad es en esencia una sucesión de elementos discontinuos, lo que remite a una concepción cuántica de la realidad, donde la materia no es homogénea sino una agregación de partículas elementales.³³

Este enfoque evidencia el vínculo de Ikeda con la investigación científica de vanguardia, como lo demuestra su colaboración con el CERN en Ginebra. Su obra dialoga estrechamente con los desarrollos

tecnológicos contemporáneos, posicionándolo en la categoría de los “tecnócratas” dentro del diagrama de la *Brújula Política* de Alejandro Zaera-Polo. Al reducir la realidad a unidades cuánticas, su trabajo encuentra resonancias en las fantasías atomistas de figuras de las vanguardias históricas como Kandinsky, Rodchenko y Lissitzky,³⁴ quienes también exploraron la idea de la fragmentación del universo visual en sus respectivas prácticas artísticas (Fig. XXXV).

En este contexto, es pertinente señalar que las vanguardias mediáticas de la década de 1920 propusieron nuevas formas de representación de la realidad, transformando la percepción del mundo mediante innovaciones visuales y conceptuales. La «nueva vanguardia» de la era digital, en la que Ikeda se inscribe, redefine estos principios al centrarse en nuevas formas de acceso, representación y manipulación de la información a través de técnicas como la hipermedia, las bases de datos, la minería de datos, el procesamiento de imágenes, la visualización y la simulación.³⁵

Al igual que los expresionistas alemanes, quienes tomaron de Wagner la idea del *Gesamtkunstwerk* o «obra de arte total», Ikeda busca generar experiencias multisensoriales en las que los sonidos, las proyecciones visuales y la disposición espacial confluyen en una síntesis envolvente para los sentidos. En este sentido, encontramos similitudes con la obra de Olafur Eliasson, aunque en el caso de Ikeda el componente auditivo desempeña un papel central.³⁶

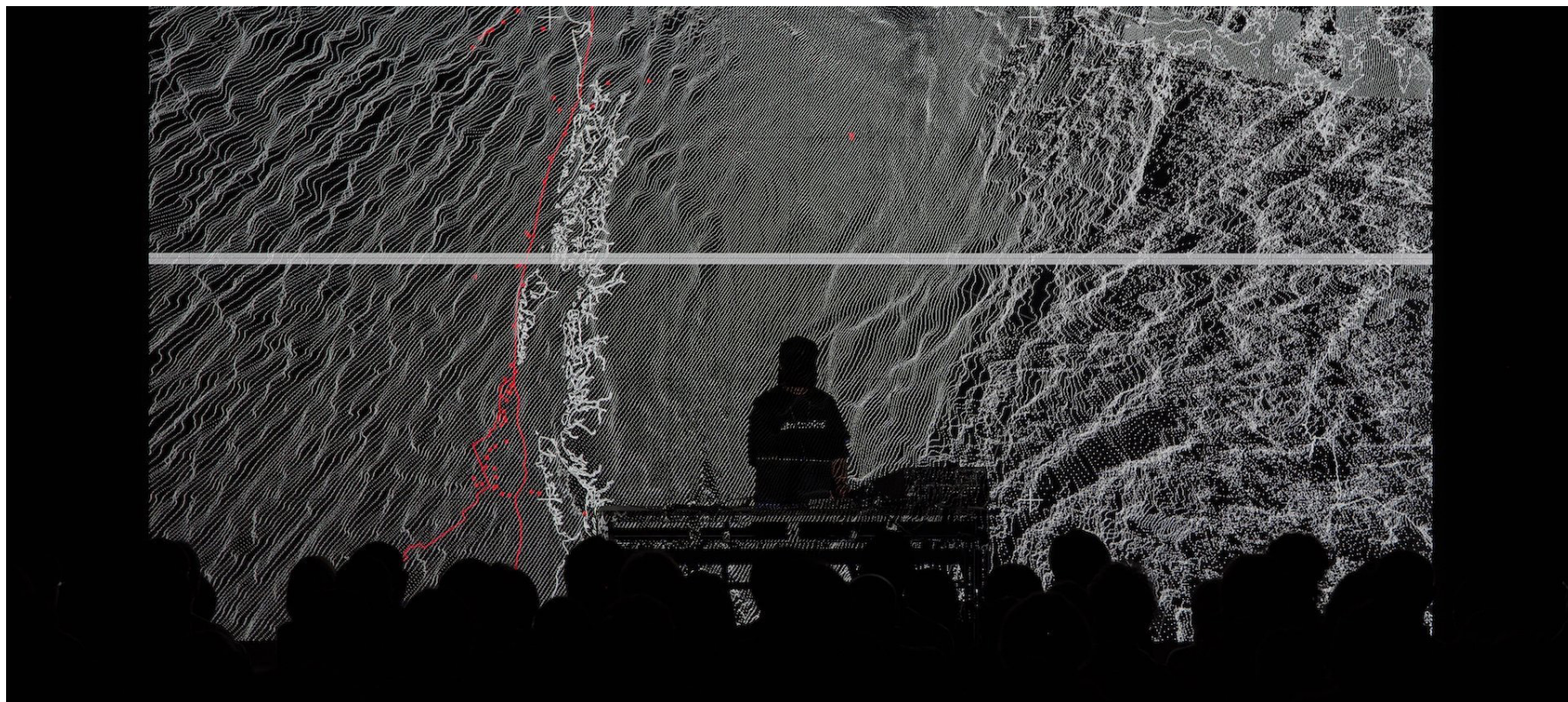
33. Kazunao Abe y Ryoji Ikeda, *Interview with Ryoji Ikeda*, accedido 8 de enero de 2025, <https://special.ycam.jp/supersymmetry/en/interview/>.

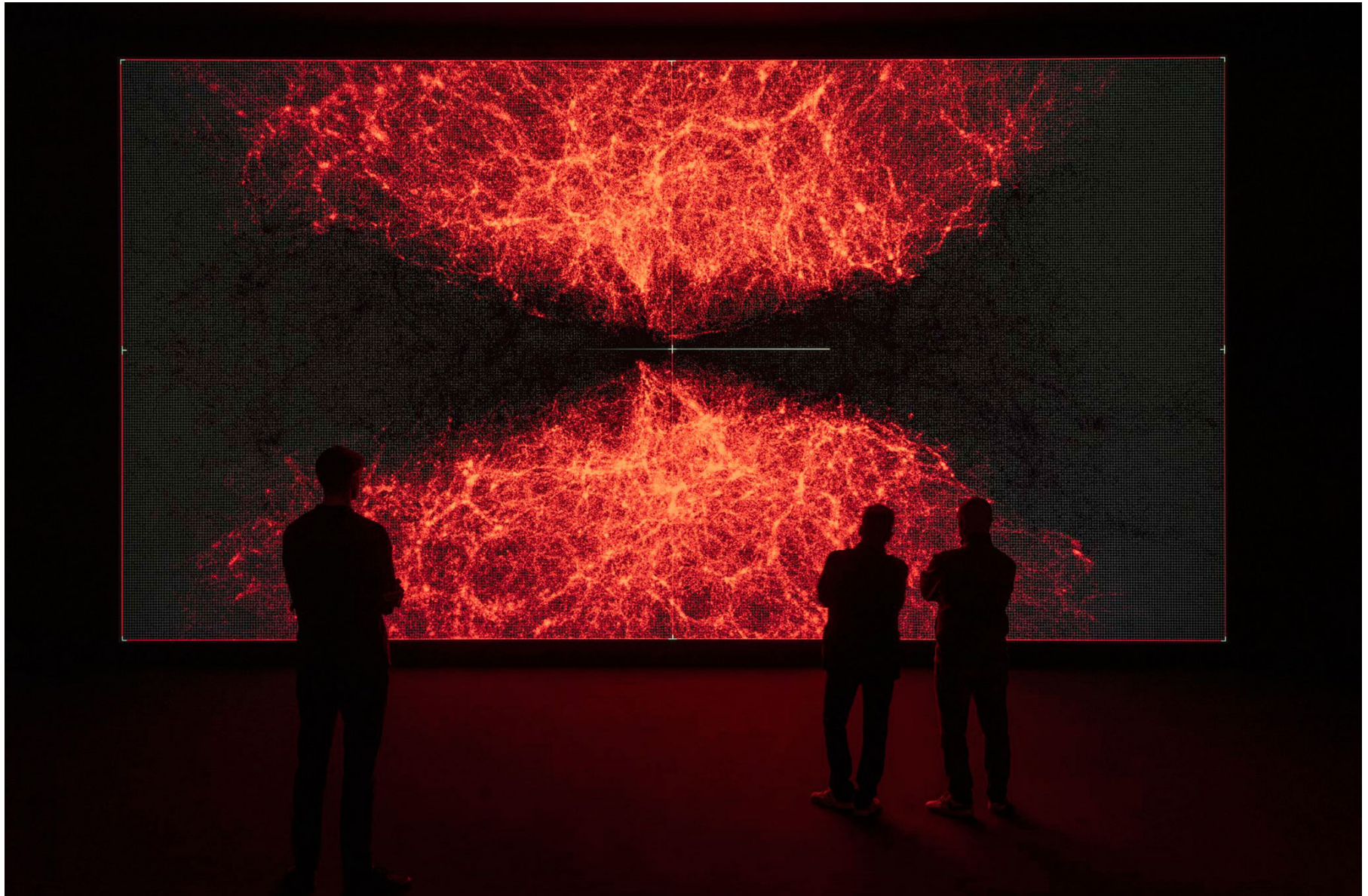
34. Lev Manovich, *Avant-garde as Software*, *Artnodes*, 2002, <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i2.681>. p. 04

35. Lev Manovich, *Avant-garde as Software*, *Artnodes*, 2002, <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i2.681>. p. 08.

36. Eliasson, *Experience*.

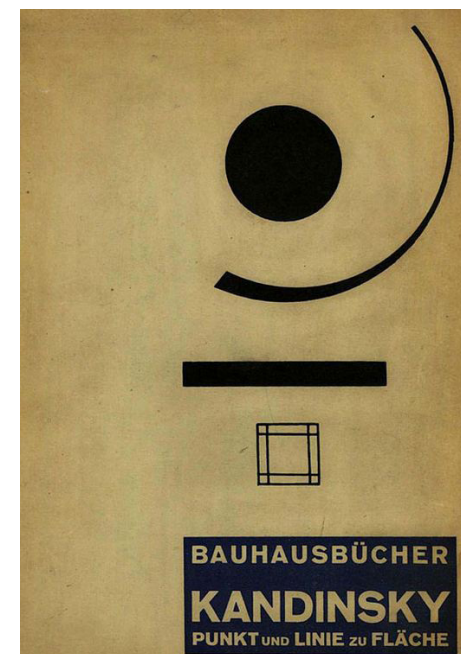
XXXIV. Ryoji Ikeda. *test pattern [live set]*. 2008.
audiovisual performance. Fotografia de: Liz Hingley.





XXXVI. Ryoji Ikeda. *point of no return*. 2018. Proyector DLP, ordenador, altavoz, lámpara HMI. Dimensiones variables. Taipei Fine Arts Museum (TFAM). Fotografía de: Lu Kou-Wei.

XXXVII. Wassily Kandinsky. *Portada del libro Punto y línea sobre el plano*. 1926. Con su libro *Punto y línea sobre plano*. *Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Kandinski analizó los elementos geométricos básicos que componen cada pintura: el punto y la línea.



test pattern

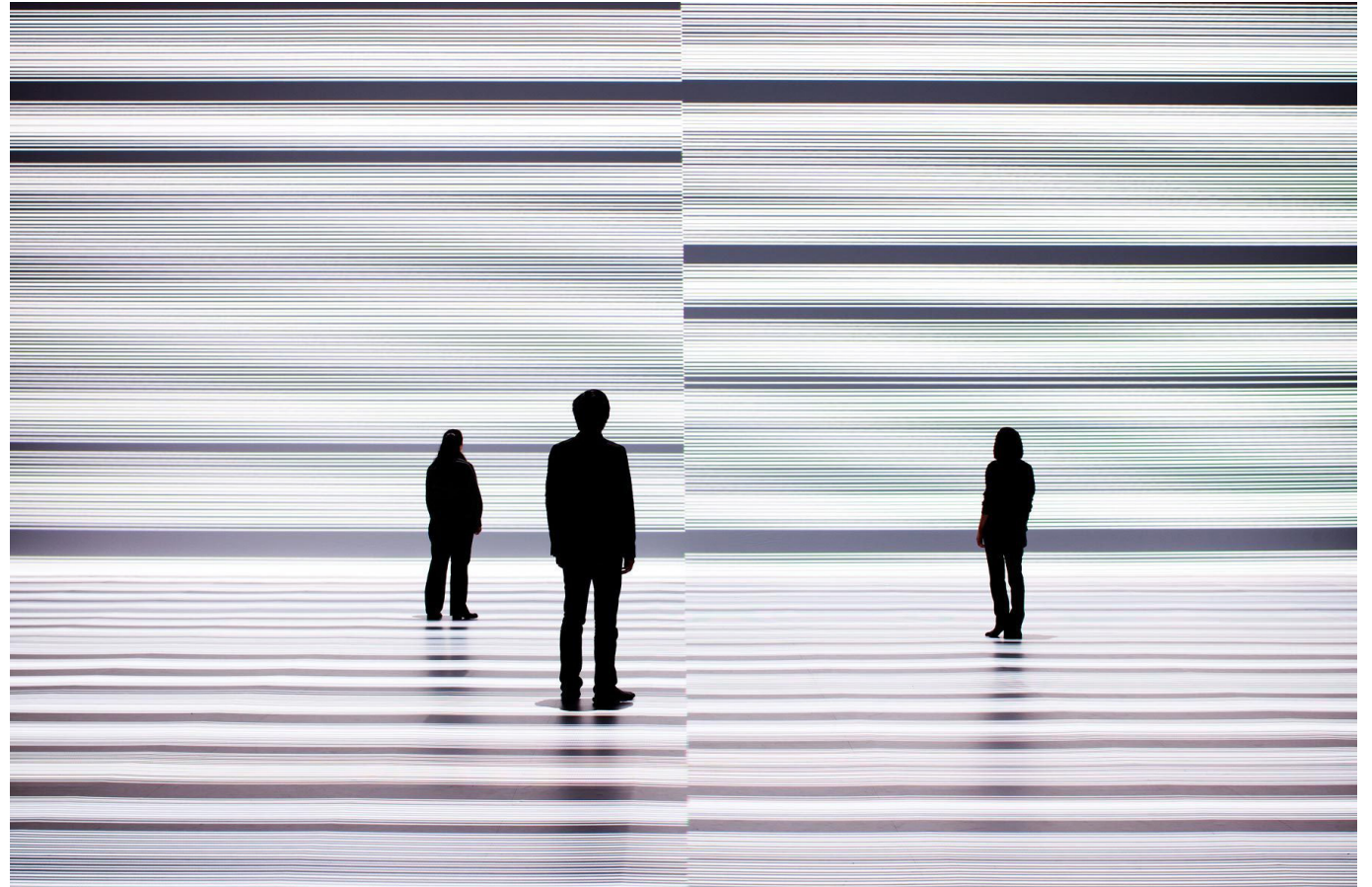
La obra “*test pattern*” de Ryoji Ikeda (Fig. XXXVIII- XL) es una experiencia sensorial que trasciende los límites tradicionales de la percepción mediante la conversión de datos en patrones visuales y auditivos. Este ejercicio de reducción formal, en el que la complejidad digital se transforma en una representación binaria de luces y sombras, notas y silencios, se asemeja a un proceso arquitectónico en el que la esencia de la forma se purifica, eliminando lo accesorio para revelar la estructura subyacente.

En “*test pattern*”, el espacio es definido no solo por sus dimensiones físicas, sino también por el ritmo, la secuencia y la fragmentación; un ritmo que no sólo se percibe en el espacio sino también en el marco temporal ya que cada instante visualizamos una sucesión de elementos, y cada momento es una pieza del conjunto tanto visual como auditiva. Estas características nos remiten a una concepción espacial en la que la composición se organiza mediante pausas y repeticiones, generando un juego de tensiones que oscila entre la presencia y la ausencia, lo lleno y lo vacío. Así, los destellos de blanco y negro que barren la sala evocan una tectónica virtual, donde el material es sustituido por pulsaciones de luz.

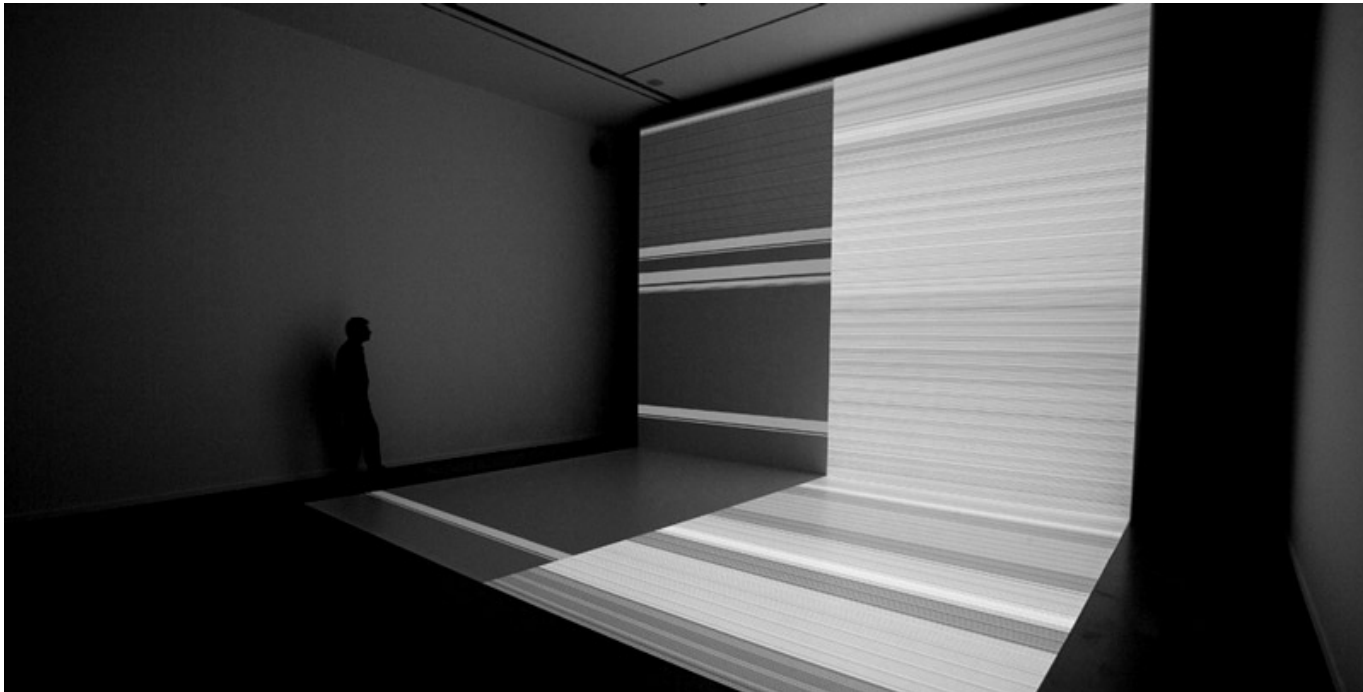
Así como los 1 y 0 en Ikeda definen ritmos, densidades y vacíos, los ladrillos de una fachada pueden ser dispuestos siguiendo un orden que va más allá de la mera acumulación, convirtiéndose en generadores de textura, luz y sombra. En ambos casos, lo aparentemente monótono se transforma en un sistema vivo que

respira gracias a su organización matemática. La fachada deja de ser una simple piel para convertirse en una coreografía espacial, de la misma manera en que los datos dejan de ser cifras para convertirse en un torrente de percepciones.

De esta forma, al igual que en la arquitectura se huye del ornamento superficial para concentrarse en los gestos primarios y esenciales de la construcción, Ikeda convierte la pantalla y el espacio en un escenario donde las proporciones, la escala y el ritmo se manifiestan de manera minimalista, recordándonos que el vacío no es ausencia, sino un instrumento para intensificar nuestra percepción.



XXXVIII. Ryoji Ikeda. *test pattern [enhanced version]*. 2011. 3 proyectores DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. Park Avenue Armory Nueva York. Fotografía de: James Ewing.



XXXIX. Ryoji Ikeda. *test pattern [n° 12]*. 2021. 3 proyectores DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. 180 Studios, Londres. Fotografía de: Jack Hems.

XL. Ryoji Ikeda. *test pattern [n° 2]*. 2010. 2 proyectores DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. La Casa Encendida, Madrid. Fotografía de: Manuel Blanco.

Barozzi Veiga

Barozzi Veiga es un estudio de arquitectura fundado en 2004 por el arquitecto italiano Fabrizio Barozzi y el gallego Alberto Veiga. Tiene su sede en Barcelona y operan principalmente en Europa, pero con proyectos presentes por todo el globo.

De acuerdo al diagrama de Zaera-Polo, son uno de los mayores exponentes de la tendencia “Neo-historicista” y su arquitectura está marcada por una fuerte vinculación a su contexto e historia, cualidad ejemplificada con proyectos como el Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana (Fig. XLII-XLVI), o la Escuela Superior de Danza de Zúrich (Fig. XLI), ambos situados en antiguos barrios industriales donde mantienen dicho carácter. Otras cualidades son el carácter minimalista de los edificios y las referencias a los artistas del siglo pasado como Louis Kahn, Tadao Ando o Peter Zumthor, posicionados en la ramificación del diagrama de Jencks que se identifica con esta tendencia.

En palabras de Luis Fernández-Galiano, se puede describir al estudio como un *clasicismo abstracto*, donde “la belleza violenta de sus volúmenes y espacios no descansa en ornamentos amables o referencias históricas, sino en la audacia de la propuesta formal”³⁷. Se trata de la culminación del *¡No lloréis!* de Adolf Loos³⁸. Un vencimiento total al ornamento que se convierte en irrelevante al alcanzar un orden marcado por la consistencia entre las partes y el todo. Con una gran habilidad de responder al programa y al contexto del lugar, realizando una arquitectura de “clasicismo abstracto”, pero sin abstraerse de su tiempo ni lugar. Los propios arquitectos, en cada proyecto buscan

la especificidad y autonomía. Proyectos que concuerden con lo específico del lugar, otorgándoles una personalidad que se ajusta al contexto, evitando lo genérico; y una autonomía, que dote al edificio de un carácter reconocible por sí mismo: especificidad del lugar y autonomía de la forma.³⁹

El minimalismo característico de Barozzi Veiga, expresado en fachadas moduladas mediante la repetición de elementos, volumetrías sencillas compuestas por formas primarias y acabados homogéneos, lleva esta corriente a su máxima expresión al reducir todo a su componente esencial. Esta misma cualidad se encuentra en la obra de Ryoji Ikeda, aunque este opere dentro de un lenguaje completamente distinto.

La complejidad temporal que introduce Ikeda, al jugar con secuencias y patrones lineales de datos en el eje del tiempo, puede hacer que la comparación con la arquitectura del estudio no sea inmediatamente evidente, ya que la variable del tiempo en la arquitectura funciona en otra escala. Sin embargo, si detenemos la mirada en un fotograma puntual de sus instalaciones, aislando el tiempo de la ecuación, las afinidades formales emergen con claridad: minimalismo, composición basada en elementos primarios, orden y ritmo.

Los 1 y 0 en la obra de Ikeda funcionan como módulos básicos, al igual que el ladrillo en la fachada de Barozzi Veiga en Lausana o el montante vertical en la Filarmónica de Szczecin. En ambos casos, la repetición organizada de estos elementos simples genera una complejidad visual y espacial que trasciende su aparente sencillez,

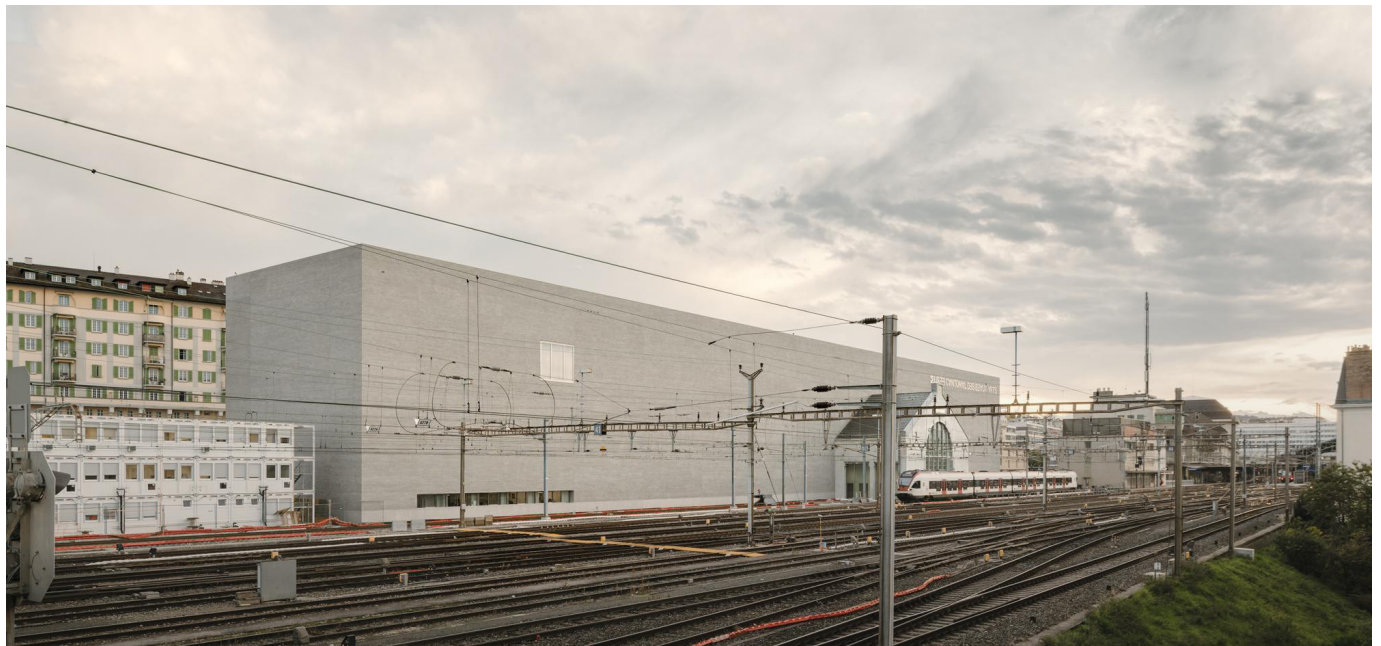
37. Luis Fernández-Galiano, *Un clasicismo abstracto*, Arquitectura Viva Monografías, 2021.

38. Adolf Loos, *Ornamento y delito*, ed. Paperback, Adolf Loos: Complete Writings, vol. 07 (Viena, 2011), <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>.

39. Fabrizio Barozzi y Alberto Veiga, *Especificidad y Autonomía*. en MGM, Barozzi Veiga, HArquitectes, SelgasCano. Cuatro estrategias 2015, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene (El Escorial (Madrid): El Croquis, 2015).



XLII. Escuela Superior de Danza. Barozzi Veiga. 2011-19. Zúrich. Fotografía de: Simon Menges. (arriba)



XLII. Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. (abajo)

construyendo una experiencia sensorial que redefine la percepción del espacio.

Musée Cantonal des Beaux Art de Lausanne

El Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana se erige como una obra que dialoga de manera sutil pero contundente con el entorno y la tradición artística que alberga. En términos artísticos, el edificio puede interpretarse como una escultura monumental que explora la relación entre forma, materialidad y contexto.

Una de las características más notables del museo es su capacidad para combinar simplicidad formal con una fuerte carga expresiva. La volumetría del edificio, definida por líneas rectas y geometrías puras, remite a una estética minimalista que rechaza el ornamento y se centra en la esencia de la forma. Sin embargo, esta aparente austeridad busca establecer conexiones simbólicas con el entorno industrial y ferroviario en el que se emplaza. La elección del ladrillo como material principal, por ejemplo, no solo ancla el edificio en su contexto histórico, sino que también lo dota de una textura visual que interactúa con la luz de manera dinámica. Esta homogeneidad de la envolvente otorga al edificio de un carácter que deja de ser arquitectónico y se convierte en escultórico. El ladrillo, elemento básico de su composición, se convierte en la unidad fundamental que, como si de un cuadro de Agnes Martin se tratase, va componiendo un sistema. (Fig. XLVII)

En el interior (Fig. XLIII, XLIV), el museo también puede interpretarse como un lienzo en blanco que enmarca las obras de arte que alberga. Diseñado con una paleta neutra y espacios de volumetrías simples, prismas y bóvedas, no compete con las piezas expuestas, sino que les proporciona un escenario ideal para ser contempladas. Esta decisión refleja una sensibilidad artística que prioriza el protagonismo de las colecciones, permitiendo que las obras dialoguen entre sí y con el espectador sin interferencias innecesarias.

El museo también destaca por su capacidad para generar un ritmo visual que combina la monumentalidad con la escala humana. Esta monumentalidad, buscada por los autores en sus obras, pero disintendiéndose de las "arquitecturas icónicas"⁴⁰ propias de los populistas del diagrama de Zaera-Polo, ensalzan el edificio en su contexto como un elemento que destaca, no por su apariencia llamativa, sino por su presencia monolítica (Fig. XLV). Las aperturas cuidadosamente ubicadas en la fachada y las transiciones entre los espacios interiores y exteriores crean una coreografía visual que permite que la luz cobre el protagonismo dibujándose por las paredes impolutas.

En última instancia, el Museo de Bellas Artes de Lausana no solo es un contenedor de arte, sino una obra de arte en sí misma. Barozzi Veiga logra un equilibrio entre la funcionalidad y la expresión artística, convirtiendo el edificio en un testimonio de cómo la arquitectura puede trascender su propósito utilitario para convertirse en un medio de reflexión estética y cultural.

40. Ibid.



XLIII. Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. Hall principal (arriba)



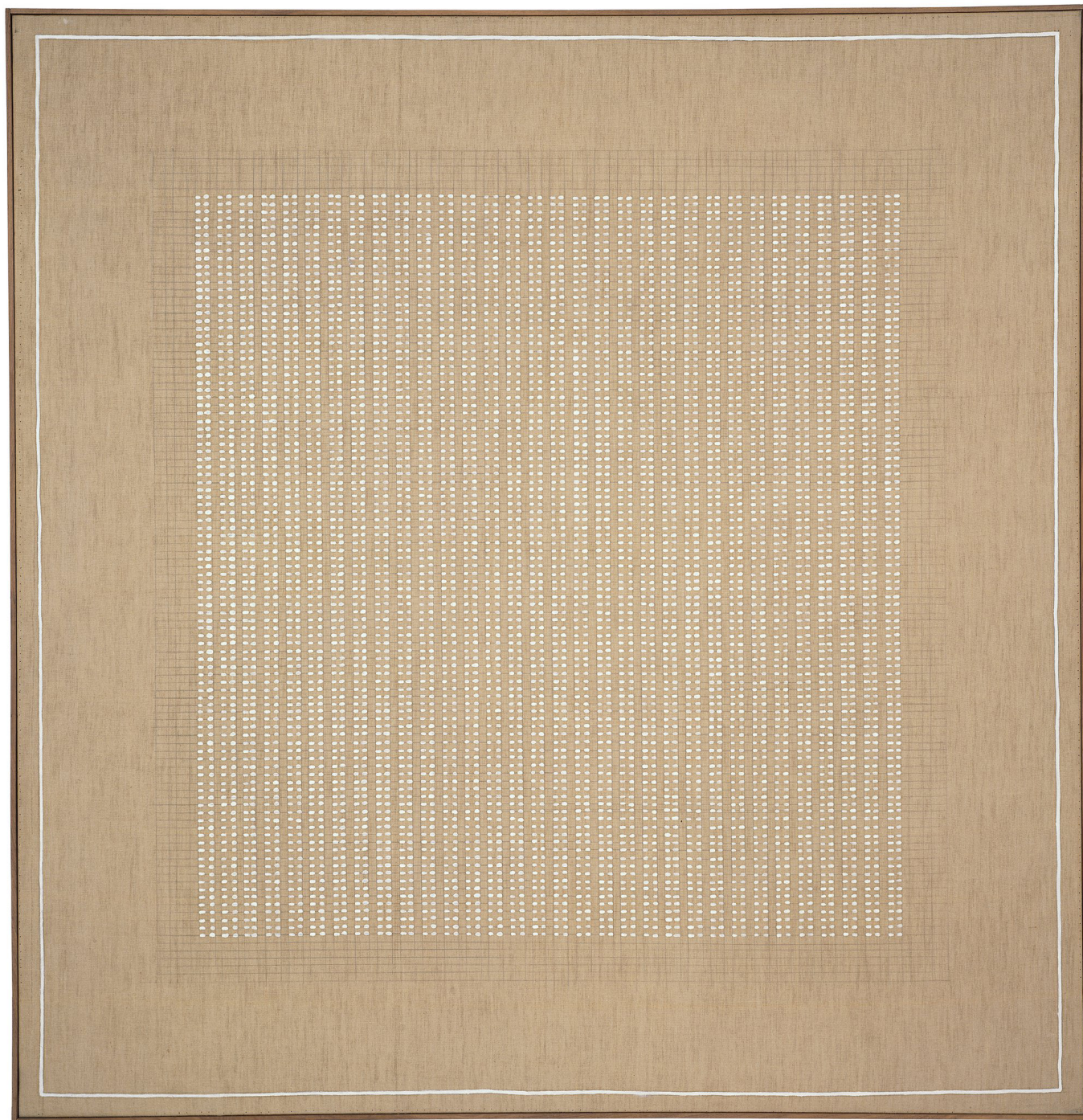
XLIV. Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. Sala de exposiciones (abajo izquierda)

XLV. Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. Fachada norte (abajo derecha)





XLVI. Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana.
Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon
Menges.



XLVII. Agnes Martin. *The Islands*. 1961. oil and graphite on canvas. 182.9 cm x 182.9 cm. Artists Rights Society (ARS), New York.

David Hockney

David Hockney es un artista inglés nacido en Bradford, una ciudad del interior de Inglaterra y cuyos paisajes le sirvieron de inspiración durante gran parte de su carrera.

La obra de Hockney cobra un papel relevante en la situación actual del arte al no estar vinculado fuertemente con ninguno de sus movimientos, siendo un estilo ecléctico que puede situarse central a éstos. Habiendo generado su obra principalmente en el siglo pasado, pero teniendo una gran relevancia hoy en día, consiste en una pieza clave para comprender las corrientes pictóricas actuales. Su trabajo con acuarelas y óleo le ubican próximo a los neo-historicistas que abogan por una continuidad con las artes del siglo pasado, hecho también evidenciado en el uso de la perspectiva de los cubistas como Picasso y Braque. De la misma forma que los cubistas en la década de 1920 desafiaron la tradición pictórica de siglos atrás con nuevas herramientas artísticas, Hockney toma estas herramientas, y no sólo las desarrolla en la pintura (Fig. XLVIII), sino también en el collage. De esta forma este género nacido con Picasso (Fig. XLIX) y Braque llega a su culmen con *Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986*. (Fig. L)⁴¹

El uso de la herramienta de la combinación de perspectivas, constante a lo largo de la carrera del pintor, se ve enfatizada cuando pierde parcialmente la audición⁴² y de alguna forma, desmiente una afirmación que realizó al inicio de su carrera que decía:

"Ver es como escuchar, es selectivo. Tú decides qué es importante, lo que significa que hay otros factores que también determinan lo que ves. Ten en cuenta que esto es precisamente por lo que la pintura

es interesante, es en cierto modo, incluso más interesante que la fotografía"⁴³

Por otro lado, en un mundo del arte dominado por la hibridez de medios y la saturación digital, la obra de Hockney ha logrado mantenerse relevante al apropiarse de las nuevas tecnologías sin perder el sentido de la pintura tradicional. Sus composiciones en *iPad* y sus exposiciones inmersivas dialogan con las tendencias actuales de instalaciones multimedia y arte digital, pero su uso del color, su representación del espacio y su énfasis en la perspectiva continúan recordando su origen en el mundo pictórico.

Mientras algunos artistas contemporáneos trabajan exclusivamente con medios digitales o realidades virtuales, Hockney parece defender una postura que celebra tanto la experimentación tecnológica como el poder del ojo humano y la experiencia física del paisaje. En un contexto donde las representaciones hiperrealistas y virtuales son cada vez más comunes, la propuesta de Hockney se sitúa en un plano crítico: su exploración del tiempo y el espacio es una reflexión sobre cómo la tecnología puede transformar (pero también enriquecer) los modos tradicionales de representación visual.

41. Este hecho sigue la línea anunciada por Lev Manovich en su *Avant-garde as Software*, previamente citado en este trabajo.

42. *David Hockney, Chronology*. 1985, The David Hockney Foundation, accedido 9 de enero de 2025, <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1985>.

43. Marco Livingstone, *David Hockney: World of Art series*, Thames and Hudson, 2017, 53.

XLVIII. *A Bigger Interior with Blue Terrace and Garden*. David Hockney, 2017. Acrílico sobre lienzo. 123 x 244 cm. Colección privada.. Obtenida de: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2807>.





XLIX. *Guitar and Wine Glass*. Pablo Picasso. 1912. Recortes de periódico, partituras impresas, papeles verjurado y liso, óleo y carbón sobre papel pintado impreso montado en cartón. 47.9 × 37.5 cm. The McNay Art Museum, San Antonio. (arriba)

L. *Pearblossom Hwy, 11 - 18th April 1986, #1*. David Hockney. 1986. Impresión cromogénica. 119.1 × 162.9 cm. J. Paul Getty Museum. (abajo)



LI. A bigger splash. David Hockney. 1967. Pintura acrílica sobre lienzo. 242,5 x 244 mm. Tate Modern, Londres.

The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)

David Hockney, en "*The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*", despliega una escena natural exuberante donde el paisaje rural se convierte en el sujeto central en pleno extásis primaveral durante lo que Hockney denomina la Action week.⁴⁴

Hockney aporta abstracción a sus cuadros escogiendo meticulosamente el espacio a representar, en el cuadro *A bigger splash* (Fig. XX), Hockney evita mostrarnos los laterales tanto de la piscina como de la vivienda, siendo únicamente el trampolín el que nos refleja que se está dibujando un cuadro desde la perspectiva, entendiendo el cuadro como una proyección espacial.

El artista, fascinado por la forma en que la mirada habita el espacio, que ha experimentado con perspectivas múltiples, collages y reinterpretaciones de las convenciones renacentistas⁴⁵. En este caso, sin embargo, opta por una perspectiva más clásica, casi teatral, que subraya la frontalidad simétrica y genera una sensación de "escenario" natural. Un hecho que contrasta con el resto de los cuadros de esta serie, donde el camino, guía visual dentro de la composición, realiza un giro más evidente hacia un lado en dirección al punto de fuga de la perspectiva.⁴⁶

En cuanto al color, Hockney adopta una gama monocromática que se descompone en planos de tonos puros: verdes intensos, rosas brillantes y amarillos saturados que crean un espacio donde los

árboles y el paisaje pierden su materialidad literal para convertirse en un conjunto de ritmos visuales y composiciones geométricas. En este sentido, la pintura dialoga con la idea de abstracción que también encontramos en la obra de Hockney y que, en el ámbito arquitectónico, se puede relacionar con la manera en que estudios como Dogma o OFFICE estructuran sus diagramas y representaciones. Estos estudios suelen crear «paisajes conceptuales» donde el dibujo no busca reproducir el objeto real, sino una síntesis de sus elementos formales esenciales, reduciendo el lenguaje visual a líneas, volúmenes y vacíos. Consiste en una abstracción donde la textura que cobran los elementos no responde a un realismo exacto, sino a una idea de cómo es esa realidad es en la cabeza del artista. En este sentido, las texturas y sombras se convierten en secundarias.

En definitiva, la obra de Hockney puede entenderse como una representación paisajística caracterizada por la búsqueda de la esencialidad formal y la construcción de un espacio que existe simultáneamente como representación simbólica y como estructura visual. En *The Arrival of Spring*, la naturaleza no es solo un lugar, sino un sistema ordenado de relaciones espaciales, con una carga casi diagramática que comparte un diálogo visual entre el espectador y el espacio.

44. Museo Guggenheim Bilbao, *David Hockney: una visión más amplia* (catálogo exposición), ed. Marco Livingstone y Edith Devaney, Turner (Madrid, 2012).

45. Hockney llegó a escribir un libro dónde divagaba acerca de las técnicas de representación empleadas durante este tiempo: *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* (2001).

46. Todas las obras de esta serie, elaboradas en su mayoría sobre un iPad, están recopiladas en la web de la página de David Hockney con URL: <https://www.hockney.com/index.php/works/digital/arrival-of-spring-woldgate>

LII. *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011* (twenty eleven), David Hockney, 2011. Óleo sobre 32 lienzos. 366 x 975 cm. Centre Pompidou, París.



OFFICE

La práctica arquitectónica de OFFICE Kersten Geers David Van Severen encarna un enfoque radicalmente formalista que se sitúa en la intersección de la tradición y la contemporaneidad. Este estudio belga ha destacado por su búsqueda constante de la consistencia en el diseño y el orden compositivo, siguiendo la premisa de que la arquitectura debe ser un ejercicio de claridad conceptual y no de complejidad innecesaria⁴⁷. Como ellos mismos sostienen, un proyecto fracasa cuando intenta organizar lo complejo en una estructura coherente, ya que la verdadera virtud reside en una arquitectura consciente de sus propios límites y recursos. Esta afirmación, denota el fuerte carácter compositivo del estudio, identificándose con la frase de Aldo Rossi de que sostiene que para que un proyecto de arquitectura sea bueno ha de poder ser descrito usando el Partenón como ejemplo⁴⁸.

La obra de OFFICE, caracterizada por el empleo del collage frente a la fotografía o el render. Está influenciada por figuras icónicas de la arquitectura y el arte del siglo XX. Entre sus referencias destacan Mies van der Rohe (Fig. LVI), Archizoom o Superstudio (Fig. LV), quienes empleaban el collage y la representación visual crítica para cuestionar el urbanismo moderno. Sin embargo, el lenguaje visual de OFFICE también dialoga con el arte, especialmente con figuras como David Hockney, conocido por sus composiciones de perspectivas múltiples y su representación vibrante del espacio. Este vínculo con Hockney trasciende lo visual y se traduce en una fascinación compartida por Los Ángeles, ciudad que ambos ven como un modelo cultural y arquitectónico de libertad e idealización.⁴⁹

El vínculo entre OFFICE y la pintura de Hockney también se evidencia en la forma en que los arquitectos construyen narrativas espaciales. Así como Hockney busca representar simultáneamente distintas perspectivas temporales y espaciales, OFFICE compone sus proyectos como "escenarios conceptuales" que sintetizan influencias y referencias en una estructura cuidadosamente ordenada. Esta manera de representar los proyectos desafía la idea de la arquitectura como un ejercicio meramente constructivo y subraya su dimensión cultural e intelectual.

La decisión de representar en collage responde a una serie de motivos clave. En primer lugar, el collage les permite incorporar múltiples referencias, tanto arquitectónicas como culturales, en una única imagen, generando una narrativa visual cargada de significados. El collage te permite un grado de abstracción donde, como decía Hockney⁵⁰, uno elige lo que representa, y tiene libertad creativa para destacar en un proyecto lo que es relevante

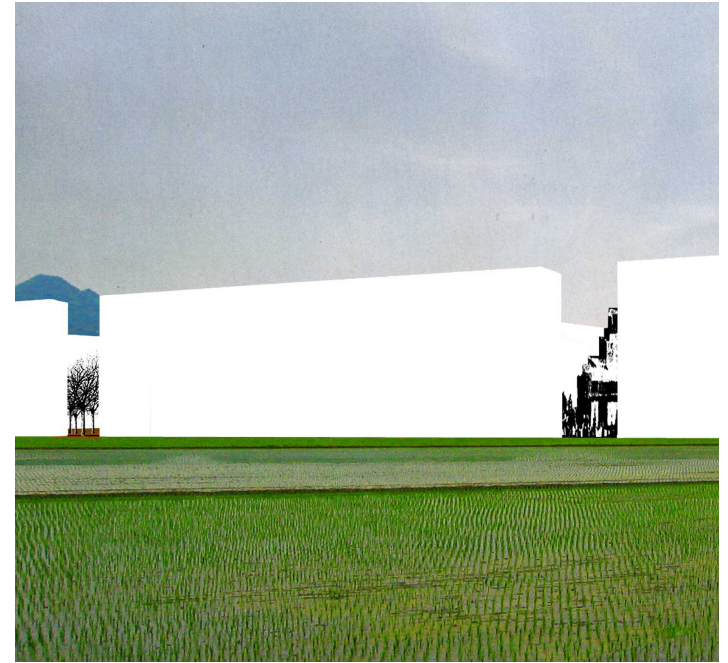
Otra firma que comparte esta visión es el estudio Dogma de Pier Vittorio Aureli. Ambos estudios comparten un interés por la ciudad como un sistema estructurado de elementos arquitectónicos que deben dialogar entre sí de manera rigurosa y ordenada. Este vínculo se materializó en la colaboración para el proyecto de la nueva capital de Corea del Sur, donde diseñaron una "gramática urbana" basada en una serie de "muros ciudad" que estructuran el espacio urbano mediante un sistema de compartimentación casi clásica. (Fig. LIII y LIV).

47. Kersten Geers y David Van Severen, *One Text and Eight Projects*, vol. 44 (Perspecta, 2011), <https://www.jstor.org/stable/41662944>.

48. Aldo Rossi, *Arquitectura para los museos (1968)*, en *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956-1972*, Gili Barcelona (Santiago de Chile, 1977), 201-10.

49. Kersten Geers y David Van Severen, *A Conversation with Kersten Geers and David Van Severen*, *Architecture and Urbanism Magazine*, 2019, <https://au-magazine.com/interviews/a-conversation-with-kersten-geers-and-david-van-severen/>.

50. Livingstone, *David Hockney: World of Art series*.



LIII. *City Walls*. Dogma, OFFICE Kersten Geers David Van Severen. 2006. Nueva capital administrativa de Corea del Sur.

LIV. *City Walls*. *City plan: detail*. Dogma, OFFICE Kersten Geers David Van Severen. 2006. . . Nueva capital administrativa de Corea del Sur.

Biblioteca pública Sint-Martens-Latem

La biblioteca pública de Sint-Martens-Latem, diseñada por OFFICE, es un manifiesto de la simplicidad y la consistencia formal, donde la planta (Fig. LVII-LVIII) se articula mediante una disposición clara y rigurosa que convierte el espacio en un recorrido continuo y sereno. La organización en módulos rectangulares crea áreas definidas que, sin recurrir a jerarquías marcadas, propician una atmósfera de contemplación y refugio. Esta distribución evoca la idea de «habitaciones dentro de una habitación», característica del lenguaje compositivo de OFFICE, donde cada espacio se percibe como una escena independiente dentro de un conjunto más amplio.

La interacción con la luz natural, cuidadosamente orquestada mediante grandes ventanales y aperturas estratégicas, enmarca vistas al exterior y refuerza el diálogo entre la arquitectura y el paisaje circundante. El edificio no solo alberga libros, sino que se convierte en un espacio habitable y simbólico que invita a la comunidad a apropiarse del lugar y compartir experiencias.

Los collages que representan este proyecto reflejan la postura conceptual del estudio: evitar la representación realista y priorizar la construcción de una narrativa espacial a través de planos y texturas abstractas. En estas composiciones, los volúmenes se definen mediante bloques de color y recortes geométricos que sugieren el material y el vacío sin necesidad de ilustrar detalles constructivos. Este enfoque permite apreciar la esencia del proyecto como un sistema de

relaciones y proporciones, más que como una imagen acabada (Fig. LX-LXI).

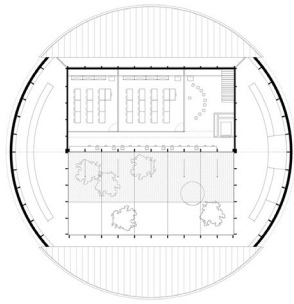
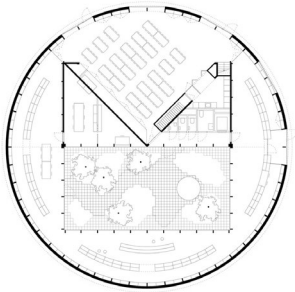
En su conjunto, la biblioteca de Sint-Martens-Latem se posiciona como un ejemplo de arquitectura contemporánea que no solo satisface una función práctica, sino que propone una experiencia sensorial y conceptual. Es un espacio que materializa la visión de OFFICE: transformar lo cotidiano en un escenario de reflexión y encuentro, donde la arquitectura en sí misma se convierte en un acto cultural y artístico



Lv. *Le Dodici Città Ideali. Città delle Semisfere.*
Superstudio. 1971. Fotomontaje. Fundación MAXXI.

Lvi. *New National Gallery.* Ludwig Mies van der Rohe.
1968. Fotomontaje con papel marmoleado, chapa de
madera. . . Metropolitan Museum of Art (MoMA), Nueva
York.





*LVII. Biblioteca pública Sint-Martens-Latem. OFFICE.
2024. Planta baja (arriba izquierda)*

*LVIII. Biblioteca pública Sint-Martens-Latem. OFFICE.
2024. Planta primera (arriba centro)*

*LIX. Biblioteca pública Sint-Martens-Latem. OFFICE.
2024. Sección transversal (arriba derecha)*

*LX. Biblioteca pública Sint-Martens-Latem. OFFICE.
2024. Fotomontaje exterior (abajo)*



LXI. Biblioteca pública Sint-Martens-Latem. OFFICE.
2024. Fotomontaje interior.

Conclusiones

Este trabajo ha buscado establecer un diálogo crítico entre la arquitectura contemporánea y las artes visuales, utilizando diagramas analíticos como los de Charles Jencks y Alejandro Zaera-Polo para trazar las tensiones ideológicas, epistemológicas y formales que articulan el presente artístico y arquitectónico. A través de un recorrido exhaustivo, hemos visto cómo autores como Boris Groys, Hans Ulrich Gumbrecht y Charles Jencks han debatido la complejidad de la contemporaneidad, marcada tanto por su pluralidad de discursos como por una actitud que rechaza la linealidad histórica. Asimismo, se ha evidenciado cómo la relación entre arte y arquitectura puede ser abordada mediante estrategias de representación gráfica que, lejos de pretender conclusiones absolutas, funcionan como herramientas interpretativas que reflejan un contexto cultural y político específico.

El diagrama de Zaera-Polo, inspirado en la estructura binaria del pensamiento de Claude Lévi-Strauss y en las categorías de Jencks, nos ha permitido analizar cómo la arquitectura post-2008 se posiciona respecto a los discursos neoliberales previos. Las categorías de «populistas» versus «activistas», «neo-historicistas» versus «tecnológicos», y «paramétricos» versus «arcaicos» revelan un campo disciplinar en constante redefinición. Al explorar obras de Olafur Eliasson, SelgasCano, Barozzi Veiga y otros, se ha ilustrado cómo estas categorías pueden ser trasladadas al ámbito del arte contemporáneo, subrayando su potencial para enriquecer el análisis crítico.

Sin embargo, el ejercicio presenta limitaciones inherentes. Como se

ha señalado, la categorización de movimientos artísticos requiere una perspectiva histórica que permita la distancia necesaria para evaluar sus impactos y tendencias con mayor precisión. Además, el carácter político de los diagramas implica un enfoque que no siempre coincide con los parámetros estéticos y discursivos del arte. En este sentido, este trabajo debe entenderse como un ejercicio sugestivo y especulativo, consciente de las limitaciones de los modelos utilizados y abierto a múltiples interpretaciones.

Líneas de investigación futura

Actualización de los Diagramas de Zaera-Polo y Jencks: Realizar una revisión crítica de los diagramas existentes, incorporando los cambios ocurridos en el ámbito arquitectónico y artístico en la última década. Esto incluiría el análisis de nuevos estudios emergentes y el replanteamiento de las categorías iniciales para reflejar la evolución del campo.

Creación de un Diagrama Artístico: Proponer un diagrama específico para el mundo del arte contemporáneo, inspirándose en los modelos de Jencks y Zaera-Polo, pero adaptado a los discursos y movimientos del arte posterior a 2008. Este esfuerzo podría centrarse en identificar oposiciones clave como «arte experiencial» versus «arte objetual», o «tecnológico» versus «humanista».

Exploración de la Relación entre Arte y Arquitectura a través de la Representación Visual: Continuar investigando cómo los formatos de representación, como el collage, pueden funcionar como herramientas críticas para narrar la complejidad del presente. La obra de David Hockney y su uso del collage como reconfiguración de la percepción del espacio podría ser un referente clave.

Análisis Comparativo de Proyectos Arquitectónicos y Obras de Arte: Establecer estudios de caso comparativos que analicen cómo las obras arquitectónicas y artísticas abordan de manera similar o divergente cuestiones como la materialidad, la temporalidad y la relación con el entorno.

Estudio de Nuevas Formas de Representación: Explorar cómo las tecnologías emergentes (como el uso de IA para la generación de imágenes) pueden ampliar las posibilidades de representación y análisis crítico, cuestionando los límites tradicionales de la representación visual en la arquitectura y el arte.

Este marco de investigación busca seguir cuestionando y reinterpretando el presente artístico y arquitectónico, reconociendo la relevancia de los contextos políticos y culturales contemporáneos y rechazando visiones ahistóricas y totalizadoras. Con ello, se espera contribuir al entendimiento de las dinámicas complejas que configuran nuestras prácticas culturales actuales.

Catálogo de ilustraciones

I. Paul Gauguin. *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*. 1898. Óleo sobre lienzo. 139 cm x 375 cm. Museum of Fine Arts Boston.

II. Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. 1568. Florencia. Primera obra que relizaba una recopilación y genealogía del arte y artistas, considerada actualmente como una de las más influyentes de la historia, padre de la Historia del Arte y que acuñó por primera vez el término Rinascita (Renacimiento).

III. Banister Fletcher. *Tree of Architecture*. 1905. A history of architecture on the comparative method for students, craftsmen and amateurs, 5ª ed. Londres. (izquierda)

IV. Banister Fletcher. *Tree of Architecture*. 1921. A history of architecture on the comparative method for students, craftsmen and amateurs, 9ª ed. Londres. (derecha)

V. Miguel Covarrubias. *The Tree of Modern Art planted 60 years ago*. 1933. Gouache y pluma y tinta sobre cartulina. 41 x 33 cm. Vanity Fair. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/modern-day-auction-4/the-tree-of-modern-art-planted-60-years-ago>. (izquierda)

VI. Alfred H. Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art*. 1936. Portada de libro. . The Museum of Modern Art, Nueva York. Archivo Lafuente. (derecha)

VII. Charles Jencks. *Modern Architecture – The Tradition Since 1945*. 1969. Tesis doctoral entregada en Barlett School of Architecture. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>. Consultado el 06/01/2025.

VIII. Charles Jencks. *The Evolutionary Tree*. 1970. Publicado en Architectural Digest. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>. Consultado el 06/01/2024.

IX. Charles Jencks. *Architecture 2000 – Predictions and Methods*. 1970. Londres. Studio Vista. p. 46-47.

X. Charles Jencks. *Architecture 2000 and Beyond: Success in the Art of Prediction*. 2000. Nueva York. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>. Consultado el 06/01/2025.

XI. Ward Shelley. *Who Invented the AvantGarde?* V. 3. 2008. Óleo y tóner sobre Mylar. 158,75 x 72,39 cm. Galería Pierogi, Nueva York.

XII. Alejandro Zaera-Polo, Guillermo Fernández-Abascal. *Brújula Política de la Arquitectura Global*. 2016. El Croquis N. 187 Sergison Bates 2004-2016 p. 254.

XIII. Vinculación de las corrientes identificadas por Zaera-Polo al diagrama de Charles Jencks. [elaboración propia]

XIV. Desarrollo del anterior diagrama tridimensionalmente. [elaboración propia]

XV. Implantación de artistas en el diagrama de Zaera-Polo. [elaboración propia]

XVI. Studio Olafur Eliasson. *Drahstein*. 2003. Barra de acero cubierta bañada en cobre. 14x27x15 cm. Textze sur Kunst, 110. . El cuasiladrillo aparece reiteradamente en la obra de Eliasson siendo algunos ejemplos: *Crystal growth 4*, 2011; *Tile for Yu-un*, 2006, o *Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre*, 2005-11 (arriba)

XVII. Studio Olafur Eliasson. *Map for unthought thoughts*. 2014. Acero inoxidable, espejo, lámpara HMI, aluminio, tela, motor, unidad de control, pintura (negra). Dimensiones variables. Instalación en la Fondation Luis Vuitton, París. El teselado de Ammann aparece en numerosas

ocasiones en la obra de Eliasson, siendo algunos ejemplos: *Sphere*, 2003; *Fivefold eye*, 2000, o *5-dimensional pavillion*, 1998. (izquierda arriba)

XVIII. Studio Other Spaces. *Common Sky*. 2019-2023. Acero, vidrio, espejos. Buffalo, Nueva York. Todas las obras del estudio tienen un carácter fuertemente atístico y escultórico, como cabe esperar. Se puede acceder a la obra a través de su página web: <https://www.studiootherspaces.net/>. (izquierda abajo)

XIX. Studio Olafur Eliasson. *The unspeakable openness of things*. 2018. Espejo, lámpara de monofrecuencia, aluminio, pintura (blanca y negra). Dimensiones variables, semi-anillo 450x900x12 cm. Instalación en el Museo de Arte Ladrillo Rojo, Pekín.

XX. Studio Olafur Eliasson. *The unspeakable openness of things*. 2018. Espejo, lámpara de monofrecuencia, aluminio, pintura (blanca y negra). Dimensiones variables, semi-anillo 450x900x12 cm. Instalación en el Museo de Arte Ladrillo Rojo, Pekín.

XXI. Studio Olafur Eliasson. *Your blind movement*. 2010. Luces fluorescentes (rojo, verde, azul), aluminio, acero, madera, chapa de plástico, máquina de niebla. . Martin-Gropius-Bau, Berlín. Fotografía de: Jens Ziehe.

XXII. SelgasCano. *Al Aire*. 2012. Sistemas airport, riego a presión poroso, Sistema Hidroponic. 13ª Bienal de Arquitectura de Venecia. Al Aire es una instalación viva, un laboratorio arquitectónico y biológico que nace a raíz de un interés de José Selgas y Lucía Cano por unos estudios de la NASA acerca del crecimiento de las semillas en gravedad cero.

XXIII. SelgasCano. *La Factoría Joven*. 2011. Mérida. Fotografía de: Iwaan Baan.

XXIV. SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan. *Fachada este (arriba)*

XXV. SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Hisao Suzuki.

XXVI. SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: David Spence. (arriba izquierda)

XXVII. Claude Monet. *Haystacks (Effect of Snow and Sun)*. 1891. Óleo sobre lienzo. 65.4 x 92.1 cm. Metropolitan Museum of Art. (arriba derecha)

XXVIII. Claude Monet. *Haystacks, end of Summer*. 1891. Óleo sobre lienzo. 60 x 100,5 cm. Art Institute of Chicago. (abajo derecha)

XXIX. SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan.(abajo izquierda)SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan.

XXX. Studio Olafur Eliasson. *Double sunset*. 1999. Andamios, chapa (amarilla), lámparas de xenón. Utrecht. Fotografía de: Hans Wilschut. .

XXXI. SelgasCano. *Auditorio y Centro de Congresos de Plasencia*. 2013-2017. Plasencia. Fotografía de: Iwaan Baan. *Vestíbulo de entrada (arriba)*

XXXII. Eugène Carrière. *El Contemplador*. 1901. Óleo sobre lienzo. 47.6 x 57.2 x 5.1 cm. The Cleveland museum of Art. Carrière fue el maestro, entre otros, de Matisse, pintor absolutamente opuesto a él, incluso en el uso completamente salvaje y decidido del color. En ambos el tratamiento

del color es fundamental, en uno por su negación y en el otro por su continuo uso experimental. (abajo)

XXXIII. Ryoji Ikeda. *test pattern [live set]*. 2008. audiovisual performance. Fotografía de: Liz Hingley.

XXXIV. Ryoji Ikeda. *data-verse 1*. 2019. Proyector DCI-4K DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. Bienal de Venecia. Fotografía de: Julien Gremaud.

XXXV. Ryoji Ikeda. *point of no return*. 2018. Proyector DLP, ordenador, altavoz, lámpara HMI. Dimensiones variables. Taipei Fine Arts Museum (TFAM). Fotografía de: Lu Kou-Wei.

XXXVI. Wassily Kandinsky. *Portada del libro Punto y línea sobre el plano*. 1926. Con su libro *Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Kandinski analizó los elementos geométricos básicos que componen cada pintura: el punto y la línea.

XXXVII. Ryoji Ikeda. *test pattern [enhanced version]*. 2011. 3 proyectores DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. Park Avenue Armory Nueva York. Fotografía de: James Ewing.

XXXVIII. Ryoji Ikeda. *test pattern [n° 12]*. 2021. 3 proyectores DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. 180 Studios, Londres. Fotografía de: Jack Hems.

XXXIX. Ryoji Ikeda. *test pattern [n° 2]*. 2010. 2 proyectores DLP, ordenador, altavoces. Dimensiones variables. La Casa Encendida, Madrid. Fotografía de: Manuel Blanco.

XL. *Escuela Superior de Danza*. Barozzi Veiga. 2011-19. Zúrich. Fotografía de: Simon Menges. (arriba)

XLI. *Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana*. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. (abajo)

XLII. *Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana*. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. *Hall principal (arriba)*

XLIII. *Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana*. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. *Sala de exposiciones (abajo izquierda)*

XLIV. *Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana*. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges. *Fachada norte (abajo derecha)*

XLV. *Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana*. Barozzi Veiga. 2011-19. Lausana. Fotografía de: Simon Menges.

XLVI. Agnes Martin. *The Islands*. 1961. oil and graphite on canvas. 182.9 cm x 182.9 cm. Artists Rights Society (ARS), New York.

XLVII. *A Bigger Interior with Blue Terrace and Garden*. David Hockney. 2017. Acrílico sobre lienzo. 123 x 244 cm. Colección privada.. Obtenida de: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2807>.

XLVIII. *Guitar and Wine Glass*. Pablo Picasso. 1912. Recortes de periódico, partituras impresas, papeles verjurado y liso, óleo y carbón sobre papel pintado impreso montado en cartón.. 47.9 x 37.5 cm. The McNay Art Museum, San Antonio. (arriba)

XLIX. *Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #1*. David Hockney. 1986. Impresión cromogénica. 119.1 x 162.9 cm. J. Paul Getty Museum. (abajo)

L. *A bigger splash*. David Hockney. 1967. Pintura acrílica sobre lienzo. 242,5 x 244 mm. Tate Modern, Londres.

LI. *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)*. David Hockney. 2011. Óleo sobre 32 lienzos. 366 x 975 cm. Centre Pompidou, París.

LII. *City Walls*. Dogma, OFFICE Kersten Geers David Van Severen. 2006. Nueva capital administrativa de Corea del Sur.

LIII. *City Walls*. City plan: detail. Dogma, OFFICE Kersten Geers David Van Severen. 2006. . . Nueva capital administrativa de Corea del Sur.

LIV. *Le Dodici Città Ideali. Città delle Semisfere*. Superstudio. 1971. Fotomontaje. Fundación MAXXI.

LV. *New National Gallery*. Ludwig Mies van der Rohe. 1968. Fotomontaje con papel marmoleado, chapa de madera. . . Metropolitan Museum of Art (MoMA), Nueva York.

LVI. *Biblioteca pública Sint-Martens-Latem*. OFFICE. 2024. Planta baja (arriba izquierda)

LVII. *Biblioteca pública Sint-Martens-Latem*. OFFICE. 2024. Planta primera (arriba centro)

LVIII. *Biblioteca pública Sint-Martens-Latem*. OFFICE. 2024. Sección transversal (arriba derecha)

LIX. *Biblioteca pública Sint-Martens-Latem*. OFFICE. 2024. Fotomontaje exterior (abajo)

LX. *Biblioteca pública Sint-Martens-Latem*. OFFICE. 2024. Fotomontaje interior.

Bibliografía

- Abe, Kazunao, y Ryoji Ikeda. «Interview with Ryoji Ikeda». Accedido 8 de enero de 2025. <https://special.ycam.jp/supersymmetry/en/interview/>.
- Aureli, Pier Vittorio. *Menos es suficiente*. Editorial GG., 2016.
- Barozzi, Fabrizio, y Alberto Veiga. «Especificidad y Autonomía». En MGM, Barozzi Veiga, HARquitectes, SelgasCano. *Cuatro estrategias 2015*, editado por Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2015.
- Baudrillard, Jean. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Galilée., 1992.
- Brenner, Art. «The Structuralism of Claude Levi-Strauss and the Visual Arts». *Leonardo*, 1977. <https://about.jstor.org/terms>.
- Eliasson, Olafur. *Experience*. Editado por Anna Engberg-Pedersen. Phaidon. Londres, 2018.
- Eliasson, Olafur, y Anna Engberg-Pedersen. «The Whys and Hows of My Art Making». En *Experience*, Phaidon., I-VIII. Londres, 2018.
- Eliasson, Olafur. «Frictional Encounters». En *Paradoxes of Appearing*, editado por Michael Andersen y Henrik Oxvig, 130-47, 2009. <https://olafureliasson.net/read/frictional-encounters-2009/>.
- Fernández-Galiano, Luis. «Un clasicismo abstracto». *Arquitectura Viva Monografías*, 2021.
- Fontán del Junco, Manuel, José Lebrero Stals, y María Zozaya Álvarez. *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual: catálogo exposición*. Editado por Editorial de Arte y Ciencia. Fundación Museo Picasso Málaga y Fundación Juan March, 2019.
- Geers, Kersten, y David Van Severen. «A Conversation with Kersten Geers and David Van Severen». *Architecture and Urbanism Magazine*, 2019. <https://au-magazine.com/interviews/a-conversation-with-kersten-geers-and-david-van-severen/>.
- Geers, Kersten, y David Van Severen. «One Text and Eight Projects». Vol. 44. *Perspecta*, 2011. <https://www.jstor.org/stable/41662944>.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Editado por Diego Esteras y Ezequiel Fanego. Traducido por Paola Cortes Roca. Caja Negra Editora. Buenos Aires, 2014.
- Hockney, David. «Chronology. 1985». The David Hockney Foundation. Accedido 9 de enero de 2025. <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1985>.
- Jencks, Charles. *Architecture 2000: Predictions and Methods*. Praeger., 1971.
- Livingstone, Marco. *David Hockney: World of Art series*. Thames and Hudson., 2017.

- Loos, Adolf. Ornamento y delito. Editado por Paperback. Adolf Loos: Complete Writings. Vol. 07. Viena, 2011. <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>.
- Manovich, Lev. «Avant-garde as Software». Artnodes, 2002. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7238/a.voi2.681>.
- Museo Guggenheim Bilbao. David Hockney: una visión más amplia (catálogo exposición). Editado por Marco Livingstone y Edith Devaney. Turner. Madrid, 2012.
- Nishizawa, Ryue. «La Arquitectura de SelgasCano». En SelgasCano 2003-2013, editado por Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene, 171:22. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2014.
- «Olafur Eliasson biography». Consultado 5 de enero de 2025. <https://olafureliasson.net/biography>.
- Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. Gustavo Gili. Barcelona, 2014.
- Price, Cedric. Re: CP. Editado por Hans Ulrich Obrist. Birkhäuser. Basilea, 2003.
- Rebentisch, Juliane. Teorías del Arte Contemporáneo. Editado por Maite Simón. Traducido por Maximiliano Gonnet. Universitat de València, 2021.
- Rossi, Aldo. «Arquitectura para los museos (1968)». En Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956-1972, Gili Barcelona, 201-10. Santiago de Chile, 1977.
- Ruhrberg, Karl, Klaus Honnef, Ingo F. Walther, Manfred Schneckeburger, y Christiane Fricke. Art of the 20th Century. Taschen, 2012.
- Selgas, José, y Lucía Cano. «Vacilante naturaleza». En SelgasCano 2003-2013, editado por Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene, 171.a ed., 250-59. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2014.
- Vattimo, Gianni. «The End of (Hi)story». Chicago Review, 1987. <https://about.jstor.org/terms>.
- Wigley, Mark. «The Drawing that Ate Architecture». Jencks Foundation, 2023. <https://www.jencksfoundation.org/explore/text/the-drawing-that-ate-architecture>.
- Zaera-Polo, Alejandro. «The Politics of The Envelope». Log, Fall 2008, No. 13/14, Aftershocks: Generation(s) since 1968 (Fall 2008), 2008. <https://doi.org/https://www.jstor.org/stable/41765249>.
- . «The Politics of the Envelope, Part II». Log, No. 16 (Spring/Summer 2009), 2009. <http://www.jstor.org/stable/41765281>.
- . «Ya bien entrado el siglo XXI ¿Las arquitecturas del post-capitalism?» El Croquis N. 187 Sergison Bates 2004-2016, El Escorial (Madrid), 2016. https://ingenio.upm.es/permalink/f/1vooc15/34UPM_ALMA2158906760004212.

Wolfgang Tilmans, Christian Marclay, Asif Kahn, Urs Fischer, Olafur Eliasson, Dominique Gonzalez-Foerster, Yinka Shonibare, Hito Steyrel, Sun Yuan & Peng Yu, Susana Susana Solano, Marina Abramovic, Chris Ofili, Zanele Muholi, Allan McCollum, Claus Bury, El Anatsui, Julie Mehretu, William Kentridge, Christo y Jeanne-Claude, Sneila Hicks, Cristina Iglesias, Carlos Morago, Miquel Barceló, Amy Sherald, Edgar Gutbug, Robert Morris, Ellsworth Kelly, Rachel Whiteread, James Reineking, Hiroshi Sugimoto, Dahn Vo, Joseph Marioni, Cecily Brown, Isami Noguchi, Bertrand Lavier, David Hockney, Peter Doig, Secundino Hernández, Johnathan Lasker, Micha Ullman, Dani Karavan, Richard Serra, Carlos Amorales, Juan Genovés, Jaume Plensa, Chema Madoz, MJames Turell, David Reed, Bernard Frize, Thomas Heatherwick, Anish Kapoor, Refik Anadol, Andreas Gursky, Yayoi Kushama, Christopher Wool, Cornelia Parker, Mike Winkelmann (Beeple), TeamLab, Hong-yi Zhuang, Pipilotti Rist, María Oriza, Trevor Plagen, Lev Manovich, Daniel Canogar, Bruce Naumann, Robert Irwin, Ai Weiwei, Sara Sze, Chiharu Shiota, Ryoji Ikeda, Refik Anadol.