

HACIA LA TEORÍA ARTE+ARQUITECTURA. DINÁMICA Y NATURALEZA DE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

José Luis Chacón R.

Universidad de Los Andes (ULA).
jlchaconr@gmail.com

RESUMEN

La obra de arte siempre ha acompañado a la edificación arquitectónica, y viceversa. Esta relación es un fenómeno que se repite en la historia pero con poca atención crítica y teórica. Conocida como decoración o integración, estas y otras acepciones indican una proximidad formal y conceptual, la cual en esta investigación se estudió a partir de seis ejemplos concretos: Ambiente Espacial (1968) de L. Fontana; Villa Planchart (1954-1958) de G. Ponti; Ciudad Universitaria de Caracas (1945-1960) de C.R. Villanueva; Casa del Fascio (1933-1936) de G. Terragni; Sacro Monte di Varallo (1493-1896) de varios autores; Villa Adriana (117-133 AD) del emperador Adriano. La explicación resultante de su dinámica y naturaleza da pie a una comprensión atemporal y ontológica de la relación, quedando constituido un instrumento de comprensión y valoración para fines teóricos y proyectuales. Alineando cronológicamente los seis casos de estudio, se evidencian permanencias y cambios a lo largo de un recorrido histórico en el que se lee una dialéctica entre concreto y abstracto. Las permanencias se hacen patentes en conceptos de alteridad y sumatoria; mientras, los cambios, en conceptos de intencionalidad y lenguajes. Se delinean entonces con claridad dos elementos, la obra de arte y la edificación, junto a dos variables, las disciplinas y los artífices, los cuales se someten a una «suma», cuyo orden cambia en el tiempo. Con una intención teórica, esta dinámica se interpreta en tres operaciones de relación, cuyos resultados conllevan distintos estadios epistemológicos. La primera operación es la «intervención», la cual se comprende como «interacción» entre obra de arte y edificación, como se ve en las esculturas del Canopo-Serapeo de Villa Adriana, o en la fachada proyectada de la Casa del Fascio. La segunda es la «integración», definida por la «intencionalidad» del artífice, la cual aparece a posteriori o a priori, como se evidencia en las pinturas de la Piazza dei Tribunali de Varallo, o en el mural del patio central de Villa Planchart. La tercera operación corresponde a la «espacialidad», la cual más allá de comprenderla se vive como «experiencia», como acontece al interior del Aula Magna de la Ciudad Universitaria, o en el recorrer el Ambiente Espacial.

Palabras clave: relación-arte-arquitectura, intervención, integración, espacialidad.

1. LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

La obra de arte ha siempre acompañado a la edificación arquitectónica, y esta la ha acogido siempre, hasta el punto de necesitarla (a excepción de una buena parte de la arquitectura moderna que decidió excluirla). Este «acompañamiento» es en esencia una relación, que se repite interminablemente en la historia, pero que ha recibido poca atención crítica y teórica, especialmente desde la ruptura inducida por la mentalidad moderna, que según Rykwert (2008) va tan atrás como hasta la Ilustración. El término «relación» es muy importante comprenderlo; en este contexto, quiere decir filiación, vínculo, nexo, comunicación. Como en una relación de orden antropológico, arte y arquitectura se relacionan entre sí, como una especie de matrimonio, del cual se generan resultados diversos. En este trabajo la asumimos como fenómeno, es decir, desde una actitud fenomenológica, como algo evidente que aparece, recurrentemente ante nuestra mirada; y sin querer definirla o limitarla, la observamos y describimos para des-cubrir sus rasgos, su dinámica, su naturaleza, en fin, su sentido.

La relación entre arte y arquitectura ha sido considerada y comprendida como decoración u ornamentación durante la larga tradición clásica, desde la Antigüedad hasta el neoclasicismo. En los albores de la modernidad en las artes, la concepción de la relación mutó; unos intensificaron su valor y propusieron la idea de integración; otros la negaron y rechazaron por completo. La integración devino en síntesis (de las artes) como un tentativo de salvación, el cual a su vez abrió nuevos e insospechados horizontes. En la contemporaneidad, la idea de relación ha sido sustituida por una relativización que desdibuja los límites que separan y definen cada uno de los lados de la relación. En todo caso, el fenómeno que atrae y vincula arte y arquitectura persiste, y creemos se ha intensificado en la actualidad, tal vez con una conciencia no clara aún, como así lo demuestran experiencias de proximidad, yuxtaposición y transgresión, que se ve en artistas y arquitectos contemporáneos, tales como Olafur Eliasson, Dan Graham, Daniel Buren, Frank Gehry, Jean Nouvel y Steven Holl.

Todas estas acepciones indican una relación sobre todo de «proximidad» entre arte y arquitectura, que es tanto formal como conceptual. La obra de arte, sea una pintura, una escultura, una fotografía, una instalación, se coloca temporal o permanentemente en una edificación, sea una casa, una oficina, una escuela, un museo, y así inicia esta relación multidimensional (en dos sentidos) compleja, contradictoria y fascinante. Por una parte, de formas, estilos, colores, materiales, hecha para los sentidos del hombre, llamada «vía objetiva»; y por otra parte, de conceptos, intenciones, discursos, significados, propuesta para el intelecto expectante, llamada «vía ideal» (Chacón, 2009, pp. 34-36).

Siguiendo pues la ya mencionada actitud fenomenológica, la relación fue objeto de una investigación doctoral en Composición Arquitectónica¹ que concluyó en la tesis² «Il rapporto tra arte e architettura. Un «cerchio non chiuso»»³ (Chacón, 2009). En consecuencia, se estudió a partir de seis ejemplos concretos, cuyo criterio de selección fue la experiencia; cada uno fue visitado, recorrido y estudiado durante la escolaridad del doctorado. Por ello, la selección no sigue una lógica positivista; no tratan de reconstruir ni demostrar, tan solo son casos suficientemente claros y elocuentes del fenómeno en cuestión. De ellos se desprende pues un conocimiento histórico, que se refiere a su dinámica en el tiempo, y otro de tipo interpretativo, que expone su naturaleza, digamos ontológica.

¹ Estudios realizados en el Politecnico di Milano, Milán (Italia) durante el período 2005-2009.

² El tutor fue Danièle Vitale.

³ Lo que aquí se presenta parte de una traducción ampliada del texto original.

De los ejemplos, uno de ellos es contemporáneo, tres son modernos, y dos son antiguos. Ellos son: *Ambiente spaziale* (1968) de Lucio Fontana, una instalación exhibida originalmente en Documenta IV de Kassel (Alemania); *Villa Planchart* (1954-1958) de Gio Ponti, una casa de familia construida en Caracas; el *Complejo Central de la Ciudad Universitaria de Caracas* (1952-1954) de Carlos Raúl Villanueva, en el corazón del campus de la Universidad Central de Venezuela, el cual se construyó durante más de dos décadas; *Casa del Fascio* (1933-1936) de Giuseppe Terragni, originalmente sede del partido fascista italiano, ubicada en Como (Italia); la *Piazza dei tribunali* en el Sacro Monte di Varallo (1614-1619) de varios autores, parte de un complejo de arquitectura sacra localizada en el piedemonte italiano; el *Canopo-Serapeo de Villa Adriana* (125-133 AD) del emperador Adriano, la zona de recreación del complejo residencial del mismo.⁴

Describimos ahora brevemente cada obra, siguiendo el mismo orden.

Fontana, artista moderno creador del *spazialismo*, realiza en su penúltima obra, junto a Aldo Jacober, arquitecto colaborador, un laberinto a escala de hombre, con paneles pintados en blanco; en el centro del espacio, sobre la superficie de un panel ubica una *Attesa*, una rasgadura vertical que deja entrever una profundidad oscura e indeterminada. Este recorrido demuestra cómo la dimensión espacial que siempre exploró Fontana se logra como vivencia (Chacón, 2009, p. 79).

Ponti, arquitecto y diseñador moderno italiano, proyecta y dirige la casa de Armando y Anala Planchart, una *grande farfalla posata in cima sulla collina*.⁵ La arquitectura basada en la geometría del cristal aloja numerosas obras de arte, algunas fijas como el mural abstracto de Fausto Melotti y los relieves figurativos de Romano Rui, y otras sueltas como los cuadros de Giorgio Morandi, Armando Reverón, Alejandro Otero, las esculturas de Harry Bertioia, entre otras. También se incluyen objetos de diseño como la biblioteca de Giordano Chiesa, la cristalería de Aldo De Poli y los muebles, sanitarios y luminarias del mismo Ponti. Todos conforman un elocuente “elogio a la visibilidad” en el espacio continuo de *Villa Planchart* (Chacón, 2011).

Villanueva, maestro de la arquitectura venezolana, lleva a cabo una realización gloriosa de la llamada “Síntesis de las artes” en el complejo de edificaciones culturales y administrativas ubicado en el centro de su obra maestra la *Ciudad Universitaria* (1945-1960). La arquitectura de formas libres y abstractas se “sintetizan” con diversas obras de arte abstracto, según un recorrido espacial análogo a una sinfonía musical. De esta manera los murales y bímurales, cerámicos y vítreos, de Fernand Léger, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, etc., y las esculturas de Henri Laurens, Jean Arp, Víctor Vassarely, Alexander Calder, entre otros, son fijadas en lugares precisos concebidos desde el proyecto mismo, como en una sinfonía para ser habitada (Chacón, 2013).

Terragni, protagonista de la arquitectura *razionalista* italiana, invita a sus amigos artistas del llamado Grupo Como a colaborar en el decoro de su obra maestra *Casa del Fascio*. La arquitectura pura y abstracta es complementada por un mural y elementos tridimensionales de Mario Radice, una foto-montaje de Marcello Nizzoli, y el mobiliario del propio Terragni. Todas estas obras eran alusivas al contenido ideológico del programa funcional y fueron objeto de un conflicto entre arte e ideología, que condujo a un trágico devenir del cual sobrevive solo la arquitectura (Chacón, 2009, p. 194).

⁴ Los nombres de las obras escogidas van en cursivas para distinguir su condición de “obra”.

⁵ Esta es la frase que utilizó Ponti para describir su idea a la pareja Planchart. Ver el artículo de Chacón (2011). *Villa Planchart: patrimonio de una singular “síntesis de las artes”. El aporte de Gio Ponti*.

Giovanni D'Enrico, escultor y arquitecto, fue el responsable principal⁶ de la *Piazza dei tribunali*, una parte esencial del gran *teatro montano* que es el *Sacro Monte de Varallo* (1493-1896). Este conjunto de capillas renacentistas alojan figuras en terracota policromada hechas por el propio D'Enrico, y frescos de Tanzio y Morazzone. Las cuatro capillas⁷ relatan de modo realista y dramático escenas del juicio de Jesucristo durante su *Pasión*; en ellas se percibe una paradójica dialéctica teatral de potente dramatismo en el continuum espacio-temporal de las capillas (p. 239).

Al emperador Adriano se le atribuye el diseño de *Villa Adriana* (117-133 AD), su residencia de verano ubicada en Tivoli. En el *Canopo-Serapeo*, lugar destinado para banquetes y fiestas, él plantea, según las interpretaciones arqueológicas, una representación escenográfica de la *Odisea* de Homero. En el conjunto, compuesto por una exedra abierta clásica hacia una larga piscina porticada, las esculturas de carácter helenístico ocupan lugares estratégicos en el espacio de acuerdo con la narrativa arquitectónica. El programa decorativo revela un misterioso mundo mitológico de la Grecia antigua, como expresión de la voluntad de su artífice Adriano (p. 282).

2. LA DINÁMICA DE LA RELACIÓN: PERMANENCIAS Y CAMBIOS DE LA RELACIÓN EN EL TIEMPO

Si alineamos cronológicamente los seis casos de estudio, se evidencia una dinámica de permanencias y cambios a lo largo de un recorrido histórico en el que se lee una dialéctica entre concreto y abstracto. La relación arte-arquitectura, en cuanto fenómeno que deviene en el tiempo, tiene por tanto un lugar en la historia. En la sucesión se evidencia un hilo rojo que nos reporta a los orígenes y constata la relación como fenómeno que se repite constantemente. Sin embargo, esta sucesión no es una reconstrucción histórica presentada para revelar una evolución; su fin es observar desprejuiciadamente los factores que aparecen, y que se mantienen o se transforman (Chacón, 2009).

Cuando en primer lugar vemos la sucesión de ejemplos en reverso, desde la contemporaneidad hasta la Antigüedad, se decantan las permanencias; estas se hacen patentes en conceptos de alteridad y sumatoria. Y en segundo lugar, cuando la vemos en sentido cronológico, es decir, contraria al orden anterior, se observa un desarrollo que va de la decoración figurativa a la abstracción conceptual; los cambios se evidencian en conceptos de lenguaje e intencionalidad.

2.A. Las permanencias

En *Ambiente spaziale* de Fontana, la obra de arte se evidencia como algo distinto a la arquitectura, aun cuando ambos componentes son parte de una sola experiencia. La obra de arte, la *Attesa*, es un componente físico ubicado al centro de la estructura arquitectónica, el laberinto. En este caso, no se trata simplemente de una obra inserta en el espacio, sino de una obra completamente abstracta concebida para recorrer y percibir espacialmente, precisamente como unidad sintética, conceptual y perceptual (p. 45).

En *Villa Planchart*, la *Ciudad Universitaria de Caracas* y la *Casa del Fascio*, la obra de arte se evidencia con más claridad como un elemento diferente y separado de la arquitectura. La casa-escultura de Ponti en Caracas está repleta de pinturas modernas, esculturas abstractas y de "invenciones" de diseño. El laboratorio plástico de Villanueva está enriquecido por

⁶ Pero no el único. También participó como arquitecto G.B. Morondi.

⁷ Las capillas XXVII, XXVIII, IXXX y XXX.

esculturas y murales abstractos, dispuestos en puntos estratégicos de la composición. El medio cubo de Terragni en un tiempo estuvo acompañado por paneles plásticos y fotográficos, y otros elementos abstracto-figurativos. En estas edificaciones la disposición de las obras de arte sigue un “concepto” de unidad, según la llamada “síntesis de las artes”. Las obras se suman a la arquitectura pero según interpretaciones distintas; en Ponti es de acuerdo con la visibilidad; en Villanueva con una sinfonía; en Terragni es por la amistad (entre ellos), (Chacón, 2009).

En los ejemplos más antiguos, la alteridad de los componentes es determinante. En el *Sacro Monte de Varallo*, singular obra del Renacimiento lombardo, la relación entre arte y arquitectura deriva de una yuxtaposición distendida en el tiempo. Las capillas son pequeños templos complementados posteriormente por frescos y esculturas que refiguran la historia de Cristo, pero guardando una armonía de lenguaje. Esta sumatoria de frescos, esculturas y arquitecturas es manifestación de la cultura “montana” y además renacentista que se balancea entre ideal y realidad (Chacón, 2009).

En *Villa Adriana*, aquello que está aún en pie es la arquitectura, y parcialmente. El arte se ha excavado y sacado de entre los escombros, igualmente en estado parcial. La mayoría de las obras se encuentra en museos o bodegas. Sin embargo, la unión de ambos se ha dado en algunos lugares específicos, según interpretaciones arqueológicas. Es el caso del *Canopo-Serapeo*, donde las esculturas figurativas se encuentran junto a la arquitectura clásica, representando mitos antiguos, indicando un retorno a los orígenes de la relación (Chacón, 2009).

2.B. Los cambios

Villa Adriana, como todas las edificaciones de la Antigüedad, a excepción del Panteón, en tanto ruina, se presenta como una realidad transformada de su aspecto original. La relación arte-arquitectura puede tan solo ser interpretada por medio de las reconstrucciones arqueológicas. En el *Canopo-Serapeo*, las hipótesis de Aurigemma y Andreae, por ejemplo, evidencian el hecho de que las esculturas (y probablemente las pinturas) debían integrarse a la arquitectura según la lógica de un «completamiento» de un modelo antiguo (pp. 275-279).

Esto revela el sentido original del término decoración. La escultura se agrega en ciertos lugares específicos de la arquitectura para «dignificar» la construcción. Adriano mira hacia atrás y recupera la *paideia* del mundo antiguo, actualizando así los orígenes mitológicos de la cultura romana. El la retoma y la reelabora, como testimonian las interpretaciones más interesantes del *Canopo-Serapeo*, ligado al mito, y no a la historia civil romana. Es a partir de la narración espectacular de la *Odisea* de Homero, que este conjunto de escultura y arquitectura adquiere sentido y valor (p. 279). Sin embargo, como ruina, los restos de *Villa Adriana* son una invitación inagotable a intervenciones posibles.

La relación arte-arquitectura en el *Sacro Monte de Varallo* está igualmente basada en modelos del pasado. El conjunto de arquitectura, pintura y escultura se realiza por medio de una mirada común, que sigue los modelos de la tradición. En los tratados de arquitectura, por ejemplo, la pintura y escultura se comprenden como decoración, como elementos aplicados a la arquitectura, según objetivos compositivos de armonía y belleza propios de la edificación antigua.

El artista renacentista toma como referencias los modelos de la Antigüedad clásica. Giovanni D’Enrico, en la *Piazza dei tribunali*, retoma los modelos de la arquitectura civil de Alessi, quien a su vez se refiere a Serlio, que los había retomado de la Roma clásica. Análogamente

hacen los pintores, como Tanzio, el Morazzone y el Rocca,⁸ que representan escenografías y paisajes en el modo de la tradición clásica. Otro aspecto, no menos fundamental, que mantiene la unidad semánticamente coherente en Varallo son las narraciones históricas de carácter religioso; ellas pertenecen a la historia del cristianismo. La cultura cristiana es histórica, se desarrolla en el tiempo con la pretensión de dar continuidad a un acontecimiento original y por eso todo el arte cristiano es arte histórico, y por tanto tradicional y simbólico. Las capillas de Varallo no solo integran arquitectura, escultura y pintura, sino que narran de modo integral los eventos históricos fundamentales de la fe cristiana. Este contenido no se encuentra más allá de las formas; él coincide con las formas mismas (p. 241).

La Casa del Fascio de Terragni, en nuestra sucesión de ejemplos, muestra claramente la ruptura que introduce la modernidad. En este caso el arte se agrega a la arquitectura en primer lugar como un intento de celebrar un ideal político, y en segundo lugar con un lenguaje abstracto, pero que aún no logra superar lo figurativo. En este intento la sumatoria se hace según los principios compositivos del racionalismo. El arte se inserta no como contrapunto, sino como continuidad formal del discurso arquitectónico. Sin embargo, la idea de cambio y novedad se contradice con las exigencias figurativas de la ideología política, un contraste tanto trágico como extraordinario. Las obras de Radice y la propuesta de Nizzoli, escogidas por la amistad que los vinculaba, estaban en sintonía formal e ideológica con la arquitectura de Terragni. Pero no permanecerán luego que históricamente el ideal fascista cayera⁹ (Chacón, 2009).

La relación cambia aún más en los otros casos. *Villa Planchart* de Ponti y la *Ciudad Universitaria de Caracas* de Villanueva demuestran en pleno la actitud de la mentalidad moderna. En estas obras el arte se suma a la arquitectura con una idea que se antepone antes de la obra. En otras palabras, una unidad deseada sustenta la suma de arquitectura, pintura y escultura. Pero esta integración idealista, llamada originalmente *synthèse des arts*, es parte del ideal moderno que pretende cambiar la realidad; una integración de las artes para crear una sociedad nueva y radicalmente mejor de la precedente (p. 131). “Por Síntesis de las artes en los años 50 se comprende una unidad de estilo intencional (buscada) y la colaboración entre pintores, escultores y arquitectos [...] como hipótesis de renovación con miras a –en palabras de Le Corbusier– *la création d’une ambiance physique qui satisfasse les besoins émotifs et matériels de l’homme en stimulant son esprit*” (Campiglio, 1997, p. 100). Históricamente este ideal se divulga y tiene un impacto que desafortunadamente ha estado marginado de la crítica e historiografía modernas.

En estos casos la suma toma la forma de una adición de formas abstractas, plásticas y arquitectónicas. Como tales, los protagonistas de la operación son la geometría y los colores puros. Sin una historia que narrar pero con una visibilidad de celebrar, los murales, las esculturas, las pinturas y las invenciones celebran un juego libre y pleno de imaginación, que se agregan a la igualmente libre composición formal y plástica de las edificaciones.

Los resultados logrados por Ponti y Villanueva, aun cuando son modernos, tienen ya los gérmenes de la contemporaneidad. La integración ideal de Ponti es la expresión del juego de la pura visibilidad; la de Villanueva es de la analogía musical. En ambos, el elemento performativo del espectador es un aspecto fundamental.

Ambiente spaziale de Fontana es una obra que resume precisamente ese modo contemporáneo. En este caso, la obra de arte y la obra de arquitectura se sintetizan,

⁸ Estos son otros pintores que participaron en esta parte del *Sacro Monte de Varallo*.

⁹ El vacío dejado por las circunstancias y el desarrollo artístico de los artífices, hace que la arquitectura de la *Casa del Fascio* haya sido ocasión excepcional para ser intervenida por artistas contemporáneos, como Dan Graham, Daniel Buren, Alfredo Jaar, entre otros, con instalaciones, proyecciones y *performances*.

conformando una unidad sobre todo conceptual (y no ideal), dejando aun los componentes separados entre sí. El concepto es el factor clave que explica intelectualmente tal síntesis entre los componentes. Esta síntesis conceptual está íntimamente ligada a la idea de la vida como obra de arte –planteada por Beuys– que permea todo el arte contemporáneo (Chacón, 2009, p. 80).

En el devenir histórico de la relación, podemos decir de manera sintética que el cambio formal y conceptual que se efectúa es de lo concreto a lo abstracto. En la secuencia se evidencian los dos polos formales. Por una parte, en la Antigüedad la relación es concreta, es decir, real, y se mide con los orígenes de la cultura. En contraste, la historia reciente está marcada por una actitud abstracta, hecha de ideas y conceptos. Los ejemplos antiguos demuestran una relación entre arte y arquitectura que se basa sobre la integración a *posteriori* decorativa. El hecho, histórico o mítico, tiene el rol de modelo que se continúa como fundamento de la cultura. Los ejemplos modernos demuestran un cambio cualitativo en el modo de enfrentar la relación. Arquitectura, pintura y escultura se integran según una idea a *priori* idealista. Lo que prevalece es por tanto una idea absoluta de unidad, un ideal de totalidad, que predetermina y rige la integración. La *synthèse des arts* es precisamente esto, un ideal: un ideal hijo de las experiencias de las vanguardias, del Bauhaus, provenientes a su vez de la Arts&Crafts, Art Nouveau y, en fin, heredero de la *Gesamkunstwerk* de Wagner y el romanticismo alemán. Las obras contemporáneas finalmente se autoproclaman como arte. En ellas no hay ya necesidad de relación entre dos cosas distintas; la homologación borra la posibilidad de una jerarquía o categorización. Si la obra es la definición misma de arte, este no es más un ideal ni un concepto (absoluto); arte en esta lógica es simplemente un hacer, una acción (reconocida de la crítica), (pp. 307-308).

3. LA NATURALEZA DE LA RELACIÓN: ELEMENTOS Y OPERACIONES

Si miramos ahora los ejemplos uno a uno, se afirma hasta ahora que la relación entre arte y arquitectura está constituida de dos elementos que se relacionan entre sí, y de ciertas maneras. El término «elemento» quiere decir, como señala Rogers (1990), “aquello que entra como parte de la composición de un hecho unitario y lo conforma”, pero, también quiere decir “principio, fundamento de la teoría de una determinada disciplina” (p. 25). Componente y principio son para Rogers una misma cosa: “...los elementos en la fenomenología arquitectónica son co-presencias de causa y efecto, porque representan la esencia y asumen toda la vitalidad” (p. 26).

Entonces, obra de arte (la pieza) y obra de arquitectura (la edificación) son componentes y principios a la vez de la relación. Pero, ¿cómo se hace efectiva? La relación, es decir, cuando los elementos entran en proximidad y se comunican, se lleva a cabo a través de una «sumatoria», como habíamos afirmado, y que podemos expresar con la fórmula «arte + arquitectura». Pero esta sumatoria no es unívoca, ella se da de distintas maneras y genera diversos resultados. Siguiendo a Rogers (1990), podemos decir que las sumatorias son “operaciones constitutivas” que definen la relación. Estas operaciones son tres, las cuales hemos definido así: intervención, integración y espacialidad. Cada operación genera un resultado, el cual conlleva un estadio epistemológico, es decir, implica un nivel de comprensión. En tal sentido, podemos decir que la operación de intervención se comprende en cuanto produce una interacción; la integración se basa en una intencionalidad; y la espacialidad se lleva a efecto como experiencia. Se establecen así unas bases formales y conceptuales para una aproximación teórica a la naturaleza de la relación arte-arquitectura más allá de circunstancias históricas y con fines proyectuales concretos (Chacón, 2009, p. 309).

3.A. Intervención (interacción)

La obra de arte sumada a la obra de arquitectura es ante todo una «intervención». La pieza (de arte), sea perenne o temporal, es una entidad que interviene, es decir, que se entromete y actúa sobre la edificación (de arquitectura) en modo de alterar su forma y percepción. Siendo un elemento extraño y distinto, que no es propiamente constitutivo del hecho edilicio, aunque puede estar concebida desde el proyecto, la pieza tiene una capacidad de transformación ineludible. El término intervención expresa por tanto al interno de la operación de sumatoria esa condición implícita de transformación (pp. 309-310).

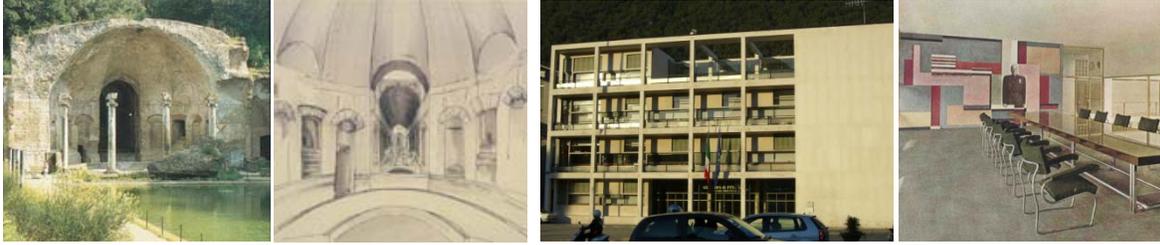
La intervención no es, sin embargo, unidireccional. Si el arte actúa sobre la arquitectura; la arquitectura actúa a su vez sobre el arte. La intervención supone por tanto una reacción tras los dos elementos, la cual hemos llamado “interacción”, siguiendo a Caramel (1969). Esta interacción se genera como una confrontación de tipo formal. El arte *versus* la arquitectura se traduce en una serie de posibilidades compositivas como de contraposición, analogía, similitud, equilibrio, sucesión, encuadramiento, etc. Según sea la situación, la interacción oscila entre una idea de unidad (por completamiento) y de contraste (por oposición).

En la tradición de los tratados de arquitectura, la obra de arte ha sido considerada un elemento secundario, como decoración u ornamento. Alberti (1450, 1966), por ejemplo, concibe el ornamento como “una luz auxiliar y un completamiento” que “tiene el carácter de algo de agregado, de adicional”. Este elemento, por consiguiente, se somete, al igual que los otros, a las leyes compositivas del edificio. Le Corbusier (1937), por otra parte, propone la operación ornamental, en “ocasiones excepcionales” como una operación que puede ser esencial en la composición arquitectónica: “alrededor de la edificación, dentro de ella, existen puntos precisos, puntos matemáticos, que integran el conjunto y que son tribuna donde el sonido de sus discursos (plásticos) conseguirá dondequiera su eco” (p. 127). Ambos hablan de decoración. En este sentido, esta es una agregación que conlleva implícitamente la tentativa de «completar» la arquitectura. Y con esta pretensión de completar, también la modifica y transforma.

Tomemos en específico los casos de *Villa Adriana* y *Casa del Fascio* para ilustrar lo que aquí acontece. Las piezas en la primera, cuyo tema es mitológico, y las de la segunda, que es tanto formal como ideológico, demuestran que ellas intervienen, interactúan y en fin, transforman la arquitectura. La documentación, junto a las interpretaciones reconstructivas, nos permiten ver la dimensión de estas intervenciones. En el *Canopo-Serapeo* la escultura de Ulises y el cíclope,¹⁰ colocada en el nicho del Triclinio, produce un gran impacto. En el Salón del Directorio de *Casa del Fascio*, el mural abstracto (con la figura del Duce) de Radice, ejerce una similar potencia. En el presente, en el cual ambas intervenciones ya no están, se evidencia el vacío de una no presencia que originalmente ejerció una interacción con el espacio arquitectónico. Una vez colocada la intervención, la arquitectura queda por siempre modificada. Cuando dejan de estar presentes, las edificaciones se perciben incompletas, y en estos dos casos particulares se acentúa su condición de ruinas.

Más específico en cuanto a la interacción generada, en *Villa Adriana* la confrontación formal se ve por una correspondencia de lenguaje, clásico, la cual evoca escenas de la mitología antigua. En *Casa del Fascio* sucede por una vía similar pero por un lenguaje abstracto, entre la plástica de Radice y el racionalismo de Terragni, pero con el factor disonante del elemento figurativo.

¹⁰ Llamado el grupo escultórico de Polifemo, es una representación del momento en que Ulises y sus compañeros engegucen al cíclope para poder escapar de su cueva.



Imágenes 1 y 2 (izq.): *Villa Adriana: Canopo-Serapeo*.
Imágenes 3 y 4 (der.): *Casa del Fascio: Salón del Directorio*

La intervención, por consiguiente, tiene dos implicaciones fundamentales: una estilística y otra topológica. La primera tiene que ver con los estilos de ambos elementos. La segunda con el lugar, en el cual la pieza viene colocada. En primer lugar, el lenguaje de las formas determina la intensidad de la interacción. A grandes rasgos, el lenguaje puede ser figurativo o abstracto. La realidad sensible es el principal modelo de referencia de la figuración. Desde las pinturas rupestres de Altamira al arte iluminado y triunfal de Delacroix, el arte figurativo “muestra” aquello que percibe el hombre. El arte abstracto, en vez, hace referencia a un mundo de ideas. Desde las vanguardias en adelante, él construye otra realidad, distinta del mundo sensible. Detrás de la composición se ilumina y accede a un mundo invisible, intelectual, “abstrayendo” la realidad visible (Worringer, 1975). Entonces, entre figuración y abstracción existen modos de relación: por similitud o por contraposición. En el *Canopo-Serapeo* hay analogía. En la Sala del Directorio hay analogía pero con una contraposición figurativa (de tipo trágico).

En segundo lugar, la posición de la obra de arte puede variar: sobre los muros, entre las columnas, sobre el pavimento, del techo, superficialmente, envolviendo, etc. El *topos* de la obra de arte en la arquitectura se define pues entre dos extremos: “el ornato figurativo por elementos aislados o agrupados, y el ornato envolvente y colocado en algunas partes” (Giovannoni, 1937, p. 26). Según esto, la interacción puede oscilar entre la correspondencia y la interferencia, entre una acentuación (de las cualidades arquitectónicas) y la ocultación (de defectos).

3.B. Integración (intencionalidad)

Le Corbusier sostenía en 1936 que la arquitectura no tenía necesidad de las otras artes, al menos que “la arquitectura, en algunas ocasiones puede cumplir su tarea y aumentar el placer de los hombres con una colaboración excepcional y magnífica de las artes mayores: pintura y escultura” (Le Corbusier, 1937, p. 125). Pero ¿qué significaba “cumplir la tarea y aumentar el placer” como justificación para introducir una pieza dentro de una edificación? Revisando nuestros ejemplos, se reconoce que la intervención es sobre todo un acto intencional. Sea consciente o inconsciente, la intervención es un acto motivado por una fuerza, interna o externa, que pretende un fin particular; por ejemplo, ese fin de “cumplir” y “aumentar” el efecto de la arquitectura. De acuerdo con ello, las artes se suman, se integran, en función de un propósito final.

La intervención es un acto deseado en primera persona por los artífices; no es una necesidad (funcional o constructiva). Anteriormente vimos cómo este es en efecto uno de los factores que han cambiado en el tiempo. En la Antigüedad la intencionalidad de los arquitectos y artistas era resultado de un *habitus* cultural marcado por una búsqueda común de belleza. Entre los modernos, los arquitectos escogieron y decidieron a los artistas que participarían en sus proyectos, en una búsqueda autónoma tanto plástica como ideológica. En los

contemporáneos la actitud prosigue pero a un nivel individual y particular. Pero además vimos cómo esta intencionalidad puede ser a *posteriori* como en los casos antiguos, o a *priori* como en los casos, sobre todo, modernos. Para los antiguos la idea proviene de la tradición clásica; para los modernos de la *synthèse des arts*; para los artistas contemporáneos de la "estetización de la vida". Es precisamente la intencionalidad el factor (epistemológico) que permite y sostiene la llamada integración.

Descubrimos que hay un trasfondo sociológico y cultural en este asunto. Según Habermas (1973), la integración viene definida de las metas definidas por consenso de los grupos sociales. No existe una meta objetiva, sino una a la cual todos los actores son extranjeros-extraños. El acuerdo se logra tras un conflicto no violento. Dicha noción hegeliana ayuda a comprender cómo el fin se define a partir de una dialéctica (pp. 33-35). La integración es entonces el intento de lograr una relación balanceada, lo más unida posible, entre dos entidades distintas entre sí.

Llevado a nuestro tema, los dos entes, arte y arquitectura, se integran en común acuerdo, y esto se logra por medio de dos modalidades: una de carácter semántico o simbólico, otra de tipo operativo o colaborativo. La integración semántica se realiza a partir del significado de alteridad entre las partes. El arte tiene algo que no tiene la arquitectura: este representa mientras la otra presenta; tradicionalmente el arte ha tenido un rol comunicativo y la arquitectura uno habitacional. La relación entre ambos se vuelve significativa cuando una completa lo que falta en la otra, y viceversa. Si el arte comunica, integrada a la arquitectura, ambas juntas se tornan una obra "parlante" de historias, ideas e incluso caprichos.

Valéry (1988) habla por medio de las palabras de Eupalino de la necesidad de expresión que tiene la arquitectura: "los edificios que no hablan ni cantan, no meritan desdén". Y luego agrega, "estimo los monumentos que hablan solo si hablan claro: aquí se reúnen los comerciantes; aquí se administra la justicia; aquí gimen los prisioneros; aquí los amantes [...] la piedra expresa gravemente aquello que contiene, los muros son implacables y la obra – conforme a la verdad– declara su destino severo" (pp. 20-21).

Pero, ¿cómo puede un edificio hablar claro? Uno de esos modos expresivos más eficaces es a través de la obra de arte. Aquello que se establece cuando el edificio "habla", es un diálogo, un discurso; es decir, un intercambio (*dia*) de conocimiento (*logos*) entre ambas naturalezas, con un propósito semántico. «Diálogo» no es un término que pertenece a la construcción o a la plástica, es del mundo de la lengua y como tal un fenómeno antropológico y sociológico. El diálogo indica una relación semántica por oposición (dialéctica) o por similitudes (análogos), pero que se da en función de un discurso inmanente. Su fin último es establecer una relación dialogante, sin descuidar la estructura o la forma. Cuando el diálogo está constituido de elementos fuertes, aquello que surge con transparencia es un discurso claro y potente, que otorga un sentido inteligible.

Veamos en dos ejemplos lo que sucede más específicamente. Con una intencionalidad a *posteriori*, como la mayoría de las edificaciones de su tiempo, la Piazza dei tribunali del *Sacro Monte de Varallo* muestra la magnífica integración de las diversas artes, propias del Renacimiento y del arte cristiano. Las capillas XXVII, XXVIII y IXXX proyectadas por D'Enrico y enriquecidas por las esculturas de él mismo, junto a los frescos de Tanzio de Varallo, demuestran un diálogo multidimensional elaborado como representación realista pero con recursos idealistas.

En *Villa Planchart* hay numerosas obras de arte, intervenciones que generan múltiples interacciones. En el patio central se encuentra un mural de Fausto Melotti, hecho de numerosas piezas pequeñas de cerámica. Sobresaliendo del muro de fondo se ven dos formas geométricas abstractas, igualmente revestidas de cerámica. Esta obra se integra a la arquitectura de Ponti formal y semánticamente. Por una parte, la geometría del mural es afín,

mas no igual, al carácter abstracto de la casa; por otra, el mural constituye un punto focal de las numerosas *enfilades du vue* que se entrecruzan en el espacio interior, y juega además al voyeurismo, tan extendido por toda la casa. Es una obra deseada y solicitada *a priori* por el mismo Ponti, quien provenía del *mileu* milanés, donde arquitectos y artistas se formaban y laboraban juntos.



Imágenes 5 y 6 (izq.): *Sacro Monte di Varallo: Piazza dei tribunali.*
Imágenes 7 y 8 (der.): *Villa Planchart: patio central*

El arte describe, narra, cuenta, interpreta y representa la realidad y las ideas. No proviene de la necesidad o solicitud externa, sino que nace de la autonomía del artista, aunque está íntimamente ligada a una cultura y una historia. En tal sentido, Dorfles (2003), al interior de su reflexión sobre el discurso entre las artes, comprende el arte "como manifestación de una naturaleza transformada y humanizada, como aquella actividad –consciente o inconsciente– del hombre, las cuales son sonido, color, que se transforman y vivifican" (p. 82). Por ello el arte es por lo común entendido como comunicación sublime, como una forma de lenguaje distinto. En un conjunto arquitectónico, la obra de arte irrumpe por esa naturaleza propia, el inherente silencio de la construcción, y en consecuencia lo ahoga de elocuencia plástica. La naturaleza expresiva del arte se impone sobre la naturaleza inerte edilicia, enunciando historias pasadas, como hace gran parte el arte figurativo, o concretando las ideas pensadas, como hace el arte abstracto. Ahora bien, el edificio junto a la obra pueden describir o narrar eventos de la historia, o pueden declarar conceptos intelectuales.

Esencialmente la integración semántica se realiza como complemento según un fin preciso. Más aún, la integración viene finalmente operada por un trabajo de unión entre arquitectos y artistas, del cual nacen las numerosas historias de colaboración, espontáneas o por invitación, cada una inmensamente rica y variada. Se ve en las relaciones de Fontana y Baldessari, Ponti y Melotti, Villanueva y Calder, Terragni y Radice. En muchos arquitectos modernos el intento de integración como ideal romántico, retoma o reinterpreta el antiguo vínculo de las bodegas y corporaciones artísticas. Estas historias de colaboración son confirmación de una voluntad de integración, proveniente de la cultura y expresada por medio de los artífices, en una búsqueda inagotable de unidad que es formal y social a la vez.

3.C. Espacialidad (experiencia)

Hay algo que supera tanto la intervención como la integración en esta relación; eso es la espacialidad. La relación arte-arquitectura posee una característica espacial, ya que en cualquier situación esta se recorre y se percibe, alrededor y desde dentro. En tal sentido, la intervención de la pieza que se integra a la edificación se da fenomenológicamente como experiencia vivida, es decir, es percibida desde un sujeto dinámico y consciente. Lo que acontece allí es un fenómeno de «espacialidad», una vinculación entre sujeto y objeto desde y en la existencia. Pero esto implica aclarar qué se entiende por «espacialidad».

En primer lugar, si tenemos algo delante, un fenómeno, este se presenta como algo aparentemente incomprensible, pero en realidad está ya “preñado” de sentido. Por eso, el primer paso para descubrir tal sentido implica aprehender lo inmanente, describir la presencia.¹¹ Es luego de describir que surgen las preguntas: ¿Qué significa? ¿Por qué es así? ¿De dónde proviene? Es decir, la trascendencia. Según Merleau-Ponty (1974), en la percepción hay una paradoja de inmanencia y trascendencia, que surge en la existencia y que no tiene resolución. Esta experiencia es una situación (existencial), en un lugar y momento, en la cual espectador y obra, sujeto y mundo, quedan entrelazados espacialmente (p. 200).

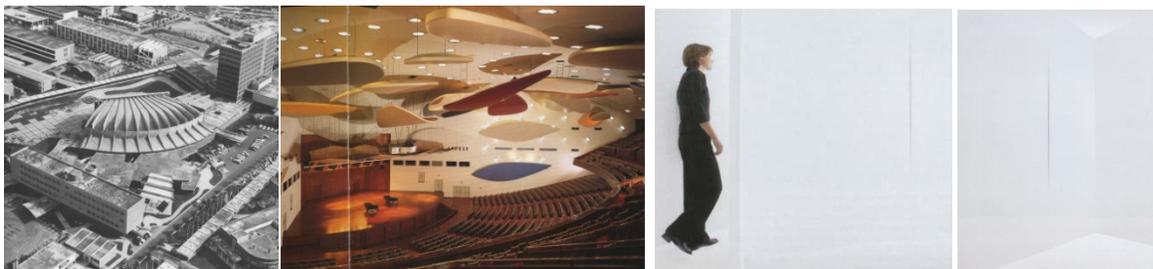
Ahora bien, Merleau-Ponty mira el problema de la espacialidad desde su obra *Fenomenología de la percepción*, en la cual el espacio no es considerado como una categoría intelectual ni un concepto absoluto: el espacio es una experiencia vivida como situación, a partir del cuerpo (Chacón, 2000). La dinámica con la cual el cuerpo se proyecta sobre el mundo según una intencionalidad, determina la espacialidad. El espacio corpóreo se proyecta en el espacio objetivo; estos dos aspectos de la estructura del espacio se relacionan dialécticamente y se sintetizan en el “espacio vivido”. Esta dialéctica es una función estructural en la base de toda integración; ella demuestra una dependencia. No hay dualismo entre espacio objetivo y espacio subjetivo, sino una sola “dialéctica viviente” que se despliega en la existencia, en la realidad. Por ello Merleau-Ponty (1945, 1997) afirma un fundamento de unidad, una *Fundierung* que entrelaza entre sí sujeto y mundo. “El espacio es una realidad inmanente a la subjetividad, y aun así trasciende al punto de presentarse como una realidad absoluta” (p. 181). En consecuencia, aquello que se denomina no es el espacio, sino su experiencia, en pocas palabras, su “espacialidad”.

Análogamente, afirmamos que lo que une finalmente el arte a la arquitectura es un fenómeno de espacialidad. Ella es de hecho la condición esencial para que haya entre ellas una relación. Sin reducir la afirmación merleau-pontiana, entrevemos un paralelo entre la estructura del fenómeno espacial y la naturaleza de la relación arte-arquitectura. Así como en una relación figura-fondo, el arte y la arquitectura se entrelazan como una unidad existencial, en cuanto son parte de una sola experiencia. La espacialidad de la relación es en consecuencia la puesta en evidencia de una dinámica orgánica entre el elemento que interviene y el elemento al cual se interviene, entre la intención de integrar y la capacidad de realizarla. Los dos extremos de la relación forman una síntesis que se percibe de manera completa, como “espacio vivido”, en una situación específica. No es una experiencia de sublimación (intelectual o psicológica), en la que la obra de arte supera y vence al edificio. Es en la arquitectura que el arte acontece con un sentido todo nuevo: en el edificio la pieza permite entrever algo más allá. Se define pues una unidad indisoluble, en efecto espacial, entre arte y arquitectura.

Por ejemplo, en el interior del Aula Magna de la *Ciudad Universitaria de Caracas*, “la celebración festiva y lírica del espacio” a la cual se refiere Sybil Moholy-Nagy (1964, p. 88), se evidencia la espacialidad en su completa dimensión. Las nubes abstractas de Calder suspendidas en el espacio en abanico, es una extraordinaria suma de formas, talentos, intenciones y circunstancias que se percibe de manera corporal y con todos los sentidos, es decir, se habita desde dentro. La comprensión de esta obra, que podríamos bien decir de “arte total”, es además de sensorial e intelectual, experiencial. El Aula Magna es el culmen del recorrido espacial y musical del Complejo Central y es el lugar donde se logra la máxima potencia cuadrimensional que el propio Villanueva tenía como intención (Chacón, 2013).

¹¹ La descripción es un proceder propio de la fenomenología. No se puede confundir con una metodología, pues la actitud fenomenológica escapa del determinismo positivista.

En el laberinto blanco de *Ambiente spaziale*, Fontana logra al final de una larga carrera de exploración el objetivo buscado por el *Spazialismo*.¹² Este espacio propiamente arquitectónico se recorre con un solo fin: llegar a la *Attesa*, lugar de espera final, donde el espacio se abre al infinito, para continuar en la imaginación. Es una experiencia corpórea análoga a una arquitectónica, donde la función se cumple en un habitar poético.



Imágenes 9 y 10 (izq.): *Ciudad Universitaria de Caracas: Aula Magna.*
Imágenes 11 y 12 (der.): *Ambiente spaziale: Attesa.*

La percepción no es solamente un hecho subjetivo. Según la noción dada de espacialidad, esta es un elemento constitutivo del mundo. La obra habla, grita su sentido; es un acto de immanencia y trascendencia a la vez. Entonces, juntos arte y arquitectura se determinan mutuamente. Si los separamos, el sentido cambia y se convierte en algo distinto. Pero aquello que interesa es el momento en que se encuentran y permanecen juntos. En ese instante, perenne o efímero, el vínculo espacial ocupa un lugar y posee una duración. Cuando el espectador se da cuenta de esa presencia, la relación, extraña y silenciosa, aparentemente inconclusa, testimonia el sentido de conjunto, de estar juntos. El espectador participa finalmente de la complicidad entre obras, habita la espacialidad de la situación, una *Fundierung* que involucra al espectador. Ahí, la percepción del espectador coincide con el hecho: ambos se convierten en obra de arte total.

4. HACIA LA TEORÍA ARTE+ARQUITECTURA

Esta exposición de la dinámica y naturaleza de la relación entre arte y arquitectura da pie, por una parte, para una comprensión atemporal y ontológica de tal fenómeno, y por otra, constituye un instrumento de comprensión y valoración con fines teóricos y proyectuales. Los pasos para confirmar su validez se han ya comenzado a dar. En primer lugar, esta investigación es el fundamento teórico de una experiencia profesional llamada TiA, Taller i Arte+Arquitectura. Este taller tiene como objetivo realizar proyectos de arte o de arquitectura, en los cuales las operaciones constitutivas de la relación puedan concretarse por medio de una colaboración entre artistas, arquitectos y artesanos. En tal sentido, el TiA ha producido una serie de proyectos y obras a nivel nacional e internacional como, por ejemplo, los proyectos *Par-k-traits* (2012)¹³ y *Aeneaseum* (2016),¹⁴ y las obras *Capilla de la Resurrección*

¹² El cual es, según algunos autores, la continuidad del futurismo de Boccioni, en cuanto busca colocar al espectador “dentro” de la obra de arte.

¹³ Instalación urbana en Mississauga (Canadá), elaborada por TiA_Mississauga (José Luis Chacón y Edgar Yáñez).

¹⁴ Poetry Hall en Roma (Italia), elaborado por TiA_Roma (José Luis Chacón, Edgar Yáñez, Daniel Pinilla y Andrés Pernía).

(2012)¹⁵ y la serie *DeMemoria* (1-2014 y 2-2015),¹⁶ entre otros. En segundo lugar, a nivel académico la investigación de igual modo ha sido objeto de desarrollo teórico y proyectual en los *workshops* llamados “*Arte + Arquitectura. El lugar del arte en arquitectura*”, llevados a cabo en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes de Mérida (Venezuela) en 2015, en la Escuela de Diseño y Arte de la Jingdezhen Ceramic University en Jingdezhen (China) en 2016, y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela en Caracas (Venezuela) en 2016.

Estas experiencias han permitido exponer la dinámica histórica y la naturaleza ontológica de la relación arte-arquitectura y poner a prueba sus afirmaciones. Los resultados son variados y muy interesantes, los cuales deben ser aun procesados y estudiados a fondo; en otra instancia llegarán a ser expuestos. En todo caso, la verificación de la propuesta teórica Arte+Arquitectura se encuentra *in progress*; necesita mayor difusión y experimentación, para que pueda consolidarse como una teoría contemporánea. En efecto, una teoría que reflexiona y proyecta la posibilidad de una actitud, respaldada por una tradición muy densa, ante el pensar y hacer arte y arquitectura hoy.

REFERENCIAS

Alberti, L. (1450). *L'architettura*. Milano: Il poilifilo, 1966.

Campiglio, P. (1997). Esempi di ‘sintesi delle arti’ a Milano negli anni Cinquanta. Gualdoni, F. (a cura di), *Milano 1950-5.9 Il rinnovamento della pittura in Italia (Catálogo)*. Ferrara: Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara.

Caramel, L. (1969). Intervento. *L'architettura. Cronache e storie*, n° 163.

Chacón, J.L. (2000). El espacio del ser, el ser del espacio. La noción de espacio en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty (Tesis de Maestría). Universidad de Los Andes, Mérida.

Chacón, J.L. (2009). Il rapporto tra arte e architettura: un «cerchio non chiuso» (Tesis de Doctorado). Politecnico di Milano, Milán.

Chacón, J.L. (2011). Villa Planchart: patrimonio de una singular síntesis de las artes. El aporte de Gio Ponti. En AA.VV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo xx*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Chacón, J.L. (2013). El corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas: una sinfonía habitada. En Drien, M., Espantoso, T. y Vanegas, C. *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Santiago de Chile: Universidad de Buenos Aires y Universidad Adolfo Ibáñez.

Dorfles, G. (2003). *Discorso tecnico delle arti*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Giovannoni, G. (1937). *I rapporti tra l'architettura e le arti della pittura e della scultura nei vari periodi dell'arte italiana*. Fondazione Alessandro Volta: Convegno di Arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative. Roma: Reale Accademia d'Italia.

Habermas, J. (1973). *Prassi politica e teoria critica della società*. Bologna: Il Mulino.

¹⁵ Espacio interior para capilla católica en Mérida (Venezuela), realizado por TiA_SanBuenaventura (José Luis Chacón, Nelson Gómez Callejas, Carlos Villarroel, Héctor Romero y José Raúl Rujano).

¹⁶ Instal-acciones ante monumentos conmemorativos de Mérida (Venezuela), realizados, respectivamente, por TiA_Colón (José Luis Chacón, Marcel del Castillo y Belkis Rojas) y TiA_DonTulio (José Luis Chacón, Belkis Rojas y Héctor Romero).

Le Corbusier (1937). *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture / L'oeuvre d'art, présence insigne*. Fondazione Alessandro Volta: Convegno di Arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative. Roma: Reale Accademia d'Italia.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997.

Merleau-Ponty, M. (1974). *The primacy of perception and its philosophical consequences. Phenomenology, language and sociology*. London: Heinemann Educational Books.

Moholy-Nagy, S. (1964). *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas: Lectura.

Rogers, E.N. (1990). *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Napoli: Guida.

Rykwert, J. (2008). *The judicious eye. Architecture against the other arts*. London: Reaktion Books.

Valéry, P. (1988). *Eupalino o l'architetto*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Worringer, W. (1975). *Astrazione e empatía*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

FUENTE DE LAS IMÁGENES

Imágenes 1 y 2: AA.VV. (2000). *Adriano. Architettura e progetto* (Catálogo). Milano: Electa.

Imágenes 3 y 4: J.L. Chacón (2006) / Longatti, A. y Caramel, L. (2005). *Archipittura*. Como: Cesare Nani.

Imágenes 5 y 6: J.L. Chacón (2008).

Imágenes 7 y 8: J.L. Chacón (2006).

Imágenes 9 y 10: Villanueva, P. y Pintó, M. (2000). *Carlos Raúl Villanueva*. Modena: Logos.

Imágenes 11 y 12: Trevisani, F. (2007). *Lucio Fontana. Scultore* (Catálogo). Milano: Electa.