



# Diálogos entre-cruzados

Categorías  
para un diagnóstico  
del arte español  
contemporáneo

**institutodelasartes** fundación



**Seminario Permanente de Investigación Artística, 2001**  
**Instituto de las Artes**

El Instituto de las Artes de Madrid (IAM) en su deseo de difusión, intercambio, formación, investigación y promoción en el mundo del arte y de la creación ha desarrollado durante el año 2001, y dentro del Seminario Permanente de Investigación Artística (SEPIA), el tema de estudio titulado: «Nuevas tendencias en el arte actual en España». Fruto de este seminario y gracias a la subvención del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha sido posible la publicación de este libro «Diálogos entre-cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo». El Seminario Permanente de Investigación Artística (SEPIA), con sede en la Fundación, es un foro de búsqueda y diálogo, dinámico y plural, en el que han participado hasta ahora un abundante grupo de artistas jóvenes de prestigio en distintos campos del quehacer artístico con la intención de ahondar en los principios de su disciplina

**Director**

Antonio Puerta

**Director científico**

Jesús de Garay

**Asesores de investigación**

Joaquín Planell

Pedro Hernández

**Equipo de investigadores (Autoría de TRABAJOS)**

Desubicación (Daniel Lupión); Ambigüedad y entrevista T.O. (Esther Sánchez del Moral); Nomadismo (Antonio Juárez); Ironía (Jorge Corral); Colectividad y entrevista a S.B. (Daniel Silvo); Teatralidad (Javier Viver); Espacio público (Miguel Ángel Rebollo); Discontinuidad (Luis Aymá); Habitar y entrevistas a M.S. y N.N. (Mar Lozano); (Habitando) (Layla Al-querdi) Apropiación (Javier García-Germán); Percepción, Narración y entrevista a J.M.B. (Enrique Corrales); Corporalidad (Auxi Gálvez); Metáfora (Ilia Galán); Complejidad (Antonio Puerta); Corrección de estilo (José Félix Tamayo)

## **ABSTRACT: “Corporeality”**

**Author: M<sup>a</sup> Auxiliadora Gálvez Pérez**

In: AA.VV (Gálvez Pérez, M<sup>a</sup> Auxiliadora and others): Crosslinked dialogues. Categories for a diagnosis on contemporary Spanish art [*Diálogos entre-cruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*] Fundación Instituto de las Artes, Madrid, 2001.

The article goes through different body conceptions trying to see how these ideas are a strong influence in the architectural space. The considerations of the body-space relationships are double: abstract ones but also physical and related to actions. After some suggestive concepts like the “*android body*” of Toyo Ito, the “*body in free movement*” of Kazuyo Sejima or the idea of the “*body as moving light (energy) within a bottomless background*” of Hiroshi Nakao, the research follows the interesting material that a discipline which deals with the body is able to give us. We talk about dance and choreography, specifically taking as an example the work of Merce Cunningham in relation to spatial forms associated to domestic space, to dwelling. In this sense, we can distinguish five spatial qualities, emerging from Merce Cunningham's choreographies: *autonomy*, *artificiality*, *fragmentation*, *freedom* and *perceptive training*. So if we follow the way of living that this dance space shows, we could imagine and talk about a house where the space is de-centralized, where there exists individual cartographies overlapped, let's say a kind of house with no hierarchical focus, or with such a huge amount of them that no one is more important than the other (autonomy). A house where we can't find specific labels for space, but the spaces are continually re-described and re-written (freedom). A domestic landscape that is reactive with the inhabitant. The different rooms are only created through our actions and the conventional and natural laws about things are inverted. The space is changing along time (artificiality). In this place events are building reality in real time, and these multi-event super-exposure makes you select what to attend. The phenomena define architecture. Saying where to look at, or deciding what to touch is to choose a way of living (perceptive training). In consequence, this domestic space is full of fragments, not necessary organized following a clear order. This accumulative and chaotic matter is structured through assembly. A multiple collection of trajectories are available to be selected every day. The final setting depends on the individual (fragmentation). In conclusion, the architectural space proposed by the informal configuration of nets and assemblies is an open panorama, with blurred limits between objects and materialities and with no function or patterns pre-established. The body and its disciplines as a reference, are a fertile territory to re-think architectural space today as is showed in the article in relation with some domestic proposals of young architectural offices which are able to complete the whole panorama of this cartography emanating from the body.

## Corporalidad

Uno de los conceptos que más ha influido a lo largo de la historia en la disciplina arquitectónica es el de corporalidad.

La visión del mundo y, como consecuencia, de la arquitectura, cambia enormemente según la concepción del cuerpo humano, lo corporal, que adoptemos en un determinado momento: como algo estático, simétrico y perfectamente geometrizado, como sistema de fluidos, como un conjunto de elementos con movimientos autónomos, etc.

Quisiéramos abordar este estudio desde dos aspectos: por un lado fijándonos en la concepción abstracta del cuerpo humano y por otro entendiendo el cuerpo como un elemento físico, y viendo cómo también mediante sus movimientos y maneras de relacionarse obtenemos unos determinados parámetros arquitectónicos.

En cuanto al primer aspecto, encontramos tesis como la de Toyo Ito (Japón, 1941), quien se interesa por la relación actual entre el cuerpo y la arquitectura, y entiende la arquitectura como esa filmina que «envuelve el lugar donde la gente actúa».

Toyo Ito introduce este análisis viendo distintas concepciones del cuerpo humano. El Renacimiento, por ejemplo, lo concibe como una figura estática y simétrica asociada a determinadas estructuras geométricas, como son el círculo y el cuadrado. Ciertas teorías, como la de Teodoro Schwenk, consideran el cuerpo humano como un sistema de fluidos. Se desarrollan internándose en la evolución morfológica de los seres vivos.

La aportación de Toyo Ito va más allá. Define el «tipo de cuerpo humano» que demanda la arquitectura de hoy día y desarrolla algunos proyectos basados en esa exigencia que hacen acerca del cuerpo la arquitectura y la ciudad contemporáneas. Más concretamente define que un cuerpo androide es el exigido por la disciplina arquitectónica actualmente. Habla de que «los habitantes urbanos de hoy día disponen ya de una sensación corporal androide», pues no reciben estímulos de la



naturaleza, sino que «en medio del bosque que se llama espacio urbano, el torrente de la montaña podría ser no sólo el ir y venir de los automóviles en las autopistas sino también el flujo de las corrientes magnéticas invisibles, y la sombra de los árboles, apropiada para disfrutar del frescor, puede estar dentro del bosque de acero y de aluminio donde retumba el sonido del sintetizador».

Observando nuestro hábitat, sí parece que se nos reclama ese cuerpo androide: nuestros ojos no sólo son los físicos, sino nuestras extensiones en la red; nuestras piernas son los trenes de cercanías o el metro; nuestros amigos son máquinas o adquieren su forma. Esta forma de entender el cuerpo humano como algo en parte virtual o completado por elementos cibernéticos está presente en el Pao de las muchachas nómadas de Tokio: «una muchacha que vive sola y que vaga por la inmensa llanura de los media llamada Tokio».

El concepto de casa para ella será muy distinto del tradicional. La casa, al igual que su cuerpo, se ve completada por estructuras urbanas ya establecidas como los restaurantes, los gimnasios, etc.

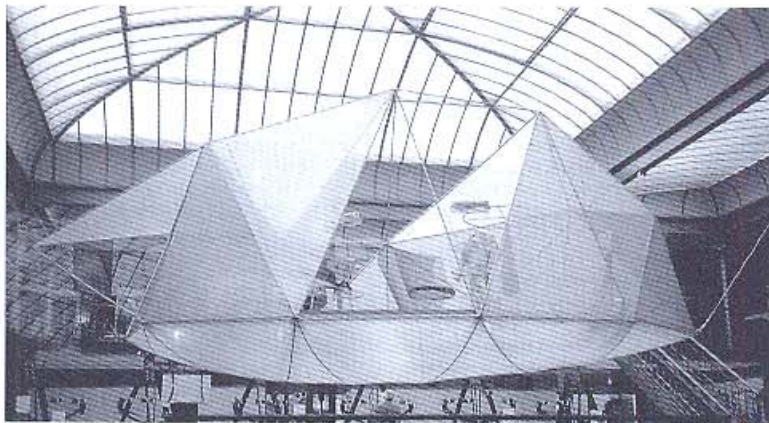
Si ahora consideramos el cuerpo humano no en su concepto abstracto sino en su realidad física, podemos analizar algunas aportaciones conceptuales a la arquitectura en disciplinas como el teatro Noo japonés (un buen actor de Noo consigue, con su lenguaje corporal, una corriente de fuerzas a partir de la postura de ansiedad que adquiere en el escenario. Según Toyo Ito, «esto es la arquitectura de hoy»<sup>17</sup>); la danza contemporánea, de la que hablaremos más adelante; danzas de la cultura hindú, como la danza Kathak (de la que se cree que la arquitectura marcó los movimientos del baile<sup>18</sup>) o aproximaciones proyectuales al cuerpo humano por su forma o por su movimiento en el objeto arquitectónico. Ejemplo conocido de esto es la *House of the future* que Alison y Peter Smithson hicieron para la exposición *Daily Mail Ideal Home* en el año 1956. En ella el cuerpo humano y sus movimientos moldean el espacio de la casa, como si los cuerpos se hubieran introducido en un fluido a punto de fraguar y el movimiento fuese dejando huecos en su interior. Actualmente también trabaja sobre esta idea de movimiento Kazuyo Sejima (Japón, 1956), opuesta a la tendencia de Toyo Ito de «envolver» a la gente, lo que demuestra en algunos de sus proyectos como *Platform I*, *N-hall*, *Pachinko Parlor I* o *Y-House* donde se insiste en «moverse libremente».

El trabajo de Hiroshi Nakao parece abordar lo corporal en ambos aspectos (abstracto y físico). En trabajos como *Black María* reduce el cuerpo humano a «movimientos de luz en un fondo insondable» mediante ele-

17 Escritos. Colección de Arquitectura-41. Toyo Ito, 2000.

18 La Danza Kathak. Acciones. Ministerio de Fomento. Sharmini Tharmaratnam (1999).



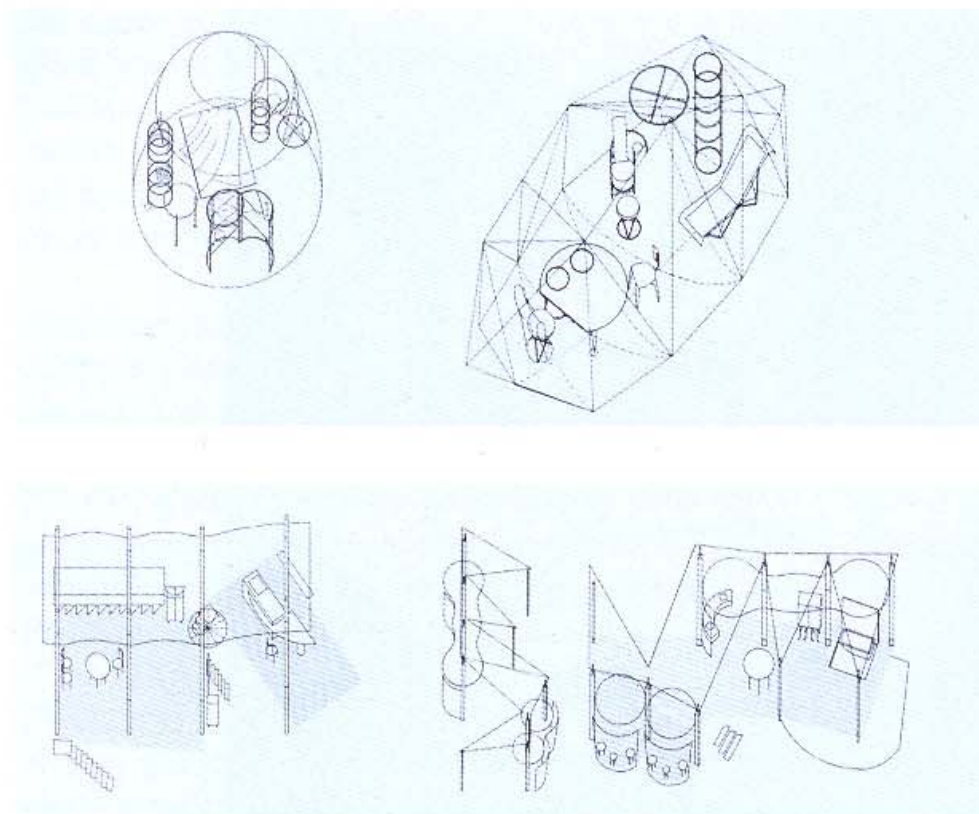


mentos arquitectónicos, casi muebles, casi ropajes, que constituyen cavidades oscuras adheridas a la forma física del cuerpo humano.

En esta línea, el análisis del mobiliario también nos habla del concepto de lo corporal y viceversa: destaca la concepción del cuerpo humano que se empezaba a tener en las vanguardias, el cuerpo como máquina, esa imagen futurista, nada cercana a lo sensorial, nada cercana al disfrute de lo corporal, aséptica, que reposaba en sillas neoplasticistas; o por el contrario, el cuerpo humano que nos cuenta la cultura pop.

O, recientemente, el mobiliario de Kazuyo Sejima, que se convierte en una superficie mínima donde el individuo no ve condicionados sus movimientos. Al igual que en sus proyectos, con este mobiliario uno se mueve libremente. Muchos de estos muebles son móviles. Se limitan a rodear al cuerpo levemente, el cuerpo de alguien en movimiento, cuyo entorno aparece y desaparece, se monta y desmonta según las circunstancias. Muebles como artefactos, objetos extraños a modo de paisaje artificial.

Por otro lado, resulta interesante analizar una disciplina artística que aporta sugerencias corporales, espaciales, en los dos aspectos que



Toyo Ito. *Pao I* (1985)

Kazuyo Sejima. *Platform I* (1988) y *Platform II* (1990).

estamos considerando (el cuerpo como concepto abstracto y como realidad física, objeto físico). Esa disciplina es la danza. Diremos que el movimiento en su realidad física establece relaciones espaciales y tensiones que se pueden analizar y que son consecuencia de la estructura corporal. La danza contemporánea contiene en sus concepciones corporales más abstractas rasgos característicos similares a los que poseen ciertos espacios de arquitectura contemporánea. Concretamente, los espacios ligados al habitar.

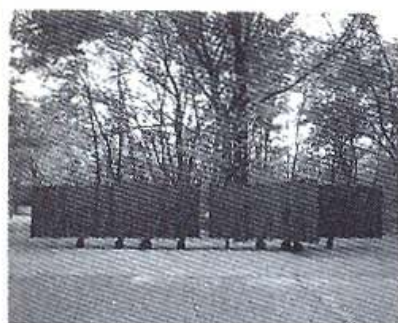
De forma especial se muestra en las respuestas que dan los arquitectos más jóvenes, apareciendo como una postura emergente que proporciona lugares domésticos fuera de lo convencional. Veremos que la danza, el baile, sugiere analogías con respecto a cómo vivir. «La danza y la arquitectura son las dos artes primarias y esenciales y al final se unen».<sup>19</sup>

Si atendemos a las palabras de Marta Graham (Pennsylvania, 1894):

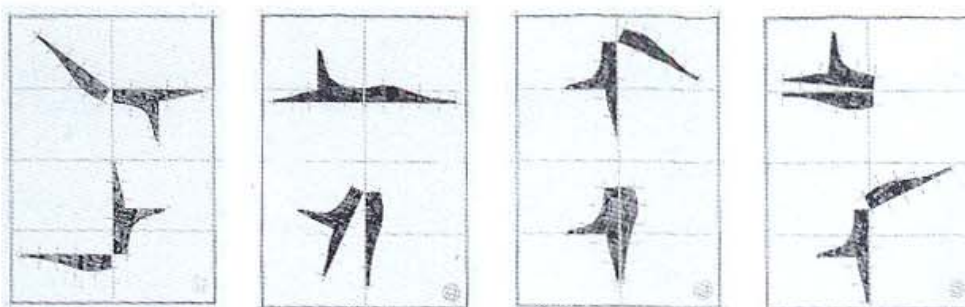
«Dicen que las dos artes primigenias fueron la danza y la arquitectura. La palabra "teatro" fue verbo antes que sustantivo: una acción, luego un lugar. Eso significa que has de hacer el gesto, el esfuerzo, el auténtico esfuerzo por comunicarte con otro ser. Y también has de tener un árbol para resguardarte del sol y de la tormenta. Siempre existe ese árbol, el impulso creador, y siempre hay una casa...»

<sup>19</sup> *The Dance of Life*. Havelock Ellis (1923).





Hiroshi Nakao. *Black Maria*. Japón (1994).



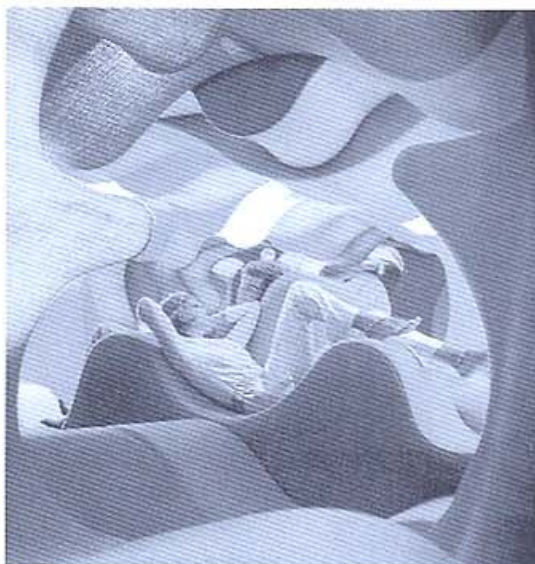
El pasado mes de noviembre acudí a ver una de las cuatro representaciones que Merce Cunningham (*Centralia*, 1919) llevó a cabo en Madrid, en el Teatro de La Zarzuela. Me sorprendió la capacidad de generar espacio que provocaba por un lado la danza y por otro los efectos musicales y visuales que la acompañaban. Todo ello trascendía al espacio físico del escenario. Repasando la obra de Cunningham comprobamos que su concepto de la danza y el cuerpo encierra sugerencias acerca de cómo vivir. De hecho, las cualidades que adquieren los cuerpos de los bailarines son espaciales y, como tales, se pueden trasladar a la disciplina arquitectónica.

En concreto hallamos cinco cualidades que surgen de la corporalidad de los bailarines y de las tensiones generadas en el escenario por los cuerpos y los objetos que aparecen a su alrededor: autonomía, artificialidad, fragmentación, libertad y entrenamiento perceptivo.

Por un lado el concepto de autonomía. Cunningham fue el primero en propugnar la descentralización del espacio en la danza.

En sus obras se desarrollan acciones paralelas, los bailarines se distribuyen sin jerarquías de modo que el espectador debe elegir dónde centrar su atención. Cada bailarín es solista. Pero esta autonomía se extiende además a las distintas disciplinas que coexisten con la danza, como son la música y el decorado: todas son independientes unas de otras. En numerosas ocasiones el día del estreno era la primera vez que se presentaban simultáneamente, la primera vez que los bailarines escuchaban la música. Los bailarines en muchas ocasiones tienen la autonomía de improvisar o alterar el orden de la coreografía. Es decir, la danza sería un mapa para apropiarse de ese determinado paisaje-vivienda, una cartografía individual para cada uno. Unas mínimas reglas para hacerse dueño de un territorio. Una vivienda sin focos o, mejor aún, con tantos que ninguno es más importante que otro. No hay estereotipos. Las normas sobre cómo apropiarse del espacio doméstico las





Gerrit Rietveld: Red/Blue chair (1918/1923).

Verner Panton: Room Installation for the «Visiona II» (1970).

dicta el habitante y cada habitante desarrolla su ejercicio de apropiación del lugar de manera autónoma, independiente. No hay jerarquía, no hay autoritarismo. Incluso se deja espacio para la improvisación y el azar. También los bailarines de Cunningham hacen en ocasiones apropiaciones compartidas del territorio, pero sin llegar a perder su libertad. En *Crises* (1960) los bailarines se ataban temporalmente unos a otros mediante bandas elásticas, así que hasta cuando estaban atados seguían manteniendo su libertad individual. Parece que en nuestra sociedad actual las formaciones familiares no deberían condicionar el espacio doméstico, ya no se entiende una familia como una unidad sino como varios individuos autónomos que comparten un espacio, y cada uno de ellos se mueve por él con entera libertad.

En cuanto a la libertad, Cunningham libera a la danza de significado. No hay significado, no hay dramatismo, sólo danza, sólo habitar. Sería equivalente a liberar a la vivienda de la tiranía de los espacios etiquetados, de los espacios con función predeterminada: no hay significado, igual a no hay función. La libertad sería elegir ver y escuchar lo que nosotros determinemos, pero para elegir un estímulo u otro hay que estar expuesto a varios y a la par tener una actitud de contemplación ante ellos, una disposición para seleccionar y reflexionar. La casa aparece como el lugar idóneo para ser libre, sin función, sin significados, sólo la contemplación. Se entiende la vivienda, liberada ya de compartimentaciones basadas en la función, como un paraje por colonizar.

La idea de lo artificial también aparece en la obra de Cunningham. Más estrictamente, lo natural no aparece nunca en su obra. Para empezar, los movimientos que concibe para sus bailarines no son naturales.



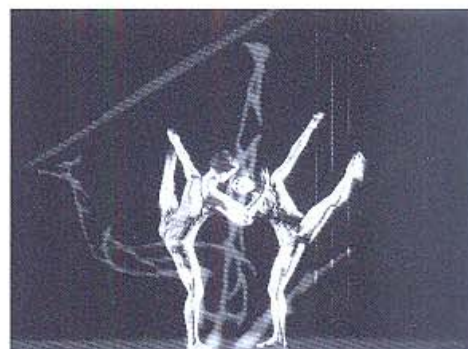
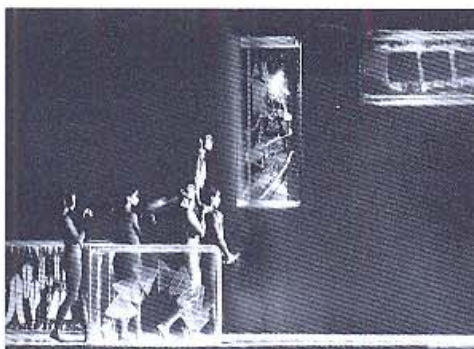
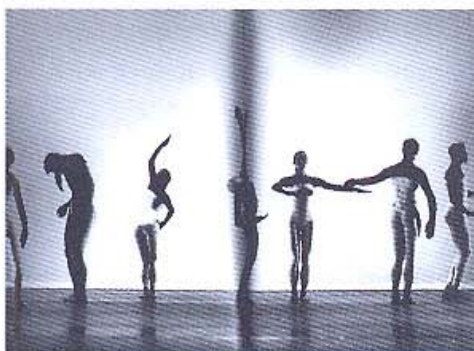
*Five Stone Wind* (1988).

*Scenario* (1997)

*Walkaround Time* (1968)

*Nocturnes* (1956)

*Biped* (2000)



Muchos de ellos relataban lo difícil que era ejecutar ciertas coreografías de Cunningham, pues obligaban a movimientos no espontáneos y a un control enorme sobre cada parte del cuerpo, ya que cada una debía realizar operaciones independientes.

Tampoco el escenario parece natural. Unas veces a causa de los objetos que lo rodean, generalmente piezas habituales, incluso domésticas, que aquí descontextualizadas, vistas desde otra perspectiva, se tornan artificiales y parecen formar parte de otro modo de habitar, la huella de una forma de vida poco común. Los muebles, vistos de otro modo, satisfacen otras funciones. Por ejemplo, para *Rain Forest* (1968) Andy Warhol (Filadelfia, 1930) diseñó unas almohadas de poliéster plateadas, rellenas de helio, flotantes. Con ocasión de *Walkaround Time*, Jasper Johns (Allendale, 1930) y Duchamp (Blainville, 1887) crearon unas cajas de plástico serigrafiadas con motivos de *Le Grand Verre* de



Duchamp, como el molinillo de chocolate, los tamices, etc. Objetos habituales, domésticos en muchas ocasiones, vistos de otro modo.

Otras veces, su crítica de lo natural se manifiesta invirtiendo la relación entre las distintas disciplinas de la obra, como por ejemplo la música y la danza. La danza no surge de la música sino que se desarrolla paralelamente a ella, e incluso a veces son los bailarines los que provocan sonido con su movimiento, como en *Variations V*, donde se colocaron en el escenario unas antenas electrónicamente sensibles que se activaban cuando el bailarín pasaba a su lado. Sería como hacer que el paisaje-vivienda reaccione (interaccione) con el habitante. El mapa, las reglas de cómo apropiarse del espacio doméstico, vienen dictadas por el habitante cuando ejerce la acción de “habitar”, no por una forma de vida basada en convenciones, ni guiada por los espacios etiquetados que nombrábamos antes. Lo natural sería dejarse llevar. En este sentido la artificialidad vendría ligada a un esfuerzo por controlar uno mismo su apropiación del espacio-vivienda. Quizás vendría ligado a un uso más topológico de la casa. En la película de Jacques Tati *Mi tío*, aparece una reflexión similar sobre el habitar. Parece que Cunningham estaría de acuerdo con el uso del sofá que hace Tati en la película. Le da la vuelta, lo pone de lado y lo usa a modo de cama. Sería algo así como generar una determinada estancia, recinto, a partir de nuestras acciones (relaciones invertidas).

Otra cuestión a la que nos invita Cunningham, casi –según Roger Copeland– como medio de preservar nuestra claridad perceptiva en la ciudad moderna, es el *entrenamiento perceptivo*, eliminar el automatismo en la percepción. Según palabras de Victor Schlovsky: «(...) el arte es el esfuerzo de eliminar el automatismo de la percepción para aumentar la dificultad y prolongar la percepción». Cuando asistimos a una obra de Cunningham nos abordan múltiples estímulos: la música o ruido entendido como tal; objetos del decorado que se interponen entre el espectador y el bailarín; la iluminación que incluso llega a dejar en penumbra el escenario, dificultando la visión; determinadas acciones a modo de decorado vivo o, últimamente, la incorporación de imágenes virtuales de ordenador que habitan con sus movimientos el espacio escénico junto a los bailarines (como en *Biped*, una de sus últimas creaciones). Todo esto obliga a elegir qué mirar, cómo habitar, dónde centrar la atención. Apagar un sonido y atender a otro. «Tú te preguntas qué mirar. Yo me pregunto cómo vivir. Es lo mismo».<sup>20</sup>

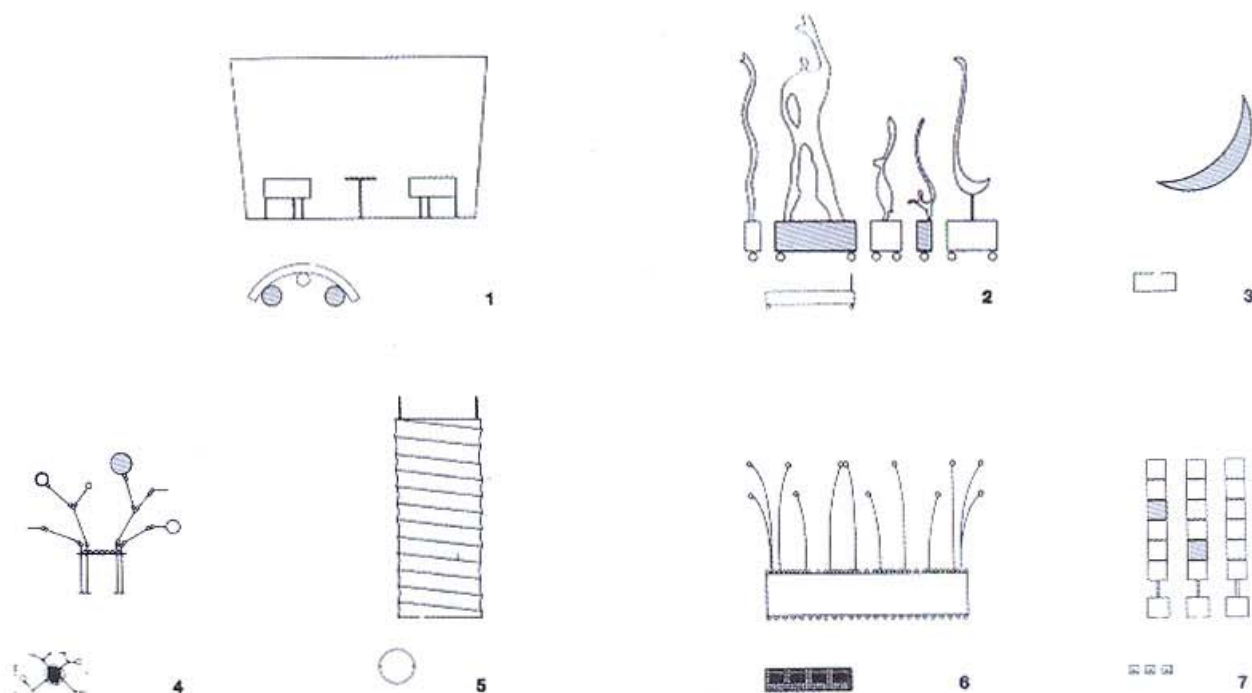
La incorporación de objetos, mobiliario, casi como obstáculos en el espacio doméstico que te obliguen a fijarte en ellos y explorarlos (volvemos a recordar el sofá de Tati) o incluso como configuradores de una estancia.



Andy Warhol. *Silver Clouds* (1996).

<sup>20</sup> *Desierto Rojo*. Michelangelo Antonioni.





Kazujo Sejima. Mobiliario: 1- Silla de respaldo alto (1990). 2- Cama y Mascota (1994). 3- Mecedora Luna (1995). 4- Silla para Señora (1989). 5- Tuba de Ducha (1989). 6- Banco Móvil (1990). 7- Lámpara de Pie (1990).

Incorporar estímulos perceptivos en la vivienda (entradas de luz, de agua, estructuras que transmitan ruido o sonido del viento, etc.) crearía un espacio donde nuestras acciones, nuestro modo de vida, vendría también acompañado de variables sensoriales o fenomenológicas que irían configurando los diversos puntos de nuestro paisaje-artificial-vivienda y que sería cambiante. Por un lado en función de las circunstancias, de la oferta perceptiva; y, por otro, según nuestra elección de dónde mirar cada día. La casa como lugar para entrenar los sentidos y disfrutar de ello.

Y por último la fragmentación, la experiencia de la no-relación en esta casa sugerida. Sus obras plasman aislamiento. Unos bailarines se mueven aisladamente con respecto al resto, incluso el movimiento de cada parte del cuerpo se produce disociadamente y de forma aleatoria. Aislamiento arbitrario de cada parte del cuerpo, aislamiento del movimiento con respecto de la música y el decorado. No busca la obra unitaria y global, no intenta sintetizar las distintas disciplinas en un todo, prefiere la fragmentación. En un mundo saturado de estímulos donde la globalidad es una ilusión es mejor renunciar a ella. Cunningham prefiere trabajar con fragmentos y empalmarlos aleatoriamente: así conformaba sus Events. Trabaja montando distintas secuencias. En el caso de la vivienda parece atractivo incorporar esta idea de la fragmentación y el montaje aleatorio, al azar. Si uno tiene varios caminos, la oportunidad de elegir cómo reco-



rrer ese paisaje artificial, de seleccionar las secuencias y hacer cada día hacer un montaje distinto, parece fácil que el espacio doméstico sea el lugar para la sorpresa, el entrenamiento perceptivo, para el uso de una cartografía distinta que permite colonizar el espacio de forma más libre, que además genera aislamiento e intimidad.

Se propone al fin y al cabo un espacio doméstico abierto, vivienda como paisaje abierto en continuo cambio, en constante montaje, un proyecto inacabado, no cerrado.

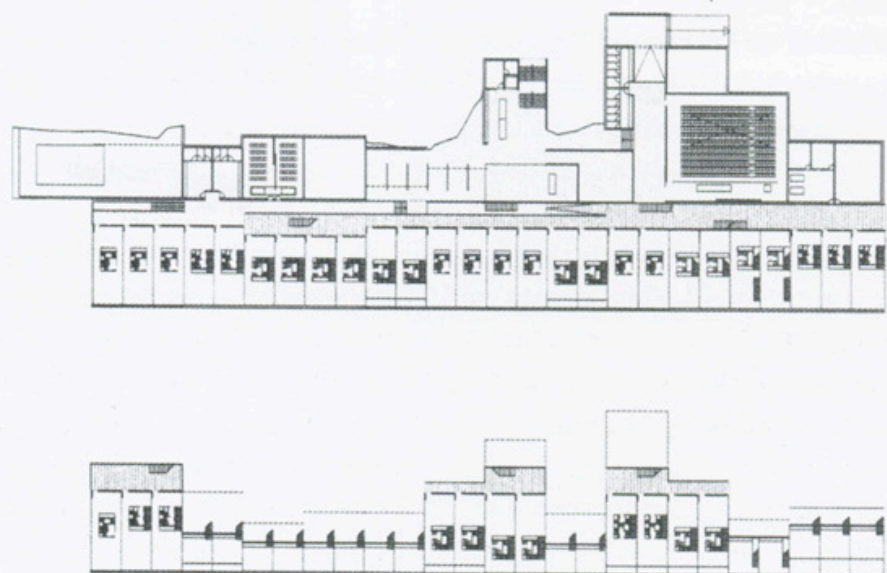
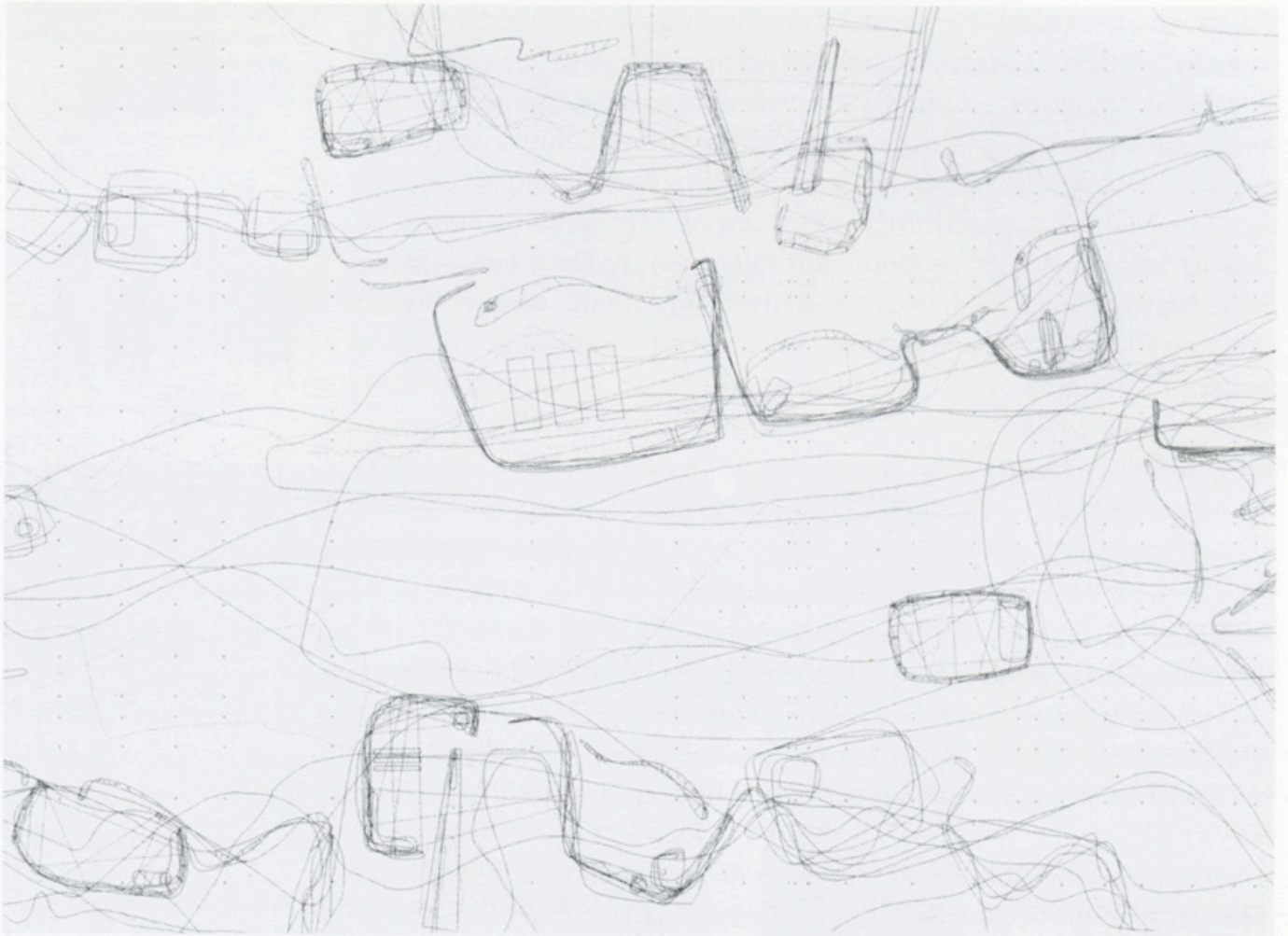
Si recordamos esa idea de Cunningham, que «hay una profunda conexión entre lo que elegimos mirar y la forma de vivir nuestras vidas», comprobamos que sobre el habitante recae el esfuerzo de cambiar ese espacio doméstico, ese paisaje artificial que es su hábitat. Requiere involucrarse. Según Roger Copeland, «de todas las artes, ninguna permanece tan arraigada al ritual como la danza; y el ritual es, por definición, una actividad puramente participativa que no está designada para ser contemplada por espectadores distantes». Cunningham así nos invita a elegir dónde y cómo mirar, a encontrar nuestro propio modo de apropiación de un espacio artificial, un paisaje abierto que con nuestra mirada puede cambiar cada día. Sin significado, sin función.

«Hay un aspecto de los logros de Merce Cunningham que muchos críticos de danza aún no han sabido entender y es la conexión entre lo que elegimos mirar y la forma de vivir nuestras vidas. Cunningham nos proporciona un kit de supervivencia estilo “hágalo usted mismo” para preservar nuestra salud mental, o por lo menos la claridad perceptiva (que vendría a ser lo mismo) en la ciudad moderna, donde todo parece reclamar atención»<sup>21</sup>.

Las viviendas seleccionadas para ilustrar el texto junto a las imágenes de las obras de Merce Cunningham ilustran esos mismos conceptos. Se puede hablar de ellas en los mismos términos que de la danza de Cunningham. De este modo, resulta interesante ver cómo las viviendas con las que actualmente se experimenta vuelven la vista de nuevo a lo corporal, sensorial y hedonista. Y a su vez expresan las posibilidades fenomenológicas de la vivienda. De una disciplina eminentemente expresiva y corporal extraemos conceptos abstractos para nuestra forma de habitar. Todas las viviendas son de arquitectos jóvenes y muchas de ellas forman parte del *European VI*, uno de los foros de debate más importantes en este momento en lo que a vivienda se refiere. Se trataría de intentar capturar esas tendencias emergentes, en este caso, en el ámbito de la vivienda.

21 Merce Cunningham y su concepto de la percepción. Merce Cunningham. Charla (1999).

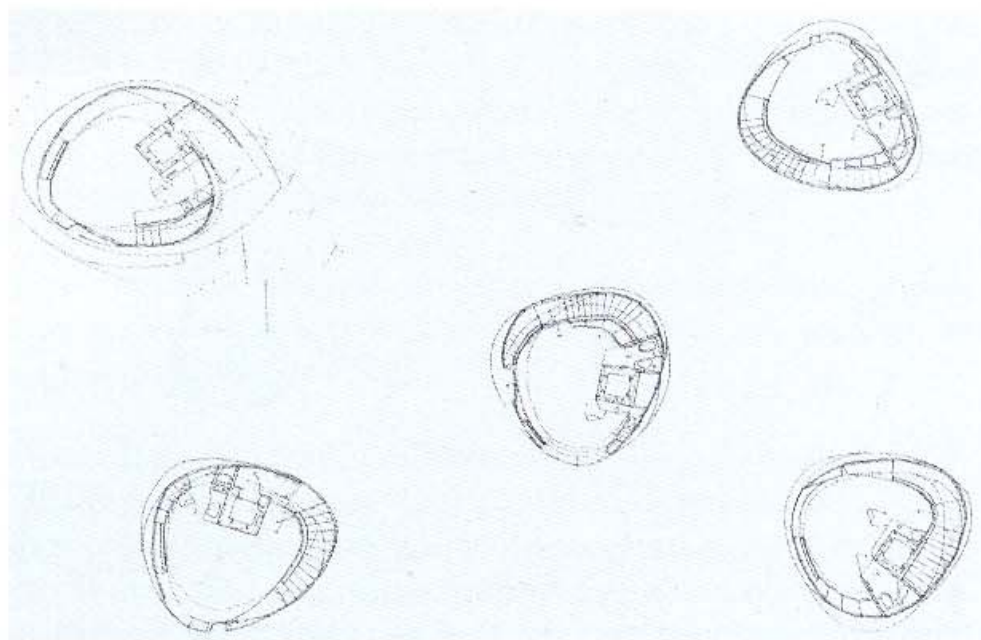




Laura Gil, Dario Assante, Luis Aviles. Viviendas en La Terraza de Añaza, Sta. Cruz de Tenerife (2001).

Cristina Díaz-Moreno, Guillermo Fernández Pardo. La Casa de Sharaku. Japón, (1996).





*Autonomía en la Casa de Sharaku*, donde parece posible que el habitante cartografie su propio espacio. El mismo plano es un mapa abierto a casi cualquier configuración y parece tomar forma mediante el movimiento, la acción de habitar. Cada uno sería solista al habitar en este paisaje-vivienda.

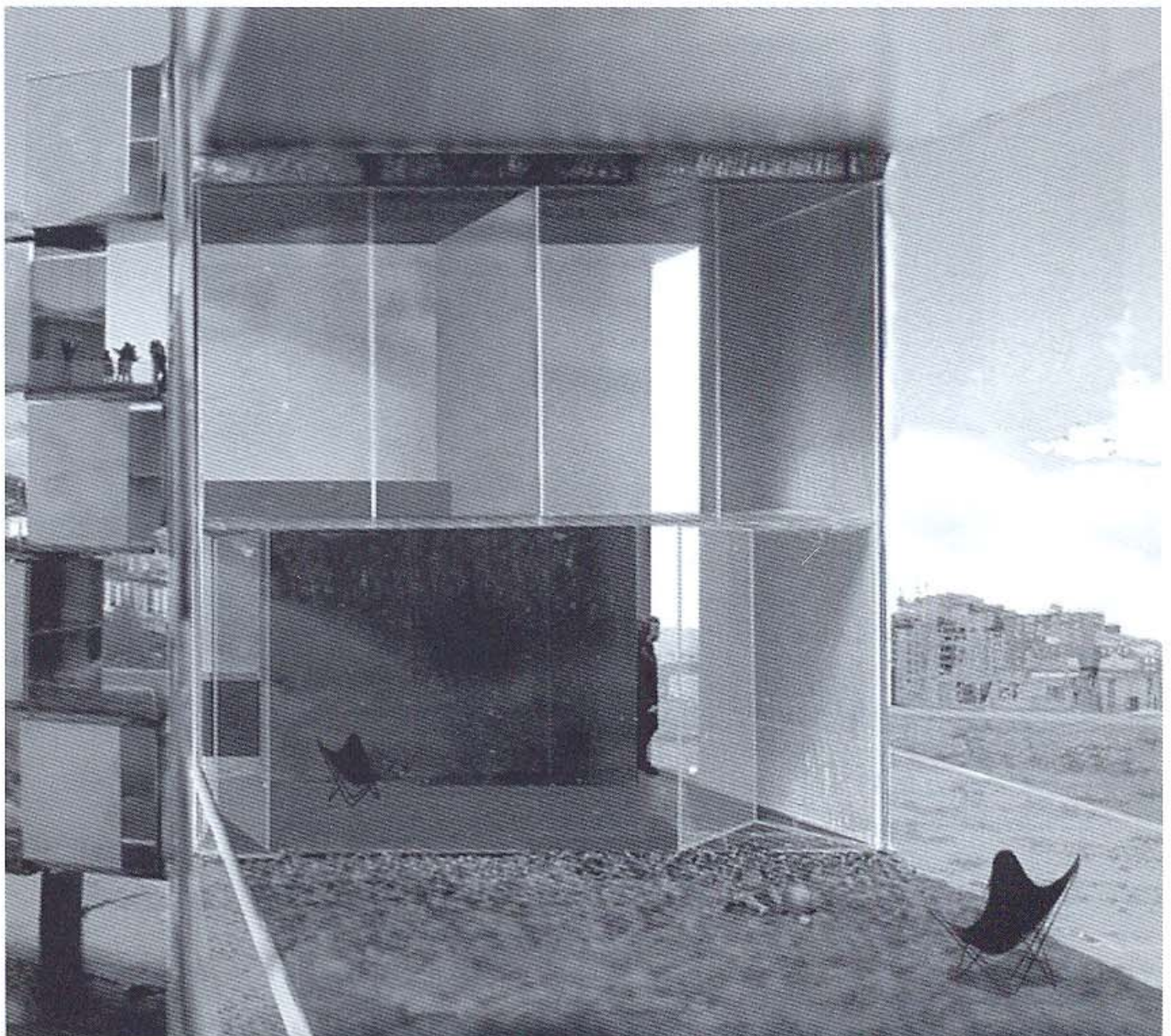
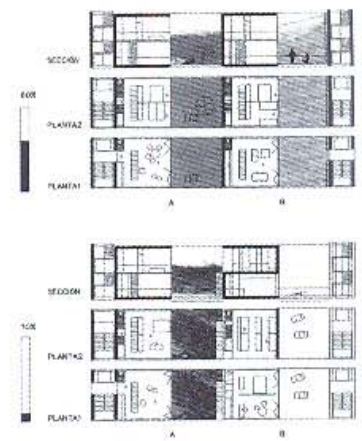
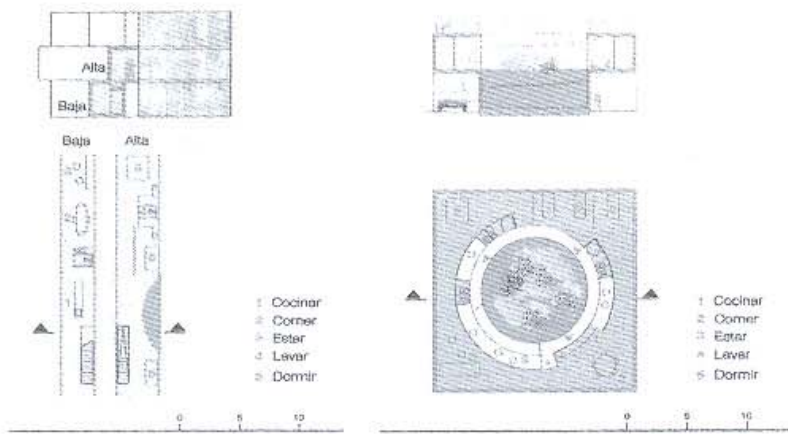
*Libertad en las viviendas para la Terraza de Añaza*, en Santa Cruz de Tenerife. El espacio doméstico es aquí un paraje que territorializar, una tabla rasa. La casa sin función, los espacios sin etiquetas. Sólo habitar y contemplar y el movimiento libre.

*Artificialidad en las viviendas de Valencia-Nazaret*, donde el recorrido por la casa se produce de modo circular, sorteando mobiliario y otros objetos de uso cotidiano. Los objetos por su emplazamiento llamarían nuestra atención y nos obligarían a mirarlos con otros ojos. Asimismo, dependiendo de nuestra ubicación y la de los muebles en este espacio sin compartimentar, surgirían distintos usos de éstos. Los espacios se generan a partir de los objetos. Geometría artificial además para esta vivienda insertada en lo natural.

*Entrenamiento perceptivo en las viviendas de Barakaldo*. Cubículos cerrados alternan con cubículos de luz, aire, paisaje. Múltiples visiones que elegir, estímulos contrarios: luz-sombra, natural-artificial, abierto-cerrado. Actividad sensorial continua.

*Fragmentación en las viviendas medioambientales en el Parque Regional del Sureste en Madrid*. «Cada habitación, una planta», la experiencia de la no-relación. Aunque haya espacios comunes, las distintas «disciplinas» conviven pero son autónomas. Montaje continuo de las secuencias en el habitar.





Manuel Collado, Nacho Martín: Viviendas en Valencia- Nazaret, 2001

Manuel Ocaña del Valle: Viviendas en Barakaldo, 2001