

EL INCONSCIENTE QUE COMPONE: LA MANO DE COPENHAGUE

MARINA TEJONERO VALENZUELA

Universidad de Sevilla

2tmarinatv@gmail.com

RESUMEN

En este artículo se pretende analizar la relación del plan urbanístico de la ciudad de Copenhague, conocido como *Finger Plan*, con la noción del sueño como clave compositiva, un extrañamiento que, en nuestra hipótesis, es tan generativo como la vía racional. Impone asimismo el germen de un imaginario colectivo que garantiza la pervivencia del plan y, más allá, de una idea de comunidad. La utopía danesa-basada en la búsqueda de conexión con la naturaleza y la puesta en práctica del *Hygge*-se verá representada a través de la simbología de la mano. Esta forma de mano utilizada, o más bien impuesta en la proyección del plan, supone la vinculación directa de la estructura urbana de la ciudad con el sueño colectivo danés.

La aplicación de este símbolo se entiende como una continuación en la historia artística, del uso de esta parte anatómica para

la expresión del inconsciente. Por ello, se tratarán las posibles connotaciones de la mano en Copenhague, a través del análisis de obras artísticas realizadas a lo largo de la historia: desde el hombre prehistórico, pasando por el arte clásico hasta el movimiento surrealista.

El *Finger Plan* supondrá el comienzo del desarrollo onírico de la capital danesa, argumento hoy muy repetido, pero no solo publicitario, como se pretende demostrar. La imagen mental de la “mano” será crucial para su funcionamiento por aceptación social y para entender procesos proyectuales impostados por cláusulas modernas funcionales y compositivas.

Palabras clave: utopía, mano, sueño, entopía, contracomposición

SUMMARY

This article aims to analyze the relationship of the urban plan of the city of Copenhagen, known as the *Finger Plan*, with the notion of the dream as a compositional key, an estrangement that, in our hypothesis, is as generative as the rational way. It also imposes the seed of a collective imaginary that guarantees the survival of the plan and, beyond that, of an idea of community. The Danish utopia-based on the search for connection with nature and the implementation of *Hygge*-will be represented through the symbolism of the hand. This hand shape used, or rather imposed in the projection of the plan, implies the direct linking of the urban structure of the city with the Danish collective dream.

The application of this symbol is understood as a continuation of the use of this anatomical part in artistic history for the expression of the unconscious. Therefore, the possible connotations of the hand in Copenhagen will be discussed through the analysis of artistic works made throughout history: from prehistoric man, through classical art to the surrealist movement.

The *Finger Plan* will be the beginning of the dreamlike development of the Danish capital, an oft-repeated argument today, but not only in marketing, as we intend to show, where the hand will be crucial to its functioning by social acceptance, and to understand design processes imposed by modern functional and compositional clauses.

Keywords: utopia, hand, dream, entopia, countercomposition

SUMÁRIO

Este artigo visa analisar a relação do plano urbano da cidade de Copenhaga, conhecido como Plano Dedo, com a noção do sonho, como uma chave composicional, um afastamento que, na nossa hipótese, é tão generativo como a forma racional. Impõe também a semente de um imaginário colectivo que garante a sobrevivência do plano e, para além disso, de uma ideia de comunidade. A utopia dinamarquesa –baseada na procura de ligação com a natureza e a implementação de *Hygge*– será representada através do simbolismo da mão. Esta forma manual utilizada, ou melhor, imposta à projecção do plano, implica a ligação directa da estrutura urbana da cidade com o sonho colectivo dinamarquês.

A aplicação deste símbolo é entendida como uma continuação na história artística da utilização desta parte anatómica para a expressão do inconsciente. Portanto, as possíveis conotações da mão em Copenhaga serão discutidas através da análise das obras artísticas produzidas ao longo da história: desde o homem pré-histórico, passando pela arte clássica, até ao movimento surrealista.

O *Finger Plan* será o início do desenvolvimento onírico da capital dinamarquesa, um argumento muitas vezes repetido hoje, mas não apenas na publicidade, como pretendemos demonstrar, onde a mão será crucial para seu funcionamento através da aceitação sócia, e compreender os processos de projeto impostos pelas modernas cláusulas funcionais e composicionais.

Palavras-chave: utopia, mão, sonho, entopia, contra-composição

1. EL *FINGER PLAN* Y LA UTOPIA DANESA

Constituir una imagen era cosa de dos para Walter Benjamin, en su enfrentamiento dialéctico. Devienen desde el lenguaje y cortocircuitan la relación clásica entre sujeto y objeto, entre lo onírico y lo conocible. Su método trata de sustraerse a las presiones del capitalismo. Sin embargo, una aproximación por la vía de la inmediatez también explora en su candidez la capacidad de fijación de claves en los imaginarios. Y también pueden medirse de dos en dos.

La imagen de un país escandinavo como Dinamarca puede considerarse compuesta por dos percepciones: una, por observación externa y extranjera, y otra interna, la de los propios daneses sobre su país. El resultado de ambos estereotipos da lugar a la imagen ideal que se extiende en la actualidad sobre éste y más países escandinavos, desde lecturas foráneas implantadas (turismo) o anheladas (nivel de vida). En el caso danés, la conexión con la naturaleza además de su estilo de vida, juega un papel que, desde su reconocimiento no intelectualizado de partida, confiere una mayor precisión interpretativa por subjetividad que por racionalidad. Ciudades como Copenhague se han convertido en la proyección de lo que podría llamarse sueño, que tuvo su origen en la sociedad danesa y que se extiende como inconsciente colectivo más allá de sus demarcaciones administrativas.

Los daneses definen su forma de vivir mediante el término *Hygge*. Este concepto, que puede utilizarse como sustantivo o verbo, no tiene una definición directa a otros idiomas, pero suele traducirse con palabras como: hábitat seguro, vivir en paz, disfrute, bienestar, confort, protección, comportamiento civilizado,

cercanía, relax, ambiente acogedor, vivir en comunidad etc. Para ellos, este concepto cultural expresa la esencia danesa. Se puede entender, por tanto, que la realización del *Hygge* y la conexión con la naturaleza son las bases del sueño colectivo danés. Muchos son los artículos¹ donde se expone esta forma de vida como la causa por la que Dinamarca se mantiene cada año entre los primeros puestos del ranking anual mundial de la felicidad, realizado por la ONU. Pero al tradicional enfoque urbanístico basado en el control y prospectiva –proveniente de la planificación por cuantificación de necesidades y de resultados– debería situarse, en paralelo, un rastreo de los aspectos del inconsciente colectivo, acorde con las percepciones impuestas, autoimpuestas, deseadas, elaboradas, constitutivas de carácter local etc. Con ello se permitiría ampliar el entendimiento de lo que, finalmente, hace ciudad.

En el caso de Copenhague, el urbanismo de la ciudad desde la creación en 1947 de su conocido plan urbanístico llamado *Finger Plan*, muestra un claro ejemplo de la imposición del sueño danés en la realidad como método compositivo.

Ya desde el siglo anterior, antes de la creación de este nuevo plan, se podía observar el interés de la ciudad por la búsqueda de una conexión con la naturaleza en consonancia con

¹ Algunos de los artículos que apoyan esta afirmación son:

-Kythor, Ellen. "Stereotypes in and of Scandinavia." In *Introduction to Nordic Cultures*, edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen, 210–214. UCL Press, 2020.

-Trolle, Linnét Jeppe. *Money Can't Buy Me Hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space*. The International Journal of Anthropology Vol. 55, No. 2. 21-44. Denmark: Berghahn Books, 2011.

la condición *Hygge*. Los daneses comenzaron a exigir espacios verdes con acceso no solo privado para la clase alta, sino para toda la ciudadanía. Ese concepto de *Hygge*, de bienestar y libertad, se relacionaba ya con la proyección de zonas verdes públicas en la ciudad.

A mediados del siglo XIX, se presentan algunas propuestas para la reforma urbana del centro de Copenhague con la inserción de nuevas zonas verdes e incluso con la proyección de una nueva línea de tren pública. Estos planes pueden considerarse predecesores del *Finger Plan*, pues se comienzan a vislumbrar objetivos comunes entre ambos.

La creación del *Finger Plan*, sin embargo, no sucede hasta mediados del siglo XX. Este periodo estuvo muy marcado por la industrialización en Dinamarca, la cual provocó un anticipado aumento de la población, sobre todo en la capital, donde la mitad de la población total residía en el centro o en distintos distritos urbanos. La población de Copenhague suponía, por ese entonces, un cuarto de la población total de Dinamarca.

En consecuencia, el espacio en la ciudad comenzó a no ser suficiente para la demanda, y las periferias se transformaron en zonas de baja densidad.

Los espacios verdes, por consiguiente, también resultaban insuficientes. Por ello, durante la primera mitad de siglo se generan nuevos planes para la conexión de la ciudad con la naturaleza y su protección. Planes como *Den Grønne Betænkning* 'El informe verde' creado por el urbanista Olaf Forchhammer, donde se proponía la protección de espacios verdes existentes para áreas recreativas y corredores verdes para la conexión entre ellos y la ciudad.

Estos corredores, que buscaban esa vinculación natural, indirectamente conectaban el centro de la ciudad con las periferias, zonas donde se comenzaban a apreciar pequeños núcleos de población.

Las nuevas periferias evidenciaban cada vez más la necesidad de ejes de conexión con el centro de la ciudad mediante transporte. Para ello, se traza un plan para la conexión del tráfico, denominado *trafiklinieplan*. Este plan fue

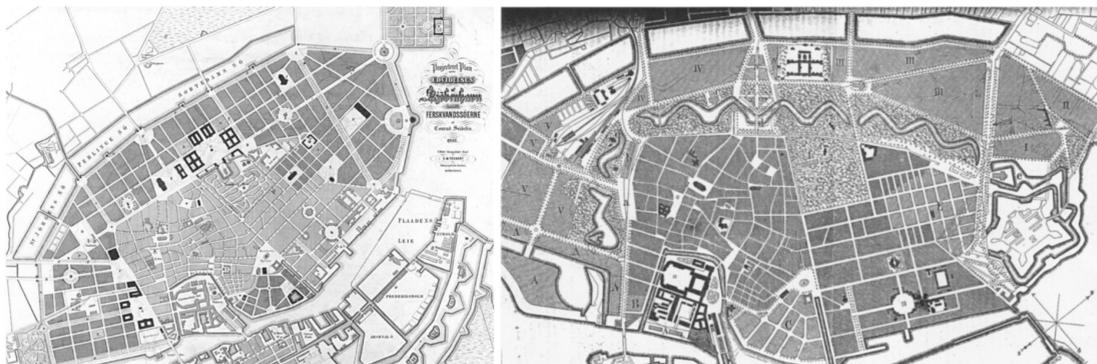


Fig 1 y 2. Algunas de las propuestas para la reforma de Copenhague en 1858 realizada por Seidelin, a la izquierda y en 1866 por Meldahl, a la derecha. Ambas insertan grandes zonas verdes, plazas, calles amplias y el trazado y dependencias para el transporte.

objeto de crítica por el mismo creador del *Finger Plan*, Steen Eiler Rasmussen, quien tras una encuesta para la revista *Architekten* en la que él era editor, insinuó que se estaba perdiendo el correcto punto de vista en el urbanismo de Copenhague. Como relata el arquitecto colaborador del plan, Sven Allan Jensen, “*hay carne en los huesos*” (Jensen, 1990: pág. 6). En esa carne es donde debían encontrarse los propios daneses, donde debía residir esa esencia tan marcada del *Hygge* que, por el momento, se estaba perdiendo.

La necesidad de un nuevo plan urbanístico era evidente, no solo por esa búsqueda de la naturaleza o la felicidad, sino por las consecuencias directas de la industrialización en la ciudad. Steen Eiler Rasmussen, elegido presidente de la Comisión de Ordenación del Territorio, era un urbanista y profesor en la escuela de arquitectura de Copenhague. El hecho de que hubiera estudiado previamente el urbanismo en muchas ciudades occidentales en su libro ‘Ciudades y edificios’ posiblemente influyó en la resolución del urbanismo de Copenhague. Esto explica cómo la proyección del *Finger Plan* tiene cierta relación con el concepto de *Garden Cities* de Ebenezer Howard, que consistía en el diseño de pequeñas ciudades verdes a las afueras, conectadas con el centro de la ciudad. De nuevo, la relación con la naturaleza sigue presente. Rasmussen resume en el epílogo de este mismo libro sus intenciones:

“Este libro pretende incitar al lector a que mire la ciudad como una entidad que expresa determinado ideales” (Rasmussen, 2014: Epílogo)

No parece casualidad que la fecha de publicación de este libro sea cercana a la publicación del *Finger Plan*. La puesta en práctica de estos

ideales o sueños como vía para la liberación de la composición impuesta del urbanismo, estaba también dentro de la intención del plan que desarrolló para la ciudad de Copenhague.

El *Finger Plan* debe su nombre a su diseño, que se proyectó siguiendo la idea de una mano. Técnicamente, esta forma surge a raíz de proyectar los nuevos ejes para el transporte público, que se planteó como medio principal para la conexión del centro de la ciudad con las periferias. Estos se trazaron a través de isócronas que limitaban el crecimiento a cuarenta y cinco minutos de transporte entre el centro y los puntos más alejados. Las líneas principales propuestas fueron cinco, número igual que los dedos de una mano. Además, se planteó que, para obtener un crecimiento óptimo de la ciudad, la expansión urbana de la misma debería desarrollarse siguiendo estos ejes, sin excederse en grosor a ambos lados. En conclusión, esa expansión urbana significaría la carne y los cinco ejes marcados, los huesos. Asimismo, entre ellos se conservarían grandes zonas verdes para la ciudad. La forma de mano que adquiere la propuesta se hace cada vez más evidente, es entonces cuando se comienza a formular la propuesta a través del contorno de una mano.

Pero el plan, lejos de este razonamiento cuanto menos teórico, demuestra un significado mucho más onírico a partir de esta decisión. La mano supone entonces un símbolo entre los urbanistas y arquitectos del plan; no debe considerarse una forma que aparece en el planeamiento, sin contexto ni razonamiento más que la coincidencia con el número de ejes dispuestos de forma radial. Al contrario, mediante ella, se persiguen esos fines utópicos que todo danés anhela: conectarse con la naturaleza y vivir el *Hygge*.

Por tanto, la mano sobre el terreno de la ciudad representa la utopía de la figura humana que se conecta con la naturaleza. En esta hipótesis puede reconocerse una clara antropomorfización, al aportar una forma humana como la mano al propio sueño.

Como explica el arquitecto y urbanista griego Doxiadis (Doxiadis, 1969: pág.46), los sueños que toman una distancia considerable de nuestras metas son aquello que, al darles forma, pueden convertirse en una utopía. La ciudad a la que Copenhague aspiraba a convertirse con el *Finger Plan* era, como define Doxiadis, una ‘ciudad ideal’; aquella basada en la propia utopía, en este caso en el sueño colectivo danés.

Esta ciudad ideal, sin embargo, se intenta crear a partir de una ya existente, lo cual dificulta la puesta en práctica del sueño. En el momento en el que se comienza a intentar trazar en los planos el contorno de la mano, los urbanistas no encuentran realmente la forma de una mano humana que pueda cumplir con los requisitos previamente establecidos. Steen Eiler Rasmussen junto con su compañero, el arquitecto Peter Bredsdorff, comienzan a realizar bocetos de distintas manos de trabajadores del estudio, como relata Jensen.

La mano finalmente escogida, fue la de Viola, la esposa de Dalgas Rasmussen, uno de los arquitectos colaboradores del plan (Jensen, 1990). Aunque ni siquiera la mano de Viola, a la que Rasmussen conoció en Praga, encajaba perfectamente en el plano. No podía colocar su dedo índice a la altura de la localidad de *Tåstrup* a la vez que cubrir con su pulgar la bahía de *Køgebugt*. La solución que se aportó al problema no se basó en cambiar la simbología escogida o la estrategia urbanística planteada, sino en modificar el territorio existente en el plan: tras-

ladando el municipio de *Høje-Tåstrup* al municipio de *Sengeløse*.

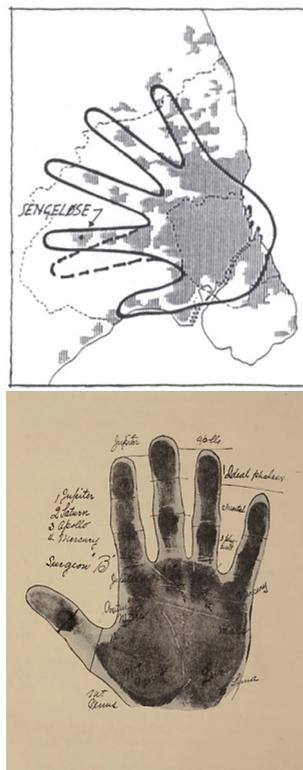


Fig.3 y 4 A la izquierda, Ilustración de Sven Allan Jensen, arquitecto colaborador del *Finger Plan*, donde muestra el contorno de la mano final comparando en línea discontinua la posición donde debería colocarse el dedo índice de Viola según la estrategia original. Se lee la palabra *Sengeløse*, nombre del municipio al que se le incluyó *Høje-Tåstrup* tras la imposición de la mano. A la derecha, dibujo sobre la psicología de la mano, analizado en ‘*Psychology of the Hand*’ en 1919.

La forma estricta de la mano de Viola, simbolizando esa *ciudad ideal* danesa, se impone en la naturaleza de Copenhague, que ha de modificarse según su contorno. El plan, entonces, rechaza indirectamente ese respeto por lo

natural, puesto que no pretende trabajar con la naturaleza sino, con el fin de realizar el sueño colectivo, colaborar para conseguir un carácter artificial de la misma.

Con esta decisión, se pone de manifiesto el interés de llevar la utopía a la realidad mediante esa forma de la mano de Viola, aunque esto suponga imponer una idea en la realidad. Para apoyar nuestras hipótesis, recordaríamos que esta relación onírica de la mano también fue interpretada por Sigmund Freud mediante la obra 'La mano de Moisés' de Miguel Ángel. En ella, la figura de Moisés se representa sosteniendo las tablas de la ley bajo su brazo derecho mientras mira hacia un lado. El profeta palpa su barba con el dedo índice derecho, mientras que el resto de la mano y el brazo se encuentran en una posición relajada y atrasada del resto del cuerpo. Freud, interpreta que el acontecimiento al que admira no deja caer las tablas, pues su pensamiento consciente religioso se lo impide dentro de su acción inconsciente. Esta interpretación muestra la posible relación entre el sueño y la mano. (Ricoeur Paúl 1990: pág. 145-146)

La mano, como se estudia en el libro 'Psychology of the Hand', está directamente conectada con el alma, puesto que es ella la que usa el cuerpo para comunicarse:

"Psychology of the Hand means: the soul has announced through the hand the images possessed by it defining the individual." (Lindsay, 1919: pág.13)

Desde la infancia, las manos ya muestran las intenciones del individuo en relación con lo que desea o puede convertirse en un futuro. Por ello, este análisis afirma que la forma de nuestras manos aporta una clara explicación sobre nuestro inconsciente. Cada dedo, incluso cada

falange de los mismos aporta un significado sobre cómo somos. La primera falange aporta el sentido de la lógica y de la razón, la segunda se relaciona con el estado mental y la tercera con el físico.

En el caso de la mano de Viola, el hecho de contar con una separación notable entre cada dedo-donde justamente se decide proteger los grandes espacios verdes-indica la libertad de pensamiento y de acción del individuo. Esa libertad, de nuevo, aparece ligada a la conexión con la naturaleza.

Pero el hecho de que la mano escogida no encaje a la perfección en el propio urbanismo de la ciudad, colaborando a un carácter artificial de la misma, da lugar a cuestionarse si realmente el *Finger Plan* es la muestra de una utopía danesa realizable o si, por el contrario, durante esa búsqueda de la utopía primó el foco del sueño colectivo al superponerse con la realidad.

No obstante, la concepción de una 'utopía realizable' resulta contradictoria, por lo que para dar respuesta a esta cuestión es conveniente analizar el origen de la propia palabra utopía.

El término utopía proviene de la expresión griega compuesta de *ou-* que significa no y *topos*, que significa lugar. Por tanto, se entiende que la utopía define un lugar basado en un sueño lejano que no es posible que tenga lugar, que no es realizable. Aunque según Doxiadis (Doxiadis, 1969: pág.46-49), también existe la relación de la utopía con un lugar de 'perfección ideal'.

Por ello, aclara mediante un diagrama la definición de este concepto basado en dos parámetros: el grado de realidad, donde se encuentran la *topía* (lugar) y la *u-topía* (no-lugar) y el grado de calidad, acotado entre la *ef-topía* (buen-lugar) y la *dys-topía* (mal-lugar). Según el arquitecto la utopía se origina cuanto más

nos evadimos de la *topía*, es decir, cuanto más alejados estamos entre el lugar que poseemos y la posibilidad de realizar aquello que soñamos. La utopía entonces se da en el *buen-lugar* pero *sin-lugar*.

Esta formulación da lugar a interpretar que realmente la utopía danesa está lejos de poder ser realizada. Hay cuestiones que no pueden resolverse tan sólo mediante la imposición, en la realidad, de un sueño en forma de mano. No se debe rechazar, sin embargo, que la simbología de la mano está directamente ligada con el sueño colectivo danés. Pero, es conveniente cuestionar si la supuesta realización de la utopía es suficiente para enfrentarse a la falta de bienestar que presentaba Copenhague en el siglo XX.

Doxiadis declara que las utopías no pueden dar solución a los desastres de la ciudad, pero esos mismos desastres se generan en las

ciudades con la ausencia de sueño y razón (Doxiadis, 1969: pág.72). Ese desastre que él define como *dys-topía* (mal lugar) puede asimilarse a la ciudad de Copenhague antes de la creación del *Finger Plan*, cuando se alejaba cada vez más del sueño colectivo. La ciudad estaba cada vez más cerca de la *dys-topía*, es decir, de la *anti-utopía*. Pero como ya se expone anteriormente, tan solo basados en el sueño, la *dys-topía* carece de solución.

El término *entopía*, definido por Doxiadis cobra entonces sentido en el *Finger Plan*. Mediante la *entopía*- basada en los sueños, pero también en la razón- es posible solucionar la *dys-topía* puesto que la *entopía* (en-su-lugar) si tiene cabida en el mundo real.

"(...)entre los sueños y la realidad entre las utopías y las topías, tenemos que concebir la entopía, el lugar que satisface al soñar-

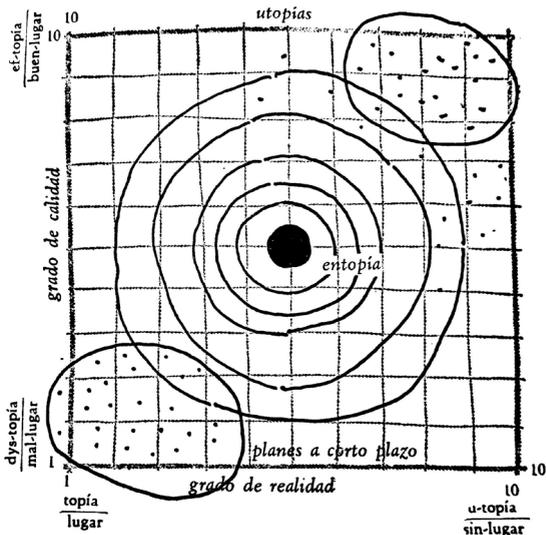
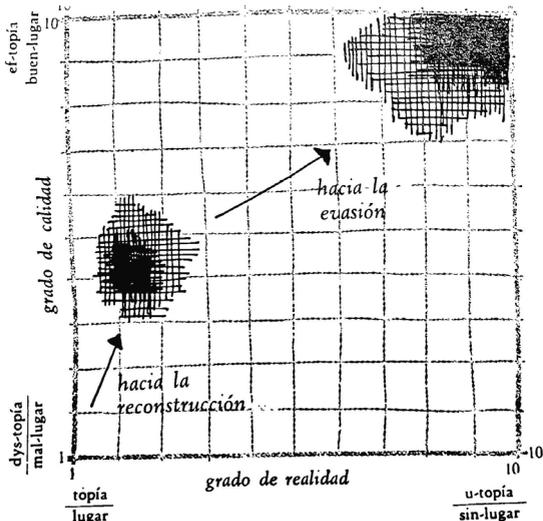


Fig.5 y 6. A la izquierda, el diagrama de Constantinos A.Doxiadis sobre el concepto de utopía. A la derecha, su diagrama actualizado, donde incluye el término *entopía* para la representación de la utopía. El mismo lo nombra “a mitad de camino entre la utopía y la planificación”.

dor y es aceptado por el científico, el lugar en el que se encuentran los proyectos del artista y el constructor” (Doxiadis, 1969: pág.72)

El símbolo de la mano en el *Finger Plan*, es el que consigue el encuentro entre la utopía danesa y la realidad mediante esta *entopía*. Es decir, la mano de Viola supone el proceso de transformación de la utopía a la realidad. Las modificaciones del territorio de Copenhague para encajar en la mano son consecuencia de la *entopía*, por tanto.

En el diagrama que el mismo Doxiadis actualiza (Doxiadis, 1960: pág.73), podemos ver cómo la máxima definición de *entopía* se encuentra en el centro. Esto supone que la *entopía* se sitúa entre el buen-lugar y el mal-lugar y, a su vez, entre el lugar y el sin-lugar. La *entopía* requiere, por tanto, un distanciamiento de la utopía máxima (sin-lugar); se guía también por una base científica, el propio territorio. El hecho de aventurarse a modificar los municipios en Copenhague puede ser raíz de una *entopía* que no se encuentra en su centro del diagrama, sino en una de las órbitas que se acerca más a la utopía, pues se impone el sueño ante la razón.

2. LAS MANOS Y EL SUEÑO

El urbanismo de Copenhague a través de la anatomía de la mano no supone un medio novedoso para aunar, mediante la *entopía*, la racionalidad y el inconsciente. La mano, no debe tratarse como un recurso aleatorio para la venta del sueño danés, sino más bien como una continuidad en la historia artística donde la representación de la mano se muestra como símbolo para la expresión de los sueños.

Esta vinculación de la mano con nuestro inconsciente no solo es un recurso artístico, sino que también puede asociarse con la ‘crítica paranoica’ expuesta por Dalí. Esta crítica-asociada al movimiento surrealista con la ‘crisis del objeto’ formulada por Bretón- se basa en la asociación de realidades subjetivas, creadas por el inconsciente, al visualizar distintos objetos reales. Es decir, el objeto observado deja de ser algo meramente objetivo para convertirse en la expresión del yo subjetivo.

La paranoia de Dalí, puede ejemplificarse con su conocida pintura llamada ‘La persistencia de la memoria’ (1931) donde el artista representa, entre otros objetos, varios relojes con aspecto flexible que parecen ablandarse en un paisaje costero. Comúnmente esta obra se interpreta como la concepción del artista del paso del tiempo. Sin embargo, según el propio Dalí, estos relojes que parecen fundirse son el resultado de aplicar la paranoia a un queso camembert que se derrite al sol (Tamayo, 2019).

Este concepto nos permite explicar, de otra forma, el papel que juega la mano en el *Finger Plan*. Los relojes que pintaba Dalí, en este caso, se expresan mediante la forma de una mano. Es esta la que supone la materialización de la utopía danesa, donde entra en juego la conexión con la naturaleza.

No obstante, esta relación del inconsciente y la mano como método compositivo en el urbanismo de la ciudad, puede analizarse desde distintas perspectivas a través de las representaciones artísticas realizadas a lo largo de la historia.

2.1 LA MANO COMO EXPRESIÓN DEL PENSAMIENTO

Cuando controlamos nuestras acciones-es decir, cuando actuamos mediante impulsos conscientes-las manos suponen un medio imprescindible para expresar las emociones y pensamientos que experimentamos. Este lenguaje no verbal evidencia la posibilidad de prescindir del lenguaje verbal, para expresarse con éxito. Podemos afirmar entonces que las manos son el medio por el que podemos manifestar nuestros deseos y pensamientos.

A lo largo de la historia, el artista siempre ha intentado plasmar un sentimiento, una visión, un sueño, un acontecimiento, etc., a través de su obra. Pero no es común el encuentro físico entre el espectador y el artista junto a la obra para revelar su significado. La pieza entonces debe “hablar” por sí misma, contar la historia que el artista desea que el espectador experimente al visualizarla, de manera no verbal. Así, el autor suele apelar a formas que resulten familiares en el observador, como

es el cuerpo humano. Y por ello, una parte anatómica como las manos está tan representada en el arte.

Esta relación entre las manos y su gestualidad y las palabras, puede ilustrarse con el trabajo de Bruce Nauman. El artista de los años sesenta trabajó en distintas disciplinas desde la pintura o escultura hasta las performances, donde experimentaba con su propio cuerpo. En muchas de sus obras pueden verse manos, pero es interesante destacar la pieza *From hand to mouth* realizada en 1967. En esta obra, el artista mediante un vaciado de cera representa el recorrido de la boca hasta la mano. Con esta representación pretende mostrar la conexión e importancia entre el lenguaje verbal y el no verbal en nosotros.

Ya en las primeras representaciones conocidas en la Prehistoria, período donde se estima que el hombre comienza a experimentar con el arte, aparecen formas de manos. El hombre, además de crear herramientas para su supervivencia, comienza a expresar sus sentimientos a través de símbolos como éste. No pretende crear algo bello, sino marcar su presencia, estudiar y representarse a sí mismo, y plasmar sus inquietudes y deseos a través de un símbolo. Esta representación surge de la acción de estampar su mano sobre una superficie húmeda y aportar color rojo a su alrededor, o en la misma palma.

La representación realista del contorno de las manos en distintas cuevas evidencia la relación entre el hombre y la naturaleza, puesto que es él mismo el que deja huella en ella. Pero también se aprecia una conexión entre la mente y el deseo del hombre, y la expresión de sus manos. Este tipo de estampaciones influyeron en trabajos de la propia Bauhaus. Concretamente en



Fig.7 *From hand to mouth* en español, 'De la mano a la boca'. Pieza de cera del artista estadounidense Bruce Nauman creada en 1967.

una de sus exposiciones para el MoMA de Nueva York en 1938, en cuya pared de entrada llamaba la atención la impresión de una mano (Fig.11); simbolizando la huella del trabajo que los maestros de la Bauhaus habían realizado para contribuir a la arquitectura y el arte hasta el momento.

Desde ese periodo de Paleolítico Superior, las civilizaciones posteriores han continuado representando la expresividad del hombre en distintas formas mediante las manos. Puede observarse en la antigua Grecia donde durante el periodo arcaico y clásico se comienza a profundizar, tanto en pintura como escultura, en el interior del hombre, sus emociones, deseos, pensamientos etc. Todo ello a través de la gesticulación del cuerpo, pero sobre todo de las manos. En las pinturas realizadas en ánforas –o incluso en las esculturas posteriores como las que se encuentran en el Templo de Zeus en Olimpia– la representación de sentimientos y acontecimientos mediante la expresión facial no es evidente, encontrándose en un segundo plano. La interpretación de las obras se hace complicada si la obra se analiza sólo a través de la representación de los rostros de los personajes. Por el contrario, la gesticulación del cuerpo y sobre todo de las manos aporta el contexto y significado de la obra de forma más clara.

En periodos posteriores la expresión facial en los retratos y representaciones artísticas toma más importancia. Aun así, las manos siguen siendo un punto de atención para el artista como medio de expresión; se estudiaban en muchos casos mediante bocetos previos a la realización de la obra final. Es el caso del artista Leonardo da Vinci, el cual afirma la importancia del gesto y la mente en su obra cuando escribe:

“La fisonomía debe pintarse de tal forma que sea fácil adivinar lo que está pensando el modelo” (Readers Digest, 1973: pág.69)

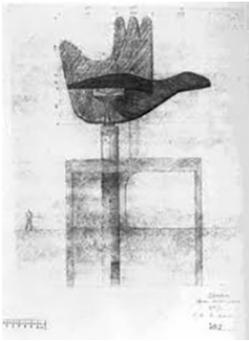
En la etapa del renacimiento, la pintura del artista italiano Rafael llamada ‘La Escuela de Atenas’, de nuevo ilustra claramente cómo las manos continúan siendo esenciales para la expresión de los pensamientos y deseos de los personajes representados.

Las dos figuras centrales, identificadas como los filósofos Platón y Aristóteles se representan gesticulando con la mano. A la izquierda, Platón tiene la mano alzada apuntando al cielo; simbolizando su teoría basada en el idealismo donde la fuente del saber se encuentra en el mundo de las ideas, en lo etéreo. A la derecha, Aristóteles con la palma de la mano abierta en dirección al suelo, aludiendo a la tierra, al mundo real.

2.2 LA MANO Y LA CREACIÓN

Desde el siglo XIX, la representación de las manos del propio artista como símbolo de su creación se extiende entre los artistas. Sus manos son las que ponen en práctica aquello que se encuentra en su imaginación. Las manos, de nuevo, son las responsables de la relación del autor entre la realidad y su mente, pero esta vez de manera aún más enfocada.

El propio arquitecto suizo-francés Le Corbusier, precursor del movimiento moderno, relata mediante su diseño para el monumento a ‘La Mano Abierta’, cómo la mano es un símbolo imprescindible entre la creación del arquitecto y la realidad. La mano se transforma en una metáfora por la que se define el trabajo artístico de creación del arquitecto. Le Corbusier transmite con la proyección de la mano, esa relación



optimista del mundo y su creación como una acción solidaria. Así lo expresaba en su poema 'La mano abierta':

"...A manos llenas he recibido, a manos llenas doy" (Le Corbusier, 1955)

Además, manos como la de Pablo Picasso ponen de manifiesto la relación de esta tendencia con el concepto de artista creador, representado a través de las manos, que también se aprecia en distintos periodos de la historia.

En la mitología egipcia el Dios solar Atum, se crea a sí mismo y es conocido como el Dios creador del resto de los dioses. El medio a través del que crea a estos otros dioses es su propia mano, por lo que este Dios también se relaciona con la sexualidad. La mano de Atum es entonces el símbolo de la creación egipcia y pue-

Fig. 8 y 9. A la izquierda el boceto del monumento *La main ouverte*, en español 'La Mano Abierta', realizado en 1954 por Le Corbusier. El arquitecto no llegó a verlo construido, pues se construyó en Chandigarh en 1985 décadas después de su muerte.

A la derecha, 'La mano de Picasso', pieza que imita la mano izquierda de Picasso realizada en 1943 por él mismo.



Fig.10 A la izquierda, "La Mano de Dios" situada en el punto más alto del arco del ábside, simbolizando también el poder. A la derecha la pintura del ábside con la iconografía de Dios en el centro. Iglesia románica de San Clemente de Tahull, Lleida. Siglo XII.

de verse representada como una pareja junto a él, que es el ser superior, en los sarcófagos egipcios.

Asimismo, en las representaciones cristianas, la mano de Dios adquiere también una fuerte simbología por ser la mano del creador. Los gestos de esta representan frecuentemente distintas escenas de la Biblia.

En las pinturas románicas de la iglesia de San Clemente de Tahull, encontramos decorando el arco del ábside la imagen de una mano conocida como ‘La Mano de Dios’. Esta se presenta abierta con la palma mirando hacia arriba, como si tendiera su mano hacia los fieles. Además, no solo la totalidad de la mano presenta un gran simbolismo, sino también cada dedo. La pintura que se encuentra en el ábside presenta a Dios en el centro alzando su mano derecha, simbolizando la bendición y la protección divina; de nuevo sus tres dedos levantados representan otro símbolo: La Trinidad. Su mano izquierda sujeta un libro en el que se muestra la frase “*ego sum lux mundi*” que significa “yo soy la luz del mundo”. Dios se muestra como el camino, es el ser superior (Fig. 10).

Cabe mencionar en relación con el concepto del hombre creador, la obra de ‘La Creación de Adán’ de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. En ella, se representa a Adán tumbado en una roca y a Dios suspendido en el cielo, ambos intentando tocarse por medio de sus manos con el dedo índice extendido. Las manos están cargadas de simbolismo, pues suponen el poder de creación de Dios hecho hombre, a su imagen y semejanza, con Adán. La mano derecha de Dios, comúnmente relacionada con Jesucristo, se une a la mano izquierda de Adán que se asocia con lo impuro. En este acto, las manos pueden también interpretarse como la conexión entre lo divino y el hombre a través

de su creación. La mano creadora adquiere una connotación divina en el arte.

Podemos afirmar, por tanto, que la representación unitaria de las manos del autor tiene implícito no solo el concepto de creador, sino la divinización de él mismo como ser superior, creador de su propio mundo, como ocurre con los Dioses.

La portada para la exposición de la Bauhaus entonces debe interpretarse más allá de la exhibición de la presencia del hombre como veíamos en el Paleolítico. La imagen de la mano se presenta acompañada por la frase “*Skill of the Hand*” (“La habilidad de la mano”) y a ambos lados de ella se encuentran: un huevo con la frase “*mastery of form*” (“maestría de la forma”) y dos cubos de cristal interseccionados con la frase “*mastery of space*” (“maestría del espacio”). Esta composición se nombra con el eslogan *The Bauhaus Synthesis*.

La mano no es una imagen más en esta portada, sino que es imprescindible para su entendimiento. Así lo expresaban los arquitectos encargados de la exhibición: Gropius, Bayer y Barr que a pesar de mostrar sus diferencias en torno a la adecuación de las demás imágenes y slogans que componían la portada, consideraban la mano algo inamovible. Ésta se muestra como medio para la creación en forma y espacio

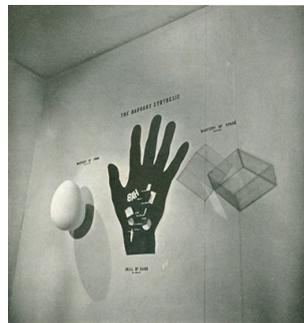


Fig.11 Portada de la exposición en el MoMA de Nueva York (1938) de la Bauhaus, publicada en el boletín del museo. Las tres imágenes se nombran bajo el título de la exposición ‘*The Bauhaus Synthesis*’.

de aquello con lo que el artista sueña. El hombre de nuevo es el centro –incluso en la propia imagen– es quien puede modificar la naturaleza (la forma y el espacio) a través de la entopía. Por tanto, puede percibirse un interés también en la Bauhaus por representar al hombre y en este caso a la propia escuela, como ser superior y creador.

La mano del *Finger Plan*, aunque finalmente no fue la del propio Steen Eiler Rasmussen, también puede atribuir su significado a la superioridad del hombre creador. Los territorios de Copenhague se trasladaron según los creadores del plan, imponiendo de esta forma el poder de creador –a través de esa mano aislada del cuerpo– frente al de la naturaleza. Es por tanto un símbolo con una cierta divinidad; la utopía del danés es superior a la propia naturaleza.

2.3 LA MANO AISLADA

Si nos remontamos al arte del siglo pasado –como ya se ha visto con la Bauhaus e incluso con Nauman– es predominante una representación de las manos separada del cuerpo, sin necesidad de que éstas sean las del propio autor. Se prescinde de todo lo demás, puesto que la simbología de las manos se considera más que suficiente para expresar las emociones y sueños del artista. La obra completa se reduce a la mano, como ya ocurría en el Paleolítico con la estampación de las mismas, aunque ahora se utilizan para ilustrar distintos sueños.

Unos de los artistas que utiliza este “lenguaje” es Man Ray, quien fue inspiración para Bruce Nauman, mencionado anteriormente. El artista estadounidense, muy relacionado con la corriente dadaísta, trabajaba principalmente con la fotografía y la pintura de manera

singular. Se vincula a la creación del surrealismo en París junto con artistas como André Breton o Paul Éluard. En sus escritos y entrevistas hace evidente su interés por plasmar, mediante sus obras, sus propios sueños o visiones en la realidad más que por seguir una técnica o movimiento artístico concreto. La utilización de la fotografía o la pintura en sus trabajos no dependerá entonces de la estética, etapa o técnica artística sino, más bien, de la viabilidad del medio para expresar lo que el artista quiere representar. Es decir, Man Ray utiliza su obra como medio para la realización de sus sueños. Así puede entenderse durante una de las conversaciones grabadas con Arturo Schwarz, donde afirma pretender plasmar sus visiones y sueños en sus obras.

“I paint what cannot be photographed, and I photograph what I do not wish to paint (...) But if it is something that I cannot photograph like a dream or an unconscious impulse, I have to resort to drawing or painting.” (Schwarz, 1977: pág.2)

Esta posición no es de extrañar, viniendo de un artista surrealista como Man Ray. En el primero de sus manifiestos en 1924, André Breton aportaba su definición del surrealismo, donde muestra una clara relación entre la ausencia de razón y el pensamiento.

“SURREALISMO: s.m Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.” (Breton, 1992: pág.44)

El artista, que llegó a exhibir sus obras en Dinamarca en 1971, cuenta con la mayoría de ellas sin titular. Él mismo afirma que es parte de su lema: “*Dreams have no titles*” (De L’ *Ecotais*, 2001: pág.59)

Una de sus publicaciones recibe el nombre de ‘*Les mains libres*’ (Las manos libres). En ella aparecen una serie de poemas escritos por su amigo, el poeta surrealista Paul Éluard. Cada poema va acompañado de una imagen realizada por Man Ray que lo ilustra. Es frecuente la atribución errónea del artista como ilustrador de esta publicación. Sin embargo, las ilustraciones que aparecen en el libro fueron realizadas por el artista mucho antes de la existencia de los poemas, lo que aporta aún más importancia a su obra. En el subtítulo del mismo libro se puede leer:

“*Dibujos de Man Ray ilustrados por los poemas de Paul Éluard*” (Ray, *Eluard*, 1937)

El título del libro vuelve a estar relacionado con el sueño, pues se basa en la idea de que las manos son libres para jugar con la imaginación del artista. Una de las ilustraciones recibe el mismo título (Fig.12). En ella se muestra una especie de garabato, resultado de dejar libertad a las manos, según el artista. Las manos libres, por tanto, obedecen a la propia imaginación. Además, para finalizar la pieza, el artista marca mediante puntos algunas de las curvas que generan el contorno de lo que parece ser la figura de un hombre. Aunque es evidente que esta última acción está guiada por la razón, puede interpretarse como una conexión del hombre y su mente. Esta obra, sin duda, ilustra la definición del surrealismo aportada por Breton.

En este libro, también pueden encontrarse otras ilustraciones donde aparecen formas de

manos expresando emociones como poder, fragilidad o deseo. Entre ellas, merece destacarse la titulada *La espera* (Fig.13), donde se representan dos manos tejiendo una tela de araña. La imagen da lugar a distintas interpretaciones.

A primera vista, parece evocar a la creación del propio artista, donde la telaraña simboliza esa realidad que tiene origen en su imaginación y que construye a través de sus manos. La acción de tejer la telaraña implica tiempo, y puede ser durante ese tiempo donde la imaginación se va “tejiendo”. Se puede deducir que se provoca el uso de la imaginación del propio espectador para darle su propio sentido a la obra. El título entonces simboliza la espera de la propia obra, cuyas manos seguirán tejiendo mientras la persona que la admira juega también con su imaginación. Esta interpretación puede acercarse al poema de Éluard que ilustra la imagen:

“*Nunca sostuve su cabeza entre mis manos*” (Ray, *Eluard*, 1937)

El dibujo, por tanto, representaría la continua espera del artista a que algo o alguien ocurra, quizá la propia imaginación del espectador. Aunque la telaraña también puede simbolizar la inteligencia animal, en este caso con las arañas. Las arañas esperan al acecho de que sus presas queden atrapadas en su tela. Entonces la obra cobra un sentido amenazante. La telaraña en este caso parece estar tejida por las manos, por el propio hombre. Se puede interpretar que las manos, intentan competir con la naturaleza, intentan cazarla. La imagen puede interpretarse, por tanto, como una relación entre la creación natural y la del hombre, a través de sus manos.

Más allá del libro de ‘*Les mains libres*’, Ray muestra en muchas de sus obras las ma-

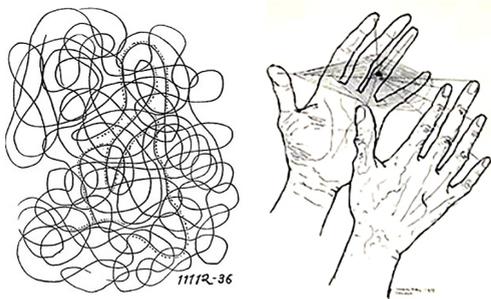
nos. Muchas de sus fotografías formaron parte de campañas de marcas de moda como Chanel o Poiret, vinculada a la liberación de la mujer. El motivo de estos trabajos fue su habilidad para retratar el deseo femenino a través de su obra, además de aplicar técnicas innovadoras como las solarizaciones.

En una de sus fotografías sin título (Fig.14) se reconoce la intención del artista por retratar la sensualidad femenina a través de sus manos, que se encuentran en un gesto descan-

sado. Con ello también pretende simbolizar el deseo humano, superando las clásicas representaciones del cuerpo humano.

Sin lugar a duda, el trabajo de Man Ray muestra una clara representación de los sueños y el inconsciente. Mediante la representación de las manos en sus obras, tanto en dibujo como en fotografía, consigue conectar de forma directa la imaginación con la realidad. Tal es así, que él mismo relata una especie de ensoñación al afirmar no poder distinguir el sueño y la realidad cuando trabaja. La figura de Man Ray vuelve a evidenciar que la utilización de las manos no es algo casual en el arte, y menos en el *Finger Plan*.

“For me there’s no difference between dream and reality. I never know if what I’m doing is done when I’m dreaming or when I’m awake.” (De L’ Ecotais, 2001: pág. 136)



2.4. LA MANO Y EL DORMIR

Al dormir dejamos de tener un control consciente sobre nuestro cuerpo, nuestro cuerpo cae entonces sobre su propio peso y, por ende, nuestras manos quedan desprovistas de acción. Cuando soñamos las manos son libres, no tienen ninguna acción o fuerza que las controle, como se ilustra en *‘Les mains libres’* de Man Ray. La naturaleza sigue la misma tendencia, pues no se mueve por acciones conscientes, sino que fluye en el transcurso de su creación. Por ello, la

Fig.12, 13 y 14. A la izquierda, el dibujo titulado ‘Mains Libres’ de Man Ray. Forma parte del primer capítulo del libro ‘Les mains libres’ (1937) ilustrado mediante poemas de Paul Eluard. Man Ray llegó incluso a proponerlo como frontispicio de la publicación, a lo que Eluard se negó. En el centro, el dibujo llamado ‘L’attente’, en español, ‘La espera’ realizado por Man Ray que forma parte del segundo capítulo del libro. A la derecha, la fotografía sin título de Man Ray realizada en 1930 para la que utiliza la técnica de la solarización que invierte los tonos claros y oscuros mostrando un claro contraste.



Fig.15 y 16. A la izquierda, el dibujo titulado 'Belle main', en español 'Mano hermosa' realizado por Man Ray que forma parte del primer capítulo de su libro 'Les mains libres' (1937). A la derecha, la vista frontal de la escultura 'El Hermafrodita durmiente'. Copia original, realizada en mármol, de la colección Borghese del siglo XVII. Posteriormente el colchón fue realizado por Bernini por petición del cardenal Borghese. Museo del Louvre, París. Puede apreciarse en ambas la conexión entre realidad e irrealidad.

posición de las manos, mientras dormimos, también juega un papel esencial en el entendimiento del sueño.

En muchas de las representaciones artísticas de personajes mientras duermen, la figura aparece con sus manos cercanas a su cabeza. Las manos suelen quedar laxas ante la ausencia de acción, por lo que la proximidad de ellas hacia la cabeza, hacia nuestra mente, aporta un significado conectado con lo onírico.

Esta posición fue muy utilizada en el arte clásico, en obras como la escultura de mármol llamada 'El Hermafrodita durmiente' donde se representa al personaje dormido y, a su vez, al sueño. El personaje Hermafrodito debe su origen a la mitología griega, donde era hijo del Dios mensajero Hermes y de Afrodita, la Diosa del amor, la belleza y la sensualidad. Se representa, en esta obra, desnudo y dormido con una de sus manos colocadas bajo su cabeza y la otra cercana a ella. Posteriormente se esculpió un colchón para recostar al personaje sobre él, aportando un carácter más relajado y onírico a la escena.

La mitología narra la historia de una ninfa, que al ver a este Dios bañarse desnudo en un estanque, quedó totalmente enamorada. Sus sentimientos eran tan fuertes que acabó adhiriéndose a él, conformando un solo cuerpo y cumpliendo así su deseo suplicado a los dioses de nunca separarse del joven. Es por ello que la figura se representa con rasgos tanto femeninos, como se aprecia en su rostro, como masculinos, con sus genitales. La posición de sus manos representa la conexión entre el sueño de la ninfa y la realidad. La cabeza –relacionada con el inconsciente, donde surgen los sueños– reposa sobre la mano que es el símbolo del cuerpo en el que se ha convertido a través del sueño de la ninfa.

Esta obra, en cierta manera, puede relacionarse con el trabajo de Man Ray en '*Les mains libres*'. En el primer capítulo, encontramos un dibujo titulado 'Mano hermosa'. El artista representa a una mujer desnuda dormida, que surge y se apoya en una mano fuera de la escala del resto de la imagen, cuyos dedos se confunden con el brazo de la joven. La composición transmite un ambiente sensual y tranquilo pues la mujer no es forzada por la mano (como puede apreciarse en otras imágenes como 'Potencia') sino que descansa plácidamente sobre ella. La unión de ambas manos nos traslada de nuevo a la utopía de la unión entre dos seres: en este caso el que contiene la gran mano –en representación de la realidad y el hombre– y la mujer durmiente que aporta un carácter onírico. Esta obra expone a la mano como sustentadora del propio sueño.

La colocación de las manos en la cabeza también simboliza la abstracción de la realidad a través del sueño, donde el subconsciente puede jugar con nuestros recuerdos. Es el caso del mito de Ariadna, figura mitológica griega, hija del rey Minos. La joven se enamoró de Teseo, hijo del rey de Atenas, el cual se ofreció a matar al Minotauro que se encontraba atrapado en un laberinto del que no se podía escapar. Ariadna le entregó un ovillo de lana para que el joven pudiese volver tras matar al minotauro y casarse con ella. La historia da un giro cuando durante el viaje de ambos, tras la vuelta de Teseo, este la abandona en una isla mientras duerme.

En el Vaticano, se encuentra una escultura llamada 'La Ariadna durmiente' refiriendo este mito. La joven se representa dormida y cubierta por una fina túnica. Sus brazos de nuevo se encuentran cercanos a la cabeza: el derecho se coloca por encima de esta,

técnica muy utilizada en el arte clásico para simbolizar el estado durmiente. El izquierdo, en cambio, sujeta su cabeza inclinada con la palma hacia abajo.

El gesto de apoyar la mano sobre el rostro expresa un estado pensativo y melancólico del personaje que se refuerza con su postura incorporada. Aunque el hecho de presentar la mano abierta, en vez de cerrada, da también lugar a interpretar un sentimiento de desconuelo, el cual se asegura con la inclinación hacia abajo del rostro.

Los dos sentimientos que pueden interpretarse con la posición de esta mano encajan con el mito de Ariadna. La obra por tanto parece expresar una cierta conexión entre la realidad y el sueño, más allá de la representación de Ariadna en aquella isla. La hija del rey Minos, parece inducirse mediante un deseo preconscious –que es el dormir, según Freud– en el sueño, para así soñar los recuerdos de su amado y abstraerse de su realidad dolorosa.

En conclusión, la conexión literal de la mano y la cabeza al dormir, y en consecuencia al soñar, apoya de nuevo la teoría de una conexión entre la mano y lo onírico. A pesar de las distintas connotaciones, ya expuestas, que puede adquirir la mano en Copenhague; esta relación entre el inconsciente y la posición de las manos en el sueño no debe excluirse, ya que es una hipótesis básica para el entendimiento de la elección de la mano como entopía en el *Finger Plan*.

3. EL *FINGER PLAN* EN LA ACTUALIDAD

Como se expone a lo largo de estas líneas, la creación del *Finger Plan* en Copenhague supuso el comienzo de la realización del sueño danés en la realidad. El símbolo de la mano humana utilizado e impuesto ha sido, sin duda, clave para la conexión de la ciudad con los sueños; guiados por la conexión con la naturaleza y la paz y comunidad a la que incita su esencia *Hygge*.

Esta simbología –más que un hecho aislado en la búsqueda de la utopía– puede suponerse como una influencia de representaciones históricas y movimientos, como el surrealismo, anteriores al plan. Actualmente se continúa utilizando como recurso en distintos ámbitos artísticos, lo cual indica su prevalencia y utilidad en la búsqueda del sueño.

En la capital danesa, la mano creada en 1947 también continúa siendo un símbolo onírico para las nuevas generaciones. Décadas después de su creación, el aumento de población y la necesidad de espacio en la ciudad volvían a suponer un riesgo para el sueño colectivo. Se comienza entonces a desarrollar una nueva zona en la isla de *Amager* –situada al sureste de Copenhague en la región de *Øresund*– llamada *Ørestad*. La mano se encuentra ya arraigada en la identidad danesa en el siglo XX. Tanto es así, que esta nueva zona se identifica en el urbanismo como ‘El sexto dedo de Copenhague’, a pesar de no existir una mano que tenga seis dedos para satisfacer la utopía de nuevo. La zona cuenta con características similares al urbanismo ya planteado en el plan: grandes espacios verdes, un canal sostenible con recogida de agua pluvial y la conexión con la palma a través de una nueva línea de metro.

Igualmente, el *Finger Plan*, supone el comienzo de una arquitectura de un carácter mucho más onírico en la ciudad, donde sus tradicionales edificios funcionales de tejas rojas comienzan a convivir con proyectos utópicos y singulares. El sueño colectivo es ya la base de la arquitectura danesa, como puede verse en sus grandes espacios libres verdes y en la priorización del peatón frente a los vehículos privados. La aplicación de la mano entonces puede entenderse como punto de partida en la búsqueda de la no racionalidad en la composición arquitectónica danesa.

Partícipe de este nuevo comienzo es el conocido arquitecto danés, Bjarke Ingels con su estudio BIG. Desde sus inicios, muestra un claro compromiso con el sueño alrededor del mundo. En su documental en la serie *Abstract*, el arquitecto apela al sueño cuando se le pregunta acerca de su definición de arquitectura. El mismo afirma que “*la arquitectura es el camino para manifestar tus sueños en el mundo real*” (Sarina, 2017) pero también puede convertirse en una pesadilla de no realizarse este proceso de manera correcta. En sus inicios presentaba su lema ‘*Yes is more*’ (Sarina, 2017) como definición de su ideología sobre no poner límites a soñar.

La presencia de BIG en algunos de los proyectos de *Ørestad* es evidente. Entre ellos el edificio residencial llamado *Mountain Dwelling*, formado por una pendiente de cubos que emulan a la ladera de una montaña; o el complejo *The 8 House*, donde diseña un ‘urbanismo en tres dimensiones’ con la proyección de una especie de barrio en volumen, que permite la vida pública en todas sus plantas.

Cuando se le pregunta acerca de sus proyectos en este ‘sexto dedo’, el arquitecto explica su intención de generar tipologías totalmente

nuevas, romper con lo establecido hasta el momento y continuar con lo que él denomina *Hedonistic Sustainability* (Ingels, 2011), concepto muy ligado al sueño colectivo; donde se persigue esa sostenibilidad mediante la puesta en valor del medio natural danés.

Además de los propios arquitectos residentes en Copenhague, la iniciación de la práctica de la utopía mediante la entopía en la composición arquitectónica y urbanística ha impulsado la participación en el desarrollo de la ciudad de arquitectos oníricos, como Jean Nouvel. El arquitecto francés, utiliza frecuentemente los términos ilusión, espacio y virtualidad para referirse a la arquitectura (Nouvel, 2002). Su proyecto para la casa de la música en *Ørestad* pretende generar una confusión entre la realidad y la virtualidad, en otras palabras, la realidad y el sueño. El edificio cuenta con un revestimiento de textil azul perforado; durante el día este funciona a modo de cortina para la protección solar, pero se transforma en una gran pantalla durante la noche para la proyección de distintas imágenes y videos. Esta transformación asociada a la vida nocturna y la búsqueda de la irrealidad, nos conecta de nuevo con los sueños.

Puede decirse con rotundidad que el desarrollo de la ciudad desde el *Finger Plan* ha supuesto un gran auge económico para la ciudad. La economía es, precisamente, uno de los parámetros utilizados para el ranking anual mundial de la felicidad.

El gobierno danés, aspira a convertir el país en un atractivo internacional. La conexión de la ciudad con Suecia a través de la construcción del puente Copenhague-Malmö, la intención de trasladar el puerto a la isla de *Amager* donde también se encuentra el aeropuerto de la

capital, los edificios singulares en el centro de la ciudad, el emplazamiento de grandes empresas internacionales en este nuevo ‘sexto dedo’, el lento desarrollo de la actividad residencial en la zona etc. Abren el debate sobre el conflicto entre el deseo de prosperidad económica danés y el sueño colectivo de la ciudad.

Estos supuestos reelaboran la comprensión de Copenhague y sus expansiones más mediáticas, sí, pero más estudiadas en los últimos años por la crítica, la academia y la propia profesión. Al situar su comprensión sobre una base no estrictamente racional, la clave moderna se quiebra y se expande el campo del régimen proyectual-compositivo hacia perspectivas más

acordes con dinámicas que se pueden hallar en otras situaciones mundiales.

La concepción de la imagen descrita por Walter Benjamin, se muestra entonces romanizada en Copenhague, pues aun intentando mostrar su irracionalidad, el capitalismo se apropia inevitablemente del urbanismo de la ciudad. La necesidad de retorno a esa imagen dialéctica Benjamina de la ciudad se hace evidente. Es desde ella desde donde se puede entender la posibilidad de hacer una arquitectura que, al menos, no esconda bajo técnicas y funcionalismos, lo que de diagnóstico de lo que somos, tienen los planes para nuestras ciudades.

4. REFERENCIAS

- Awad Núñez, Samir. 2022. “Ørestad (Copenhague, Dinamarca) la introducción de ideales progresistas para la reproducción de las lógicas neoliberales en el urbanismo”. Consultado 15/10/2022
- Blumenfeld, Hans. 1964. “A hundred-year plan—the example of Copenhagen”. *Athens Center of Ekistics* vol. 17, No.99: 75-81. Consultado 16/10/2022
- Bretón, André. 1922. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial argonauta. Consultado 17/01/2023
- By&Havn. *The story of Ørestad. Copenhagen Growing*. Consultado 13/10/2022
- Calvo Serraller, Francisco. 1987. “Doctor Le Corbusier y mister Jeanneret”. *Arquitectura Viva* 9: 44-49. Consultado 8/01/2023
- Caneva, Caterina. 1994. *Los oficios: guía de colecciones y catálogo completo de las pinturas*. Italia: Becocci/Scala. Consultado 28/12/2022
- Cerrada Macías, Mónica. 2007. *La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Tesis doctoral. Madrid. Consultado 28/12/2022
- Cerón Silva, Jaime. 2010. “Man Ray: La realidad moldeada por la fantasía”. Consultado 09/01/2023. <https://ceronresumido.com/Man-Ray-La-realidad-moldeada-por-la-fantasia>
- Christensen, Inger. 2018. “The Dream of a City”. *Poetry Foundation* 5: 521-532. Consultado 06/10/2022

- Clasper, James. "Ørestad: Where Copenhagen's urban jungle meets its savannah". VisitCopenhagen. Consultado 22/10/2022. <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/neighbourhoods/where-copenhagens-urban-jungle-meets-its-savannah>
- Costi, Eleonora. "How Copenhagen became an architecture and design paragon". VisitCopenhagen. Consultado 23/10/2022. <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/activities/how-copenhagen-became-architecture-and-design-paragon>
- Danish ministry of environment. 2015. "The Finger Plan". Consultado 22/10/2022. https://danishbusinessauthority.dk/sites/default/files/fp-eng_31_13052015.pdf
- De L' Ecotais Emmanuelle. 2001. *Man Ray 1890-1976*. Taschen. Consultado 15/01/2023
- Digest Readers.1973. *Los grandes pintores y sus obras maestras*. Madrid: Reader Digest 63-82; 206-208. Consultado 08/01/2023
- Doxiadis, Constantinos Apolos. 1969. *Entre dystopia y utopía*. Cuaderno de moneda y crédito. Madrid: Moneda y Crédito. Consultado 9/01/2023
- Doxiadis, Constantinos Apolos. 1960. *Guide to the City of the Future*. Su Terry. Consultado 09/01/2023
- Fabricious Moller, Jes. 2018. "The parks of Copenhagen 1850-1900". *Garden History* vol. 38 no. 1: 112-123. Consultado 10/10/2022
- Freud, Sigmund. 2013. *La interpretación de los sueños*. Ediciones Akal. 516-592. Consultado 23/11/2022.
- Herbert, Bayer. 1938. "Bauhaus exhibition". *Bulletin of the Museum of Modern Art* vol 6. New York: MoMA. Consultado 28/12/2022.
- Ingels, Bjarke. 2011. *TEDxEastSalon - Bjarke Ingels - Hedonistic Sustainability*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ogXT_CI7KRU. Consultado 14/12/2022.
- Jensen, Sven Allan. 1848. *Copenhagen Regional Plan*. Copenhagen. Consultado 04/01/2022.
- Jensen, Sven Allan. 1990. *Fingerplanen-tilblivelsen, oplevet fra gulvet 1945-50*. Copenhagen. Consultado 10/01/2023.
- Kythor, Ellen. 2020. "Stereotypes in and of Scandinavia." In *Introduction to Nordic Cultures*, edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen, 210-214. UCL Press. Consultado 27/11/2022.
- María, José. 2017. *El sueño de Ariadna en la galería Uffizi*. Diario del Aire. Consultado 25/01/2023. <https://www.diariodelaire.com/2017/03/el-sueno-de-ariadna-en-la-galeria-uffizi.html>
- Martínez Pérez, Javier. 2016. *El vaciado del natural vida, muerte y aura en la escultura*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Consultado 30/01/2023
- Molina Risueño, Carmen. 2021. *El vínculo entre el arte y los sueños desde la práctica*

- pictórica*. Sant Carles.10-18. Consultado 13/01/2023.
- Muntada Villanueva,Anna. 2012. *Bruce Nauman*. Barcelona. Consultado 17/01/2023.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.1993. *Bruce Nauman*.Madrid. Consultado 17/01/2023
- Museo Nacional d' Art de Catalunya de Barcelona. Consultado 07/06/2023. <https://www.museunacional.cat>
- Nouvel, Jean, y Baudrillard. 2002. *Los Objetos Singulares: Arquitectura y Filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Consultado 13/11/2022.
- Orban Levi, Silvana. 1980. *Leonardo da Vinci*. Madrid:Editorial Debate. Consultado 22/12/2022.
- Papafava, Francesco. 1933. *Vaticano*. Edizioni Musei Vaticani. Consultado 08/01/2023.
- Prieto, Laura, Marco Aurelio, y Don Gummer. 2015. “¿Ariadna o Cleopatra?” *La guía de Historia del Arte*.Consultado 12/01/2023. <https://arte.laguia2000.com/escultura/ariadna-o-cleopatra>
- Rasmussen, Steen Eiler. 2004. *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado09/01/2023
- Rasmussen, Steen Eiler. 2014. *Ciudades y Edificios*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado10/01/2023.
- Ricoeur, Paúl. 1990. “La analogía del sueño” en *Freud: una interpretación de la cultura*.137-150. París: Proyecto Baktún. Consultado 25/01/2023
- Sajic, Adrijana. 2007. “The Exhibition as a Mean to Protect and Promote the Bauhaus Educational Model” in *The Bauhaus 1919-1928 at the Museum of Modern Art, N.Y., 1938; the Bauhaus as an Educational Model in the United States*. 26-52. New York. Consultado 28/12/2022.
- Sarina Roma, Billy Sorrentino. 2017. *Abstract: Arquitectura Bjarke Ingels*. Netflix. Consultado 14/12/2022.
- Schwarz, Arturo. 1997. “I paint what cannot be photographed” in *Man Ray: The Rigour of Imagination*. USA: Rizzoli. Consultado 15/01/2023
- Tamayo. 2019. *El método paranoico crítico de Dali*. Consultado 15/01/2023. <https://www.ttamayo.com/2019/07/el-metodo-paranoico-critico-de-dali/>
- Tiedemann, Rolf.2005. “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” En *Libro de los Pasajes*. 459-490. Ediciones Akal. Consultado 23/01/2023.
- Til, Michel. 2013. *Man Ray / Paul Eluard - Les Mains libres - 1937 - Le dessin «Les mains libres»*. Lettres volées. https://lettresvolees.fr/eluard/mains_libres.html Consultado 12/05/2022.
- Trolle, Linnet Jeppe. 2011. *Money Can't Buy Me Hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space*. The International Journal of Anthropology Vol. 55, No. 2. 21-44. Denmark: Berghahn Books. Consultado 13/01/2023

- Trucco, Matias. 2010. *¿Qué es el despertar? indagaciones sobre los límites del dormir y la vigilia desde Sigmund Freud*. Consultado 03/11/2022
- Vejre, Henrik. 2017. *A century of planning of green space in metropolitan Copenhagen*. Copenhagen. Consultado 14/1/2022
- Wiki Art. “Enciclopedia de artes visuales”. George Brassai. Consultado 10/02/2023. <https://www.wikiart.org/es/brassai>
- WSP. “DR Koncerthus”. Consultado 12/02/2023 <https://www.wsp.com/da-dk/projekter/dr-koncerthuset>.
50. *Copenhagen*. Consultado 10/01/2023.
- Kythor, Ellen. 2020. “Stereotypes in and of Scandinavia.” In *Introduction to Nordic Cultures*, edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen, 210-214. UCL Press. Consultado 27/11/2022.
- María, José. 2017. *El sueño de Ariadna en la galería Uffizi*. Diario del Aire. Consultado 25/01/2023. <https://www.diariodelaire.com/2017/03/el-sueno-de-ariadna-en-la-galeria-uffizi.html>.
- Martínez Pérez, Javier. 2016. *El vaciado del natural vida, muerte y aura en la escultura*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Consultado 30/01/2023.
- Molina Risueño, Carmen. 2021. *El vínculo entre el arte y los sueños desde la práctica pictórica*. Sant Carles. 10-18. Consultado 13/01/2023.
- Muntada Villanueva, Anna. 2012. *Bruce Nauman*. Barcelona. Consultado 17/01/2023.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1993. *Bruce Nauman*. Madrid. Consultado 17/01/2023.
- Museo Nacional d’ Art de Catalunya de Barcelona. Consultado 07/06/2023. <https://www.museunacional.cat>
- Nouvel, Jean, y Baudrillard. 2002. *Los Objetos Singulares: Arquitectura y Filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Consultado 13/11/2022
- Orban Levi, Silvana. 1980. *Leonardo da Vinci*. Madrid: Editorial Debate. Consultado 22/12/2022
- Papafava, Francesco. 1933. *Vaticano*. Edizioni Musei Vaticani. Consultado 08/01/2023
- Prieto, Laura, Marco Aurelio, y Don Gummer. 2015. “¿Ariadna o Cleopatra?” *La guía de Historia del Arte*. Consultado 12/01/2023. <https://arte.laguia2000.com/escultura/ariadna-o-cleopatra>.
- Rasmussen, Steen Eiler. 2004. *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado 09/01/2023.
- Rasmussen, Steen Eiler. 2014. *Ciudades y Edificios*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado 10/01/2023
- Ricoeur, Paúl. 1990. “La analogía del sueño” en *Freud: una interpretación de la cultura*. 137-150. París: Proyecto Baktún. Consultado 25/01/2023.
- Sajic, Adrijana. 2007. “The Exhibition as a Mean to Protect and Promote the Bauhaus Educational Model” in *The Bauhaus 1919-1928 at the Museum of Modern Art, N.Y.*,

- 1938; *the Bauhaus as an Educational Model in the United States*.26-52. New York. Consultado 28/12/2022.
- Sarina Roma, Billy Sorrentino. 2017. *Abstract:Arquitectura Bjarke Ingels*. Netflix. Consultado 14/12/2022.
- Schwarz, Arturo.1997." I paint what cannot be photographed" in *Man Ray: The Rigour of Imagination*.USA: Rizzoli. Consultado 15/01/2023.
- Tamayo. 2019. *El método paranoico crítico de Dalí*. Consultado 15/01/2023.<https://www.ttamayo.com/2019/07/el-metodo-paranoico-critico-de-dali/>
- Tiedemann, Rolf.2005. "Teoría del conocimiento, teoría del progreso" En *Libro de los Pasajes*. 459-490. Ediciones Akal. Consultado 23/01/2023
- Til, Michel. 2013. *Man Ray / Paul Eluard - Les Mains libres - 1937 - Le dessin «Les mains libres»*. Lettres volées. https://lettresvolees.fr/eluard/mains_libres.html. Consultado 12/05/2022
- Trolle, Linnet Jeppe. 2011. *Money Can't Buy Me Hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space*. The International Journal of Anthropology Vol. 55, No. 2. 21-44. Denmark: Berghahn Books. Consultado 13/01/2023
- Trucco, Matias. 2010. *¿Qué es el despertar? indagaciones sobre los límites del dormir y la vigilia desde Sigmund Freud*. Consultado 03/11/2022
- Vejre, Henrik. 2017. *A century of planning of green space in metropolitan Copenhagen*. Copenhagen.Consultado 14/1/2022.
- Wiki Art. " Enciclopedia de artes visuales".George Brassai. Consultado 10/02/2023.<https://www.wikiart.org/es/brassai>
- WSP. "DR Koncerthus". Consultado12/02/2023 <https://www.wsp.com/da-dk/projekter/dr-koncerthuset>

Marina Tejonero Valenzuela. Estudiante de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

