

• **EDITORIAL** • **CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD** / PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY. Francisco Montero-Fernández • **ARTÍCULOS** • **UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960** / UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s. Juan Antonio Cabezas-Garrido • **SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA** / *SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE.* Esther Díaz Caro • **NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO** / NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT. Luis Miguel Lus Arana • **DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE** / URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT. Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera • **PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72** / A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL. Marta García Alonso • **LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID)** / THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID). Marina Jiménez; Miguel Fernández-Maroto • **UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859-1914)** / A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859-1914). Nuria Álvarez-Lombardero • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE.** Ínigo García-Odiaga • **MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO.** Félix de la Iglesia Salgado



**CIUDADES PARALELAS**

Alineación de las fachadas de las ciudades paralelas

Fachada de la casa de la calle de las Paralelas.

## PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N14, MAYO 2016 (AÑO VII) ciudades paralelas

Alineación de las fachadas de las ciudades paralelas

DIRECCIÓN

**Dr. Amadeo Ramos Carranza.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARÍA

**Dr. Rosa María Añón Abajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL

**Dr. Rosa María Añón Abajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Juan José López de la Cruz.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Germán López Mena.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Francisco Javier Montero Fernández.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Guillermo Pavón Torrejón.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Alfonso del Pozo Barajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Amadeo Ramos Carranza.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO

**Dr. Gonzalo Díaz Recaséns.** Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. José Manuel López Peláez.** Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

**Dr. Víctor Pérez Escolano.** Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Jorge Torres Cueco.** Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valencia. España.

**Dr. Armando Dal’Fabbro.** Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Universitat Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.

**Dr. Mario Coyula Cowley.** Profesor de Mérito en la Facultad de Arquitectura, del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Cuba.

**Dr. Anne–Marie Chatelêt.** Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d’Architecture de Versailles. Francia.

CONSEJO ASESOR

**Dr. Alberto Altés Arlandis.** UMA, Umeå School of Architecture. LANDLAB ARKITEKTUR AB, Sweden.

**Dr. José Altés Bustelo.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

**Dr. José de Coca Leicher.** Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

**Dr. Jaume J. Ferrer Fores.** Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

**Carlos Arturo Bell Lemus.** Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

**Carmen Peña de Urquía,** architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.
**Dra. Marta Sequeira.** CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

ISSN–ed. impresa: 2171–6897
ISSN–ed. electrónica: 2173–1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa
DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010
PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE
IMPRIME: TECHNOGRAPHIC S.L.

Alineación de las fachadas de las ciudades paralelas

Fachada de la casa de la calle de las Paralelas.

## PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N14, MAYO 2016 (AÑO VII) ciudades paralelas

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez.

COLABORACIÓN EN EL DISEÑO DE LA PORTADA Y MAQUETACIÓN

Álvaro Borrego Plata.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.
Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.
e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE

Portal informático https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/ppa/index
Portalinformático G.I.HUM–632http://www.proyectoprogresoarquitectura.com
Portal informático Editorial Universidad de Sevilla
http://www.editorial.us.es/

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfzs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [eus4@us.es] [http://www.editorial.us.es]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE
revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
Editorial Universidad de Sevilla.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfzs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632
"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"
http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA
http://www.departamento.us.es/dpaetsas

Alineación de las fachadas de las ciudades paralelas

Fachada de la casa de la calle de las Paralelas.

## PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N14, MAYO 2016 (AÑO VII) ciudades paralelas

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde.
DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN
Maripi Rodríguez.
COLABORACIÓN EN EL DISEÑO DE LA PORTADA Y MAQUETACIÓN
Álvaro Borrego Plata.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA
E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.
Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.
e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfzs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [eus4@us.es] [http://www.editorial.us.es]
© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfzs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [eus4@us.es] [http://www.editorial.us.es]
© TEXTOS: SUS AUTORES.
© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.
SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE
revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
Editorial Universidad de Sevilla.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfzs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443
Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.
Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N14, MAYO 2016 (AÑO VII) ciudades paralelas
Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM–632 “*proyecto, progreso, arquitectura*” y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.
“*proyecto, progreso, arquitectura*” presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas “temáticas abiertas” que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.
La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.
*Our journal, “proyecto, progreso, arquitectura”, founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM–632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six–monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.*
“*proyecto, progreso, arquitectura*” *presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different “open themes” that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.*
*The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.*

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.
*When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.*
*The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers’ evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.*
*If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.*

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS
NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pié de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

PUBLICATION STANDARDS

*Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in http://www.proyectoprogresoarquitectura.com*



## SERVICIOS DE INFORMACIÓN

### CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

### PUBLICATION QUALITY

*The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as “of impact” (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).*

*The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).*

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

### bases de datos: indexación



SCOPUS

ISI WEB: Emerging Sources Citation Index (ESCI)

EVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

EBSCO: Fuente Académica Premier

EBSCO: Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

**SJR (2014): 0.100, H index: 0**

### catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2016: 9,300. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

CARHUS 2014: B

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

### catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

## DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la condifencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

### ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

*PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).*

*Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.*

*In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.*

*Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.*

*Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.*

*PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.*

## ciudades paralelas

### índice

#### editorial

**CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD / PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY**  
Francisco Montero-Fernández – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.10>)

12

#### artículos

**UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960 / UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s**

Juan Antonio Cabezas-Garrido – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.01>)

16

**SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA / SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE**

Esther Díaz Caro – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.02>)

28

**NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO / NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT**

Luis Miguel Lus Arana – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.03>)

40

**DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE / URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT**

Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.04>)

54

**PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72 / A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL**

Marta García Alonso – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.05>)

68

**LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID) / THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID)**

Marina Jiménez; Miguel Fernández-Maroto – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.06>)

82

**UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859 -1914) / A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859 -1914)**

Nuria Álvarez-Lombardero – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.07>)

96

#### reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

**GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE**

Íñigo García Odiaga – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i13.08>)

112

**MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO**

Félix de la Iglesia Salgado – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.09>)

114

## SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA /

SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE

Esther Díaz Caro

**RESUMEN** La ciudad es el espacio neurálgico del sujeto contemporáneo, sin embargo la forma en que las ciudades se planifican, crecen, o se destruyen parecen estar al margen de las manifestaciones o sensibilidades del individuo; muchos de los lugares por los que transitamos se han convertido en lugares inhóspitos, habiendo perdido la ciudad su carácter simbólico y como consecuencia de la globalización también ha perdido su identidad. Nos preguntamos si puede el arte constituir una sustancia que amalgame estas patologías de nuestras ciudades modernas y abra puertas a expectativas que se acerquen a un entendimiento de la ciudad como escenario humano, donde el espacio público, el espacio natural o el paisaje serán lugares desde los que hacer ciudad.

Proponemos la arquitectura, el arte y la vida, como formas de conocimiento que se esconden entre las ideas y el modo en que éstas se expresan y donde encontrar nuevos argumentos para un proyecto de ciudad. Este texto hace un recorrido por los límites difusos entre estos campos desde los años 60 hasta la actualidad, centrándonos en algunos ejemplos que nos sirven para establecer una conversación entre ellos con objeto de su traslación a la ciudad, y así recuperar su uso por los habitantes y, especialmente, el espacio público como lugar donde sus habitantes puedan expresar su creatividad.

**PALABRAS CLAVE** arte; arquitectura; ciudad; paisaje; "expanded field"; espacio público

**SUMMARY** The city is the vital space for the contemporary individual, however the way in which cities are planned, grow and are destroyed seems to be outside of the manifestations and sensibilities of the citizens: many of the places that we pass through have become inhospitable, as the city has lost its symbolic character and, as a consequence of globalisation, has also lost its identity. We wonder if art can be the thing that amalgamates these diseases of our modern cities and opens doors to expectations that approach an understanding of the city as human stage, where public spaces, natural spaces and the landscape will be places from which to make a city.

We propose architecture, art and life as forms of awareness that are hidden between ideas and the way that they are expressed, and where we can find new arguments for a city project. This text explores the diffuse limits of these fields, from the sixties until the present day, focussing on some examples that will help us establish a conversation between them with the aim of translating them to the city, and thus recovering their use for its inhabitants and, especially, of public space as a place where the inhabitants can express their creativity.

**KEY WORDS** art; architecture; city; landscape; expanded field; public space

Persona de contacto / Corresponding author: edc.artarq@gmail.com. Arquitecta, Universidad de Sevilla

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N14 "Ciudades Paralelas". Mayo 2016. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 27-10-2015 recepción-aceptación 14-03-2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i14.02>

1. The Crown Fountain, 2004, Jaume Plensa.



Cualquier estrategia de pensamiento en torno a la complejidad de la idea de ciudad nos obliga a establecer recorridos diversos, re-trazando propuestas que desde el arte y la arquitectura se han hecho en las últimas décadas. Nos detendremos en algunas de ellas que situándose en los límites imprecisos de ambas nos resultan más evocadoras para ser trasladadas al proyecto de la ciudad contemporánea. Al margen de cuestiones burocráticas, legislativas o estrictamente vinculadas al planeamiento, nos preguntamos por qué las ciudades no son consideradas como posibles lienzos donde desarrollar las expresiones artísticas contemporáneas, y en cambio, éstas suelen quedar relegadas a piezas escultóricas ajenas a los entornos urbanos en los que se insertan, resultando elementos residuales o casuales. Las ocasiones en las que la ciudad se presta a intervenciones que conlleven reflexiones o conceptos vinculados a transferencias artísticas son escasas.

Toda ciudad nace despersonalizada y, sólo a partir del inicio de la actividad de sus habitantes en el tejido urbano podemos verificar su pulso y su latencia como organismo. Al igual que los edificios alcanzan justificación en función de la habitabilidad y confortabilidad que pueden llegar a conseguir, las ciudades se muestran como extensiones del habitar y necesitan ser consideradas como

escenarios urbanos de la vida colectiva, aptos para ser llenados de experiencias individuales y comunitarias. El origen de la confortabilidad y amabilidad de esas ciudades se encuentra en la correcta articulación de ciertos factores entre los cuales es necesario atender de manera destacada a la componente artística ya que nos ofrece un denominador común de la sociedad que alberga.

Las actuaciones artísticas permitirían un acercamiento de la ciudad a sus habitantes, poniendo en valor la recuperación de los espacios públicos desde sensibilidades no estrictamente originadas desde la "disciplina" arquitectónica, eludiendo el carácter de elemento-decoración que se les otorga en la actualidad (figura 1).

La obra de Jaume Plensa, The Crown Fountain, nos sirve para visualizar este acercamiento entre los límites difusos entre el arte y la arquitectura y apostar por ellos a la hora de proyectar la ciudad futura. En los orígenes de esta obra, el autor se cuestiona: "¿Qué es una fuente? ¿cómo puede ser de relevante para la gente que la observa?". Estas preguntas están presentes en la obra de Jaume Plensa. Centrada en la experiencia humana, no sólo desde lo sensorial, también en su relación temporal con la historia, del pasado con el presente, y del presente hacia el futuro, el artista decide mantener en la memoria colectiva la fuente histórica que siempre hubo en este

1. Plensa, Jaume en la memoria de la obra publicada en la página web oficial del artista <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>.



2. Portada del libro *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*.
3. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.

emplazamiento: un lugar de encuentro donde obtener el agua, principal sustancia de la vida. ¿Por qué no mantener y dotar de una nueva experiencia a esta característica esencial del lugar?.

Localizada en el Millennium Park de Chicago, cerca de la bulliciosa Michigan Avenue, por un lado rodeada de rascacielos pero también rodeada de árboles que aportan cierta serenidad, dos pantallas de vidrio de 50 pies de altura unidas por una piscina de granito negro de apenas 1/8 de pulgada de profundidad establecerán un nuevo diálogo con la ciudad. Las dos torres serán los principales elementos que establecen una dualidad, un compromiso de diálogo constante pero cambiante con los ciudadanos, a través de 1.000 conversaciones entre residentes de Chicago. El artista sólo permite que veamos sus rostros, transformándolos en gárgolas al expulsar el agua desde sus labios, jugando con la evocadora idea de que somos creadores de la vida. Plensa también permite que el observador pase a formar parte de la obra, pudiendo caminar por la piscina de granito. El sonido del agua y el caminar de las personas, son también elementos constitutivos de la instalación. El artista pone su énfasis en la comunicación, la conversación y la interacción, entendiendo que éstos deben ser los principales protagonistas en el espacio público.

Tal vez, con la misma curiosidad, deberíamos preguntarnos ¿qué es el espacio público?, ese lugar tan aclamado en las ciudades hoy día desde la administración de las mismas, pero mayormente puesto al servicio del capital, con escaso valor desde un punto de vista urbano y nulo para una apropiación por parte de los ciudadanos. Tal como nos dice Antonio Miranda en el prólogo del libro de Manuel Delgado *El espacio público como ideología*<sup>2</sup>: “Como ya es sabido, con edificaciones de “bulto redondo” –como los chalets aislados o los bloques aislados– el espacio civil de encuentro y sinergia, el espacio verdaderamente común y político, el espacio público de calidad queda excluido definitivamente. Y toda arquitectura que no construye ciudad es falsa arquitectura o arquitectura sin

verdad, es decir, de muy baja calidad. (...) Sólo así el espacio público se hace verdadero en un espaciotiempo continuo y panhumano: universal modernidad de la verdad<sup>3</sup>. Proponemos una búsqueda en los bordes imprecisos del arte y la arquitectura y trasladar el fruto de esa conversación a los espacios urbanos a los que comúnmente hemos denominado espacios públicos, dotándolos así de urbanidad<sup>4</sup>, de un sentido urbano que hoy en día se ha perdido en la sociedad del consumo y del capital.

#### RETRACING THE “EXPANDED FIELD”

La arquitectura ha sido el campo en el que han tenido lugar los mayores debates interdisciplinarios, involucrando a las artes visuales con un desarrollo que ha abarcado las tres últimas décadas (figura 2).

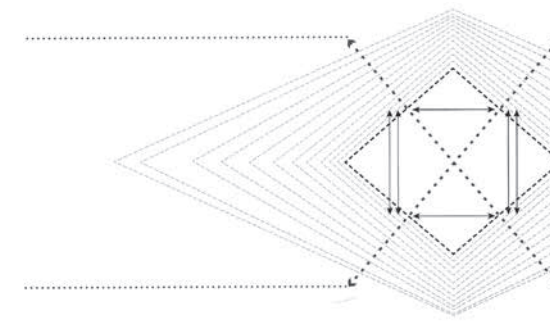
En 1979 Rosalind Krauss escribió el ensayo “*Sculpture in the expanded Field*” publicado por primera vez en la revista *October* <sup>5</sup>, donde la historiadora se posicionaba en contra de la irregular ceguera de las prácticas artísticas, mediante un diagrama en el que establecía oposiciones estructurales entre escultura, arquitectura, y “landscape art”. Krauss ha sido testigo cercano de la transformación de las prácticas artísticas adheridas a la especificidad del arte moderno, hacia las artes de la llamada múltiple posmodernidad. La historiadora trató de dejar claro lo que estas prácticas eran y lo que no, así como aquello en lo que se podrían convertir si se combinaban rigurosamente los parámetros substanciales de sus respectivos campos o disciplinas y se extendieran como vectores sus lógicas operativas. El debate o reflexión planteado sigue abierto, y dado el interés suscitado en la profundización de este ensayo, en abril de 2007, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton en colaboración con el Departamento de Arte y Arqueología celebró un simposio sobre el ensayo original de Rosalind Krauss, reconociendo su influencia en las décadas posteriores a su publicación, y su todavía posible proyección hacia el futuro. El simposio se convierte en una plataforma desde la que reflexionar sobre las posibilidades de interacción entre las distintas

2. Delgado, Manuel, en *El espacio público como ideología*, Madrid: Ed. Catarata, 2ª ed., 2015.

3. *Ibid.*, pp. 12, 13.

4. “Urbanidad: cortesanía, comedimiento, atención y buen modo”. Definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

5. Krauss, Rosalind: “Sculpture in the Expanded Field”, En *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Spring, 1979.



Retracing the Expanded Field

Encounters between Art and Architecture



2 3

formas de expresión artística desde la posmodernidad hasta nuestros días<sup>6</sup>.

“Expansión, proximidad, convergencia, entendimiento o pliegue, serán algunos de los conceptos para re-dibujar los límites entre las artes visuales y la arquitectura contemporánea en el cambio de siglo. Si el arte moderno supuso el modelo manifiesto de la “síntesis de las artes”, su descendencia postmoderna promovió el semblante de la fusión plural”<sup>7</sup>.

Estos conceptos, utilizados para describir las obras de estos años, pueden ser válidos tanto para describir expresiones artísticas como obras arquitectónicas. Pero si pudiéramos igualmente utilizarlos para describir nuestros entornos urbanos, ello implicaría un enriquecimiento de los mismos donde poder desarrollar la creatividad de los individuos, no sólo de artistas y arquitectos con sus obras o proyectos, sino también a través de los propios habitantes de las ciudades, convirtiéndose en actores y configuradores de éstas a través de sus experiencias, al igual que en el trabajo de Plensa, *The Crown Fountain*, anteriormente citado

Las obras de artistas como Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Robert Morris o Mary Miss, exploran las interconexiones entre arquitectura, escultura, *landscape art* y fotografía de manera compleja e impredecible, aún sin ser la arquitectura el principal sujeto de estas obras.

Nos centramos en dos de estos trabajos: *Partially Buried Woodshed*, de Smithson, 1970 (figura 3), y *Splitting*, 1974, de Matta-Clark. Teniendo la arquitectura como inicio, ambas atacan físicamente los edificios y tienen lugar en un proceso espacio-temporal. Artistas y arquitectos se mueven en direcciones paralelas y no opuestas especialmente en lo conceptual, encontrando evidencia en la representación de espacios especulativos.

En las dos obras la arquitectura está muy presente y forma parte de la expresión artística, ambas se sitúan fuera de las galerías de arte o de los museos implicándose con su entorno, haciendo que la obra supere su límite físico. Podríamos referirnos a esta ocupación del entorno y de la superación de sus límites en el sentido que Javier Maderuelo nos propone en *El Espacio Raptado*, publicación de su tesis doctoral, en la que desarrolla a través de un ensayo la interacción de la escultura con la arquitectura, y el desbordamiento y superación de sus propios límites, coincidiendo con la interpretación de Rosalind Krauss en la transcendencia que la escultura de principios de los 60 va a tener en el momento presente. Las reflexiones de Maderuelo de cómo el espacio público de nuestras ciudades se ha vuelto inhóspito siguen plenamente vigentes en la actualidad.<sup>8</sup>

*Partially Buried Woodshed* fue una obra desarrollada como ejercicio de curso por Robert Smithson junto con

6. AAVV.: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press, 2014.

7. *Ibid.*, p.VII. (Traducción de la autora).

8. Por ejemplo, acerca de las intervenciones artísticas en dichos espacios, dice Maderuelo: “En el dominio público, en la calle y en la plaza sólo se han localizado los monumentos conmemorativos. Con la disolución de la lógica del monumento y con el progresivo deterioro del ambiente urbano, el espacio público se ha vuelto inhóspito. Muchos artistas, en los años setenta, han pretendido crear un arte de carácter público alejado del viciado circuito comercial de las galerías de arte y su entronización de los museos, intentando acceder con su obra al dominio público: la calle, los parques y los jardines. Otros, al alejarse, de la galería de arte, han buscado en la soledad de los alejados parajes desérticos el lugar en el que localizar sus monumentos, pero ambos han necesitado ligar la obra dialécticamente con el sitio, comprometerla con el entorno del que toman la motivación y del que toman la motivación y al que pretenden transformar y enriquecer”. Maderuelo, Javier en *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990, p.155.



4



5

4. Gordon Matta-Clark. *Conical intersection*, 1975.5. Robert Morris, *Untitled (Mirrored boxes)*, 1965.

los alumnos de la School of Arts of Kent: apiló 20 carretillas de deshechos sobre un almacén de leña abandonado hasta que la principal viga de éste quebró. La principal idea de Smithson era demostrar el principio de entropía: interesado en demostrar la acumulación de la historia sobre la expresión artística, creó una que crecería en significación con el paso del tiempo, a la vez que disminuiría su realidad física hasta el momento de su desaparición en 1984. Todo el proceso de la obra desde su ideación hasta su desmontaje está lleno de anécdotas en los que el azar jugó un papel principal en la fisicidad de la obra, y en la que personas ajenas al artista han determinado su final.

Para Smithson, el proceso artístico se inicia con el ataque a un edificio, siendo una arquitectura o un espacio construido el elemento inicial sobre el que trabajar, produciéndose una superación de su propio límite: el rapto del espacio circundante es esencial para que la creación artística tenga lugar, entendiéndose ésta como un proceso extensible en el tiempo, pero efímero. En *Partially Buried Woodshed*, el momento en que la viga rompe es el momento en el que comienza el deterioro de la obra, y por tanto el proceso entrópico que Smithson quiere evidenciar: para el artista, la permanencia y la preciosidad del trabajo artístico es algo intolerable. Además de la radicalidad que este trabajo supone en su momento por sacar la obra de arte fuera del espacio museístico, en este caso situándola en un entorno universitario, es además rompedor por la interacción de ésta con el medio urbano donde se sitúa y las nuevas experiencias que esto provoca en el espectador: la imagen desoladora del almacén en estado ruinoso y semienterrado en un entorno de una escuela universitaria.

Más allá de lo agresivo de la actuación, introduce una realidad diferente en el espectador, en su cotidianidad. Este ejemplo puede ser trasladado a experiencias

urbanas en los espacios públicos de nuestras ciudades en la forma de cómo utilizar de forma creativa construcciones obsoletas y en desuso para que de alguna manera puedan producirse nuevas experiencias temporales, como en este caso, enterrándolas parcialmente, creando un nuevo paisaje, una nueva topografía que sin duda podría dar lugar a espacios para el uso colectivo.

Con una lógica tangente a ésta, las obras de Gordon Matta-Clark sugieren otra posible forma de intervenir en las ciudades, generando nuevos paisajes, también partiendo de un ataque físico a construcciones. En el caso de *Splinting* el trabajo se inicia sobre un edificio que iba a ser demolido, produciendo nuevas interacciones entre lo construido y la ciudad, generando nuevas experiencias en los espectadores. Matta-Clark, conocedor del interés que siempre suscita para el ciudadano cualquier obra que afecte a su entorno cotidiano, concibe sus obras para ser experimentadas, para ser vividas y observadas.

Sería muy atractivo poder introducir en nuestro paisaje urbano estas nuevas experiencias que Matta-Clark nos propone en obras como *Splinting*: quebrar los espacios, desafiar la gravedad, desdibujar los límites entre el exterior y el interior. Serían fenómenos y experiencias enriquecedoras en nuestras ciudades (figura 4).

En el momento en que estas obras se conciben, la arquitectura funcionaba como un modelo para las artes visuales, no por su monumentalidad o su carácter institucional sino como fuente de conocimiento científico y de estrategias compositivas probadas en el espacio y en los ámbitos urbanos, de igual manera, las artes visuales proponían una alternativa para la arquitectura que debilitaba su carácter icónico.

Cada vez hay una mayor indagación en las interacciones que se producen entre el arte y la arquitectura, incrementándose el número de exposiciones y publicaciones

que lo reflejan, con un creciente intercambio aunque todavía en los inicios de ser comprendido. Hay veces en que las prácticas artísticas son un reflejo de los aspectos más icónicos de la arquitectura contemporánea. Otras por contra, es la arquitectura la que toma prestados los efectos más atmosféricos del arte contemporáneo extrapolándolos a un entorno monumental y urbano con resultados muy espectaculares. El peligro es que a veces, buscando la conexión entre los dos casos, el resultado es una simple acumulación de imágenes, como una mera exaltación de los *media*.

Las interacciones entre la escultura y la arquitectura desde los 60 hasta nuestros días, han sido estudiadas en numerosos ensayos como el ya mencionado de Javier Maderuelo. El término de escultura, tal como se había entendido a lo largo de la historia, empezó a oscurecerse con la aparición de las obras surgidas en los 60 y 70, surgiendo tal variedad de categorías que ponían el concepto al borde del colapso: pilas de basura sobre el suelo de las galerías, toneladas de tierra procedentes del desierto, o vallas de madera, la palabra "escultura" empezaba a ser difícil de pronunciar. Así, la escultura como negación empezó a ser posible sólo en los términos de lo que no era<sup>9</sup>. Nos detenemos en dos obras de principios de los 60 de Robert Morris: una instalación exhibida en la Green Gallery en 1964, casi una arquitectura íntegramente, su estatus como escultura se reduce casi a la determinación de ser lo que está en la habitación, que realmente no es habitación. La otra, *Untitled (Mirrored boxes)* de 1965, instalación ubicada en el exterior hecha de cajas de cristal, formas que son distintas del sitio; siendo visualmente una continuidad del paisaje, realmente (en su fisicidad), no son parte del paisaje.

La primera nos sugiere que dicha experiencia podría ser trasladada a la ciudad, elementos que invitan a su paseo, formas simples que crean espacios para ser atravesados o para servir de apoyo, partiendo de la disposición de elementos que con formas relativamente sencillas llaman nuestra atención por el desafío a la gravedad, y

por su simple disposición, creando un bello diálogo entre ellos, desdibujando en el caso de su creación los límites entre escultura, arquitectura y danza moderna, ya que se construyeron para servir de apoyo a bailarines en el desarrollo de una *performance*. El segundo ejemplo nos interesa precisamente por ubicarse fuera del espacio museístico, produciendo desde la extrema simplicidad de sus formas un enriquecimiento del paisaje, y con la utilización de las caras espejadas de los cubos, el rapto del espacio circundante es si cabe más poético y sugerente (figura 5).

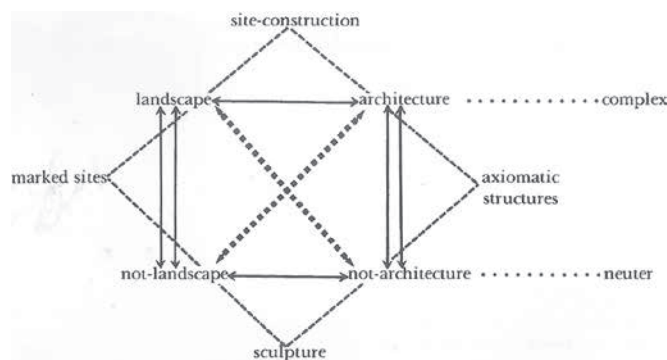
Lo que sucedió en la trayectoria de los escultores a partir de los 60 es que empezaron a poner el foco en los límites exteriores a los términos de exclusión, la escultura entra en una condición de su lógica inversa, y se convierte en pura negatividad, una combinación de exclusiones. De igual manera, con la misma lógica y con un simple mecanismo de inversión, las mismas polaridades pueden ser expresadas en positivo: la no-arquitectura es sólo otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, simplemente arquitectura. Incluso si reducimos la escultura al término neutro de no-paisaje y además no-arquitectura, no hay razón para no imaginar un nuevo término, que sería al mismo tiempo ambas cosas, paisaje y arquitectura, lo que en este esquema es llamado "complex".<sup>10</sup>

Rosalind Krauss idea un diagrama para explicar las distintas relaciones que van surgiendo en lo que denomina "*the expanded field*", generados al problematizar el conjunto de posiciones que surgen cuando la categoría de escultura es suspendida. Así, al extender el campo, surgen otras categorías que uno puede imaginar: *marked sites*, *site construction*, *axiometric structures*, ninguna de ellas asimilable al concepto de escultura tal y como se había concebido hasta el momento. Ésta pasará a encontrarse en la periferia de una estructura mucho más amplia y compleja, llevándonos a otro diagrama. Quizá lo que más nos puede extrañar es la pretensión de clasificar la complejidad de estas nuevas interacciones entre los distintos campos en un diagrama tan simple, cuando al

9. Tal como nos explica Rosalind Krauss en su ensayo *Sculpture in the Expanded Field*: "la escultura en los 70 había entrado en la categoría de tierra de nadie: era lo que estaba enfrente de un edificio que no era un edificio o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje". (Traducción de la autora). Krauss, Rosalind, op. cit., nota 5, p. 35.

10. Originariamente esto había sido rechazado en el campo del arte: la cultura occidental no había permitido hasta la fecha pensar en lo complejo, muy al contrario que otras culturas- que lo incorporan con facilidad: así, los laberínticos jardines japoneses son al mismo tiempo arquitectura y paisaje, o los campos de rituales o procesionales de antiguas civilizaciones son ejemplos de este término de lo complejo. No quiere decir esto que fueran considerados como una forma de escultura, eran más bien, una forma de ocupar el espacio.





6

6. Diagrama de Rosalind Krauss. Relaciones entre los distintos "fields" establecidas como negación de lo que no son.
7. Robert Morris, *The Observatory*, 1971.
8. Robert Irwin, *Slant, Light, Volume*, 1971, Walker Center, Mineápolis.
9. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.
10. Mary Miss, *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978.



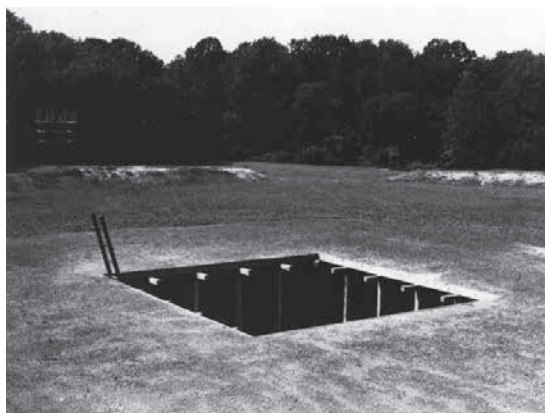
7



9



8



10

mismo tiempo lo que realmente nos propone es la superación de los propios límites. (figura 6)

Krauss denomina a este campo del "complex axis" como "site-construction". Trabajos como *The Observatory*, de Robert Morris, 1970, son primeros ejemplos de ello. Otros artistas como Robert Irwin, con trabajos como la instalación *Slant/Light/Volume*<sup>11</sup>; Alice Aycock y su instalación *The beginning of a complex*, de 1977; Michael Heizer, pudiendo referir aquí uno de los primeros *earthworks*, *Double negative*, del que el mismo Heizer decía "There is nothing there, yet it is still a sculpture"<sup>12</sup>; o Mary Miss de la

que ilustramos la obra *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978, estaban trabajando con la misma lógica. (figuras 7 a 10)

Una referencia más próxima a nuestra cultura occidental podrían ser los jardines de Bomarzo. Aunque alejada en el tiempo y de difícil catalogación en el diagrama de Rosalind Krauss, nos sirve de ejemplo para ilustrar cómo a lo largo de la historia este desbordamiento de los límites ha estado presente. Denominados originariamente como "Villa de las Maravillas" fueron comúnmente denominados como "Jardín de los Monstruos"<sup>13</sup>. El resultado está próximo a lo surreal, el paisaje y elementos

de difícil categorización crean un entorno que impacta a los sentidos del observador, provocando una sensación de extrañeza aún dentro de la estética manierista propia de la época, como podemos imaginar con la imagen de esa pequeña construcción inclinada, o esas figuras monstruosas semienterradas en la tierra, llenas de simbolismo y una especial sensualidad, en la que los límites entre arquitectura, escultura y naturaleza son difíciles de precisar. La descripción que hace Bruno Zevi de este lugar en *Barroco Illuminismo* es del todo acertada: "A Bomarzo la finzione scenica é travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi é immerso, in "un ingranaggio di sensazioni", dice A. Bruschi, capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo-onirico, assurdo, ludico e edonistico, che offre stati alterni di eccitazione e depressione, gioiosa meraviglia e terrore, inquietudine morbosa e maniacale"<sup>14</sup>. Los jardines, olvidados y abandonados durante siglos, han llegado hasta nuestros días, produciéndose una simbiosis total con la naturaleza, siendo en fecha muy reciente, en 1959, cuando Giovanni Bettini adquiere la propiedad devolviendo a este parque su estado original. El poder evocador de este jardín ha inspirado la creación de otras expresiones artísticas contemporáneas, como el film realizado por Salvador Dalí o la ópera de Alberto Ginastera de 1962.

Esta simbiosis entre arte y naturaleza es la que proponemos introducir en la ciudad de hoy, en la que la integración

del espacio natural en el interior de las ciudades es una demanda de los ciudadanos. Trasladar este ejercicio a un entorno urbano sería muy sugerente para crear nuevos paisajes (figuras 11 y 12).

Dando un salto al momento presente podemos referir como ejemplo la obra *The Gates*, de Christo and Jeanne-Claude, una obra efímera, una experiencia para ser vivida por el usuario del Central Park que durante el escaso tiempo que dura la instalación verá alterada la configuración de su espacio cotidiano. Este proyecto es ideado en el año 1979, pero su realización no se ve culminada hasta el año 2005, en el que como es usual en la forma de trabajar de la pareja de artistas, a través de la venta de los collages, planos, o bocetos del proyecto consiguen la financiación para el mismo (figura 13).<sup>15</sup>

A través de la repetición de un elemento simple y de la imposición de una nueva traza sobre Central Park, los artistas consiguen transformar el lugar sin alterar su uso, dotando al mismo de una nueva experiencia sensorial tanto en la relación que establecen con el paisaje propio del parque, como con la ciudad, a través de esa interacción provocada en los reflejos así como en la introducción del color azafrán con gran intensidad.

#### THE CITY AS CANVAS

Aunque pueda resultar paradójico por tener lugar en un espacio interior, vamos a utilizar como referencia la

11. Creada en 1971 para la inauguración del Walker Center, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights 96 x 564 in. Junto a James Turrell, Robert Irwin explora cómo los fenómenos son percibidos por el observador, y alterados por la conciencia, orquestando el acto de la percepción. Aparentemente son simples ejercicios de manipulación del espacio arquitectónico, entrando en el "expanded field" referido por Rosalind Krauss, pero sus consecuencias enriquecen la experiencia sensorial y temporal de los espacios.

12. Extraído de la página web dedicada al artista, [http://doublenegative.tarasen.net/double\\_negative.html](http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html). Esta obra consiste en dos cortes lineales realizados en la meseta de Mormon, en el desierto de nevada. Lo que no parece más que un gesto si lo vemos sobre un plano, implica el desplazamiento de 240.000 toneladas de rocas, y la consiguiente reubicación de las mismas. "Double Negative, aunque es una destacada pieza de arte, esencialmente no es más que una gran zanja (e incluso entonces, no es totalmente una zanja, ya que cruza un espacio vacío). En eso, consiste más en lo que era que en lo hoy es. Construir Double Negative fue un acto de construcción sólo en tanto que algo fue sustraído, y aquello que fue removido constituyó el acto creativo. Por eso la obra de arte es en sí misma un espacio negativo (y cuando se atraviesa el espacio vacío, eso es el espacio double negative, como sugiere el título), esto obliga a la meditación bajo el principio del arte como creación, cuando sin embargo Heizer no ha añadido sino sustraído" (Traducción de la autora). Double Negative pertenece a The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

13. Construidos en el Renacimiento en Italia por orden del Duque Francesco Orsini tras la prematura muerte de su esposa, Julia Farnese y diseñados por el arquitecto Pirro Ligorio y el escultor Simone Mosca, se construyen desde 1552 a 1588, año en que fallece Orsini.

14. Zevi, Bruno en *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995, p. 10. "En Bomarzo el escenario es sobrecogedor, el observador no puede ver por qué está inmerso en una cadena de sentimientos, dice A. Bruschi, capaz de confundir las ideas, de provocar emociones, de participar de lo absurdo, en un mundo bromista y hedonístico, que ofrece un estado alterno de excitación y depresión, de alegría y asombro, alegre maravilla y terror, inquietud morbosa y obsesiva". (Traducción de la autora).

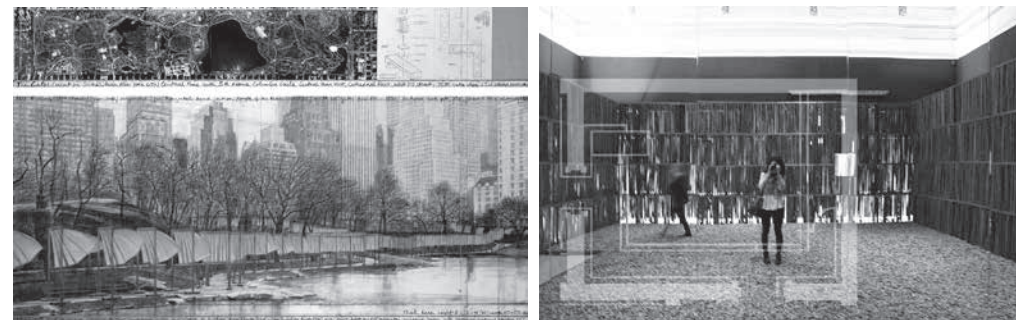
15. Tal como describen los propios artistas en la memoria del proyecto en Volz, Wolfgang, Strauss, Anne, *The Gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Colonia, Alemania: Ed. Taschen. 2005.





11 12

11. Torre inclinada en los jardines de Bomarzo, Italia.  
 12. Banco en los Jardines de Bomarzo, Italia. Entre escultura y arquitectura, semienterrado en el bosque, resultando una mayor simbiosis con el paisaje, provoca además por su inclinación una mayor extrañeza, obligando al paseante a pararse en este objeto.  
 13. Christo and Jeanne-Claude, *the gates* 1979-2005. Pencil, charcoal, pastel, wax crayón, enamel paint, fabric simple, aerial photograph, hand-drawn.  
 14. Li Xiaodong Installation, *Sensing Spaces* exhibition, 2014.



13 14

exposición "*Sensing spaces: Architecture Reimagined*"<sup>16</sup> celebrada en la Royal Academy of Arts, en Londres, en el año 2014, para profundizar en las experiencias que queremos proponer en nuestras ciudades, sirviéndonos al mismo tiempo para ilustrar la vigencia de ese desbordamiento entre los límites entre arte, arquitectura y paisaje. Más allá de los límites físicos donde tiene lugar la exposición, en las imponentes galerías de la *Royal Academy of Arts*, lo que nos importa es el concepto de la exposición, su resultado, y la posible traslación de los mismos al espacio urbano (figura 14).

Desde una preocupación por lo sensorial y por la experiencia de los habitantes de los espacios arquitectónicos el resultado es de difícil catalogación, devolviéndonos a los términos con los que habíamos iniciado este texto: expansión, proximidad, convergencia, entendimiento,

pliegue y otros muchos que se centran en los sentidos, olvidándose como primera razón de la arquitectura de su utilidad o habitabilidad. Estas cualidades son las que pensamos que pueden trasladarse al espacio urbano con el objeto de hacer de éste lugares más amables para los ciudadanos. Quizá debamos re-trazar la ciudad en estos términos, volviendo a ser soporte para manifestar los deseos de los habitantes y su cultura, entendiendo ésta como una obra de arte colectiva.

La exposición "*Sensing Spaces*" plantea dudas a sus visitantes, no soluciones: es una aproximación a la arquitectura que resalta no sus aspectos funcionales sino los experimentales, desde el punto de vista de lo sensorial. Siete arquitectos son invitados a realizar siete obras, con el reto de despertar y re-calibrar las sensibilidades

*"The grid pattern of the city blocks surrounding Central Park was reflected in the rectangular structure of the commanding saffron colored poles while the serpentine design of the walkways and the organic forms of the bare branches of the trees were mirrored in the continuously changing rounded and sensual movements of the free-flowing fabric panels in the wind.*

*The people of New York continued to use the park as usual. For those who walked through The Gates, the saffron colored fabric was a golden ceiling creating warm shadows. When seen from the buildings surrounding Central Park, The Gates seemed like a golden river appearing and disappearing through the bare branches of the trees and highlighting the shape of the meandering footpaths".*

"El patrón de los bloques alrededor del Central Park era reflejado en la estructura rectangular de los imponentes postes de color azafrán, a la vez que el serpenteante diseño de los caminos, y las formas orgánicas de las desnudas ramas de los árboles eran reflejados en los continuamente cambiantes, curvos y sensuales movimientos del tejido orgánico y libre de los paneles ondeados por el viento.

La gente de New York, continuó usando el parque como acostumbraban. Para aquellos que caminaban a través de las puertas, el tejido de color azafrán era como un techo de oro que creaba cálidas sombras. Visto desde los edificios circundantes de Central Park, The Gates, parecían como un río de oro, apareciendo y desapareciendo a través de las desnudas ramas de los árboles y resaltando la sombra de los senderos sinuosos". (Traducción de la autora).

16. *Sensing spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.

del espacio que nos rodea, experimentando con los encuentros entre el arte y la arquitectura. Se trata en parte un experimento y en parte una demostración, requiriendo la implicación de los visitantes para el resultado de la exposición. Los visitantes, son invitados a interactuar, a observar, a moverse alrededor y a través, a ocupar, a sentir las instalaciones realizadas. Durante el tiempo que tuvo lugar la exposición, el espacio histórico de las principales galerías de la Royal Academy se transformó radicalmente y la percepción de sus condiciones de espacio, proporción, luz y materia se alteraban en función del grado de percepción y el compromiso de sus visitantes construyendo una experiencia tanto personal como colectiva.

La arquitectura es la forma de arte más presente en nuestra vida cotidiana, construyendo sus escenarios, pero no sería nada sin las personas que lo viven y la perciben. En la introducción del catálogo de la exposición, nos explica su principal objetivo: "*The exhibition creates, above all else, an essential interaction between three factors: the nature and quality of physical spaces, how we perceive them, and their resulting evocative power*"<sup>17</sup>. De esta misma manera sería oportuno trasladar esta experiencia a un fragmento urbano, para poder analizar y preguntar a los ciudadanos cómo se sienten en espacios construidos en estas mismas claves.

La instalación de Li Xiaodong que hemos seleccionado para ilustrar este artículo, introduce en las salas de la *Royal Academy* el silencio del bosque, importando un trozo de naturaleza a la que da la forma arquitectónica de un laberinto. Nos introduce un espejo de la naturaleza hecho de pequeñas ramas de árboles, intentando dirigir el movimiento del espectador, pero consciente de su deseo de desobediencia. Implica en la percepción el sentido del tacto, la vista y el olfato, moviéndose en esos límites imprecisos de definir, en este caso entendemos que como negación de lo que no son, como nos decía Rosalind Krauss, la no-arquitectura, no-escultura, y no-paisaje (naturaleza) dejando que sea el observador el que a través de su experiencia dé sentido a la obra.

Necesitamos indagar sobre estas interacciones y experimentar a través de propuestas concretas sobre la ciudad contemporánea. Estas propuestas no generarán modelos, ni siquiera mecanismos, sino más bien un

ensayo sobre qué ciudad resultaría bajo estas premisas. De esta manera, proyectos como los citados en este artículo *The Crown Fountain* de Jaume Plensa, *The Gates*, de Christo y Jeanne Claude o la instalación de Li Xiaodong, servirían como ejemplos de cómo intervenir en la ciudad contemporánea desde una mayor interacción entre los "*expanded fields*" desdibujando los límites entre ellos, caminando por sus bordes, en los que la percepción de los ciudadanos y el uso de los espacios son los que realmente dan sentido a los mismos.

Teniendo la ciudad como campo de intervención, hay en la actualidad muchos proyectos e iniciativas que podríamos mencionar, aunque a veces los campos teóricos o de proyecto sean más sugerentes que los resultados finales. Volviendo a la artista Mary Miss, cuya obra ya hemos mencionado en este artículo, podemos referir el proyecto *City as Living Laboratory Project*, teniendo Ravenswood, Long Island, New York, como lugar de acción. Es una plataforma donde colaboran artistas, científicos y arquitectos entre otros, dirigiendo cuestiones sociales y económicas desde la sostenibilidad medioambiental, bajo el sugerente y evocador lema "*If only The City Could Speak*", y con el subtítulo que es toda una declaración del espíritu del proyecto: *Sustainability Made Tangible Through The Arts*. En ella se plantea cómo fomentar los roles de artistas y diseñadores en el diseño de la ciudad, para dar forma y atraer la atención hacia las actuales preocupaciones ambientales de nuestro tiempo. El proyecto propone la reactivación y recuperación del tejido urbano, utilizando la imagen y colores de las chimeneas industriales como hilo conductor en toda el área de intervención.

Sirva Nueva York y el proyecto de reconstrucción de la plaza de Times Square, del estudio Snohetta, como ejemplo para ilustrar una intervención en la que, con una sutil manipulación del soporte tratado como un lienzo, y la disposición de unos bancos, consigue sin embargo un gran cambio al alternar la predominancia del tráfico y el estatus del espacio público como mero lugar residual, dándole la vuelta (figura 15).

Con la reconstrucción, el espacio público será el protagonista, sirviendo de soporte para el desarrollo de eventos demandados por los ciudadanos, y convirtiéndose por tanto en lugar para que éstos desarrollen su

17. Ibíd. Palabras del presidente de la Royal Academy of Arts, Christopher Le Brun para el prólogo del catálogo de la exposición. "*La exposición crea, por encima de todo, una interacción esencial entre tres factores, la naturaleza y la cualidad de los espacios físicos, cómo nosotros lo percibimos, y su resultante poder evocativo*".(Traducción de la autora).



15

15. -Times Square. Snohetta.

creatividad. Tan interesante o más que la reconstrucción final ha sido el proceso de apropiación que ha tenido lugar durante un periodo de tiempo en el que mediante instalaciones efímeras los habitantes se han ido apropiando de este espacio hasta convertirlo en algo irreversible. Con la intervención se propician sobre todo los movimientos de los peatones, pero también se invita a la pausa, a la conversación, mediante la colocación de unos bancos de una escala fuera de lo común, con formas escultóricas algo alejadas de lo convencional, que con su extrañeza, provocan un mayor acercamiento por parte de los usuarios.<sup>18</sup>

Tal vez la incorporación de estos bancos, nos permitan categorizar la intervención como uno de los *marked sites* de los que nos hablaba Rosalind Krauss en su diagrama, o podamos encontrar cierta analogía entre estos bancos, considerándolos como huecos en el territorio donde los ciudadanos pueden refugiarse de la velocidad y movimientos desenfrenados de la ciudad, con los vacíos creados por Michel Heizer en su obra *Double Negative*, seguramente no con la misma intensidad. La actuación no tiene la misma intensidad que la que nos propone la obra de Jaume Plensa comentada al inicio de este artículo, pero probablemente el motivo radica en que este espacio ya tiene una gran identidad y cúmulo de experiencias por el propio telón de fondo que le envuelve.

#### CONCLUSIÓN: SENSING CITIES

Confirmamos en este recorrido por las artes y la arquitectura desde los 60 a la actualidad, no sólo la vigencia del ensayo de Rosalind Krauss, sino las posibilidades de seguir extendiendo o transformando su diagrama, por ejemplo profundizando en la idea de la ciudad como un soporte activo y elemento fundamental en el que pueden interactuar los distintos campos, con el objeto de dotar a la ciudad de un cúmulo de experiencias que nos permita entender los espacios públicos como extensiones

del habitar. Quizá ya no es necesario que la ciudad nos represente, o que nos ofrezca una identidad, ya que cabrían múltiples identidades, tantas como individuos, pero quizá sí deba ofrecernos lugares para comunicarnos, conversar o interactuar, estableciéndose nuevos diálogos con la ciudad, centrado en la experiencia humana no sólo desde lo sensorial, también en su relación con la historia, hacia el pasado y hacia el futuro. Sería ésta una propuesta por tanto de mirada hacia la ciudad, nuestra ciudad paralela es real en tanto que podemos imaginarla, soñarla.

La ciudad y el espacio público podemos decir que (igual que la escultura en los 60) ha entrado en la categoría del *no-man's land*, en parte por efecto de la globalización, en parte porque hemos simplificado al máximo sus experiencias sensoriales en los espacios públicos, pero también porque cada vez más los espacios públicos quedan al servicio del capital. Artistas y arquitectos tienen en la ciudad un campo desde y por el que trabajar para revertir esta situación, entendiendo que el espacio público y la propia ciudad son tanto lienzo como obra resultante.

Para ello, entendemos clave incorporar la propia experiencia de los ciudadanos proponiendo trasladar los *"Sensing spaces"*, de los que hemos hablado anteriormente, al espacio público. Éstos se incorporarán a la ciudad como escenarios urbanos donde la experiencia sensorial de los ciudadanos será la que los dotará de significado, siendo complejos en su definición, trabajando en los bordes entre la no-arquitectura, la no-escultura y el no-paisaje, para poder imaginar ciudades más acordes con la complejidad actual del sujeto contemporáneo.

Éste, cada vez con más fuerza, demanda la integración de la naturaleza como elemento sustancial de lo urbano, pudiendo tomar múltiples formas o expresiones, alejándose de los espacios verdes convencionales a los que nos hemos venido acostumbrando en las últimas décadas, pudiendo situarse igualmente en esos límites difusos y de difícil catalogación, entre la no-arquitectura, la no-escultura y el no-paisaje, pero también de sus opuestos. De esta manera nuestra visión de la ciudad, nuestro imaginario para una ciudad paralela, sería la *sensing city*, no centrándonos en una ciudad concreta sino proponiendo la misma como soporte interactivo de los *Expanded Fields*. ■

18. Recordándonos también a las instalaciones de Robert Morris anteriormente referidas.

#### Bibliografía citada:

- AA.VV.: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. London, England - Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014
- AA.VV.: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.
- Brown, Julia: *Michael Heizer: Sculpture in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1984.
- Delgado, Manuel; Miranda, Antonio: *El espacio público como ideología*. Madrid: Ed. Catarata, 2011.
- Maderuelo, Javier: *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field". En *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Spring, 1979.
- <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/blue-wall/>
- <http://doublenegative.tarasen.net/>
- <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>
- Volz, Wolfgang; Strauss, Anne: *The Gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Colonia, Germany: Ed. Taschen, 2005.
- Zevi, Bruno: *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

**Esther Díaz Caro** (Sevilla, 1972). E.T.S de Arquitectura, Universidad de Sevilla. (Graduado + Master) en 1998. Doctorado. E.T.S de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 1998-2001. Diploma de estudios avanzados (DEA). Universidad de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2002. RIBA Chartered Member, 2014. Proyecto del pabellón expositor efímero promovido por el Colegio de Arquitectos de Sevilla en la plaza de La Encarnación y la Plaza Nueva; primer premio obtenido en el Concurso de Ideas para el diseño del espacio público del Cerro del Alcázar en Baeza, Jaén. Publicación de la Obra de Esther Díaz Caro, Pabellón Efímero en la Plaza de la Encarnación, así como texto del autor en *Panorama emergente ibero-americano*. IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura. Lima 2004. Publicación de su obra de en *Arquitectura Viva 100, Próxima Generación*, p. 38. Publicación de su obra pabellón efímero en dos plazas de Sevilla, así como texto del autor. *Plasticplace*. Invernaderos, junio 2006, pp. 66-75.



**SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA /**  
**SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE**

Esther Díaz Caro

**p.29** Any strategy of thought about the complexity of the idea of the city forces us to establish diverse routes, retracing proposals from art and architecture that have been put forward in recent decades. We will pause to consider some of them, which, located on the imprecise limits of both art and architecture, end up seeming more evocative for use in the contemporary city project. Apart from bureaucratic, legislative or strictly related to urban planning questions, we ask ourselves why cities are not considered as possible canvases where contemporary artistic expression can be carried out, instead of just the usual pieces of sculpture unconnected to the urban environments in which they are found, so ending up as little more than residual or chance elements. The occasions when the city features artistic interventions that are reflective in nature or linked to artistic transference are scarce.

Every city is born depersonalized and, only with the start of its inhabitants' activity in the urban network can we verify its pulse and its latency as an organism. Just as buildings justify their function with the habitability and comfort that they provide, so cities are extensions of the lives lived in them and need to be considered as urban stages for collective life, ready to be filled with individual and communal experiences. The origin of the comfort and the kindness of these cities is found in the correct interaction of certain factors, among which it is necessary to highlight the artistic component since it offers us a common denominator of the society that it hosts.

Artistic performances would allow the city to become closer to its inhabitants, bringing value to the recovery of public spaces from sensibilities which do not strictly derive from the architectural "discipline", avoiding the character of decorative feature that they are currently given.

The work of Jaume Plensa, *The Crown Fountain*, is useful for helping us to visualise this coming together of art and architecture and betting on them when it comes to planning the city of the future. In the origins of this work, the artist asks, "What is a fountain? How can it be relevant to the people that look at it?"<sup>1</sup>. These questions are present in the work of Jaume Plensa. Focused on human experience, not only from the sensory point of view, but also in its temporal relationship with history, of the past with the present, and of the present toward the future, the artist decided to maintain in the collective memory the historic fountain that was always in this place: a meeting place where you could get water, the main substance needed for life. Why not maintain this essential feature of the place and bring a new experience to it?

**p.30**

Located in Millennium Park in Chicago, near the bustling Michigan Avenue, surrounded on one side by skyscrapers but also surrounded by trees that bring a certain serenity, two fifty-foot-high glass screens joined by a black granite pool that is scarcely an eighth of an inch deep, it will provide a new dialogue with the city. The two towers are the main elements that establish a duality, a commitment to constant but changing dialogue with the citizens, by means of one thousand conversations with residents of Chicago. The artist only allows us to see their faces, transforming them into gargoyles which shoot water from their lips, playing with the evocative idea that we are the creators of life. Plensa also allows the observer to become part of the work, as they are able to walk through the granite pool. The sound of the water and the footsteps of the people are also elements that make up the installation. The artist emphasises communication, conversation and interaction, understanding that these must be the preeminent actors in the public space.

Perhaps with the same curiosity, we should ask ourselves what the public space is, this place that is so acclaimed in cities nowadays by their administrations, but largely put to the service of capital, with little value from an urban point of view and none for appropriation by citizens. As Antonio Miranda tells us in the prologue of Manuel Delgado's book *El espacio público como ideología*: "As is already known, with buildings of "round form" - like isolated houses or isolated blocks - the civil space for meeting and synergy, the truly common and political space, the public space of quality remains definitively excluded. And all architecture that doesn't build the city is false architecture or architecture without truth, that's to say, of very low quality (...) Only in this way will the public space be made into a true panhuman space-time continuum: a universal modernity of truth"<sup>3</sup>. We propose a search on the imprecise borders of art and architecture and to translate the fruit of this conversation to what we have commonly named public spaces, thus giving them urbanity<sup>4</sup>, an urban sense that has been lost in the modern society of consumption and capital.

**RETRACING THE "EXPANDED FIELD"**

Architecture has been the field in which the majority of interdisciplinary debates have taken place, involving the visual arts with the development that has happened over the last three decades.

In 1979, Rosalind Krauss wrote the essay "*Sculpture in the Expanded Field*", published for the first time in the review *October*, Vol. 8<sup>5</sup>, where the historian positioned herself against the irregular blindness of artistic practices, via a diagram in which she established structural oppositions between sculpture, architecture and "landscape art". Krauss had, from close quarters, witnessed the transformation of the artistic practices connected to the specific nature of modern art, towards the arts of the so-called multiple post-modernity. The historian tried to make clear what these practices were and what they weren't, as well as what they could become if they rigorously combined the substantial parameters of their respective fields and disciplines and extended their operational logic like vectors. The debate and question posed remains open, and given the interest provoked by deep reading of this essay, in April 2007, the School of Architecture of the University of Princeton, in collaboration with the Department of Art and Archaeology, celebrated a symposium on Rosalind Krauss's original essay, recognising its influence on the decades that followed its publication, and its still possible projection towards the future. The symposium became a platform from which

**p.31** to reflect upon the possibilities for interaction between the different forms of artistic expression from post-modernity until today.<sup>6</sup>

"Expansion, adjacency, convergence, projection, rapport, fold: these are a few of the descriptive terms used to redraw the boundaries between the visual arts and contemporary architecture at the turn of the twenty-first century. If modernist invented the model of an ostensible "synthesis of the arts", their postmodern progeny promoted the semblance of pluralist fusion"<sup>7</sup>

These concepts, which are used to describe the works of these years, might be valid as much for describing artistic expression as architectural works. But if we could use them equally to describe our urban surroundings, it would make them richer, from which we could develop individual creativity, not only in artists and architects with their works and projects, but also via the inhabitants of the cities, making them actors in and shapers of the cities by means of their experiences, like in the previously mentioned work by Plensa, *The Crown Fountain*.

The works of artists like Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Robert Morris and Mary Miss explore the interconnections between architecture, sculpture, landscape art and photography in a complex and unpredictable way, still without architecture being their predominant subject. We are going to focus on two of these works: *Partially Buried Woodshed*, by Smithson, 1970, and *Splitting*, by Matta-Clark, 1974. Taking architecture as a starting point, both attack buildings physically, and take place in a space-time process. Artists and architects move in parallel and not opposite directions, especially in terms of the conceptual, finding evidence in the representation of speculative spaces.

In these two works, architecture is very present and forms part of the artistic expression, both are situated outside of art galleries or museums, instead becoming part of their surroundings, making the works overcome their physical limits. We could refer to this occupation of the surroundings and the overcoming of its limits in the sense that Javier Maderuelo proposes in *El Espacio Raptado*, the publication of his doctoral thesis, in which he develops the interaction of sculpture with architecture, and the overcoming of its own limits, coinciding with Rosalind Krauss's interpretation, with respect to the transcendence that the sculpture of the start of the sixties has in the present. Maderuelo's reflections on how public space in our cities has become inhospitable are still clearly relevant today.<sup>8</sup>

*Partially Buried Woodshed* was a work started as coursework by Robert Smithson with students of the School of Arts of Kent: he tipped 20 wheelbarrows of waste on an abandoned woodshed until the principal beam broke. Smithson's basic idea was to show the principle of entropy: interested in showing the accumulation of history on artistic expression, he created one that would grow in meaning with the passing of time, at the same time that its physical reality diminished until the moment of its disappearance in 1984. The whole process of the work from its development to its dismantling is full of anecdotes in which chance played a fundamental role in the physicality of the work, and in which people unconnected to the artists determined its end.

For Smithson, the artistic process starts with the attack on the building, with architecture or built space as the initial element on which he can work, so that it overcomes its own limits: the taking of the surrounding space is essential for the artistic creation that happens, and which can be understood as a process which is extendible in time, but ephemeral. In *Partially Buried Woodshed*, the moment in which the beam breaks is the moment in which the deterioration of the work begins, and therefore the process of entropy that Smithson wants to show: for the artist, the permanence and the preciousness of artistic work is something intolerable. Besides the radical nature of this work in its time and in its desire to take works of art out of the museum space - in this case it is found in a university setting - it was also ground-breaking because of its interaction with the urban environment in which it was located and the new experiences that this provoked in the viewer: the desolate image of the woodshed half buried and in a state of ruin in the setting of a university.

Beyond the aggressive nature of the work, it introduces the spectator, in his everyday life, to a different reality. This example can be translated to the urban experience in the public spaces in our cities as it shows us how to use obsolete, unused buildings in a creative way so that they can produce some kind of new temporal experience, like in this case, by partially burying them, creating a new landscape, a new topography which could definitely provide spaces for collective use.

With a logic tangential to this, the works of Gordon Matta-Clark suggest another possible way to intervene in cities, by generating new landscapes, and also by taking a physical attack on buildings as their starting point. In the case of *Splitting*, the work started on a building that was going to be demolished, so producing new interactions between what was built and the city, and generating new experiences in the viewers. Matta-Clark, aware of the interest aroused in a city's inhabitants by any work that affects their everyday surroundings, conceived his works to be experienced, to be lived in and observed.

It would be very attractive to be able to introduce these new experiences into our urban landscapes, as proposed in works like *Splitting*; to break up spaces, to challenge seriousness, to blur the limits between the external and the internal. They would be enriching phenomena and experiences in our cities.

In the moment that these works were conceived, architecture functioned as a model for the visual arts, not for their monumental nature or their institutional character, but as a source of scientific knowledge and tested compositional strategies in the urban space and environments, in the same way, the visual arts proposed an alternative for architecture to undermine its iconic character.

There is increasingly greater inquiry into the interaction that is produced between art and architecture, with the number of exhibitions and publications that reflect it increasing, with a growing exchange between them, although it is still in the early stages of being understood. There are times when artistic practices are a reflection of the more iconic aspects of contemporary architecture. At other times, on the contrary, it is architecture which borrows the more atmospheric effects of contemporary art, extrapolating them to a monumental, urban environment, with spectacular results. The danger is that, at times, looking for the connection between the two fields, the product is a simple accumulation of images, a mere exaltation of media.

**p.32**

**p.33**

The interactions between sculpture and architecture from the sixties until the current day have been studied in numerous essays, like in the aforementioned one by Javier Maderuelo. The term sculpture, as it had been understood throughout history, began to become more ambiguous with the works that appeared in the sixties and seventies and the arrival of such a variety of categories that the concept came close to collapse: piles of rubbish on the floor of galleries, tons of earth from the desert, or wooden fences, the word "sculpture" started to be difficult to define. So, sculpture as negation began to be possible only in the terms of what it wasn't<sup>9</sup>. We can look at two works by Robert Morris from the beginning of the sixties: an installation in the Green Gallery in 1964, an almost entirely architectural piece, its status as sculpture is reduced almost to what is in the room, which is really not a room. The other, *Untitled (Mirrored boxes)*, from 1965, is an outside installation made of glass boxes, shapes that are different from the place they are in; so they are visually a continuation of the landscape, though really (in their physical nature), they are not part of the landscape.

The first offers the possibility that this experience could be translated to the city, with elements that invite us to enjoy a walk, simple forms that create spaces to be crossed or to serve as support, departing from the disposition of elements that with relatively simple forms call our attention due to their challenge to seriousness, and for their simple disposition, creating a beautiful dialogue between themselves, in the case of their creation, blurring the limits between sculpture, architecture and modern dance, considering that they were built to support dancers during a performance. The second example interests us precisely because it is located outside the museum space, and, from the extreme simplicity of its forms, enriches the landscape, and, with the use of the mirrored faces of the cubes, the seizing of the surrounding space is, if possible, more poetic and suggestive.

What happened with the trajectory of sculptors from the sixties on is that they started to focus on the exterior limits of terms of exclusion, and sculpture entered a condition of inverse logic, and became pure negativity, a combination of exclusions. In the same way, with the same logic and with a simple mechanism of inversion, the same polarities can be expressed positively: the not-architecture is just another way of expressing the term landscape, and the not-landscape is simply architecture. Even if we reduce sculpture to the neutral term of not-landscape and also not-architecture, there is no reason to imagine a new term, which would be both things at the same time, landscape and architecture, which in this blueprint is called "complex".<sup>10</sup>

Rosalind Krauss created a diagram to explain the different relationships that appear in what she called "*The Expanded Field*", generated from making problematic the set of positions that arise when the category of sculpture is suspended. So, extending the field, other categories emerge that one can imagine: *marked sites, site construction, axiometric structures*, none of them assimilable to the concept of sculpture as it had been conceived until that moment. This will then find itself on the periphery of a much larger and more complex structure, bringing us to another diagram. Perhaps what might most surprise us is the intention to classify the complexity of these new interaction between the different fields in such a simple diagram, when, at the same time, what she really proposes is the overcoming of their own limits.

p.34

Krauss called this field of "complex axis" "site-construction". Works like *The Observatory*, by Robert Morris, 1970, are prime examples of this. There were also other artists like Robert Irwin, with works like the installation *Slant/Light/Volume*<sup>11</sup>; Alice Aycock and her installation *The beginning of a complex*, from 1977; Michael Heizer, whose earthwork *Double Negative*, we can refer to as one of the first examples, and of which he said "*There is nothing there, yet it is still a sculpture*"<sup>12</sup>; or Mary Miss, and her work *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978; all these artists were working with the same logic.

A reference that is closer to our Western culture could be the gardens of Bomarzo. Although distant in time and difficult to categorise according to Rosalind Krauss's diagram, they serve as an example to illustrate how this breaking of limits has been present throughout history. Originally known as the *Villa of Wonders*, they were commonly called the *Park of the Monsters*<sup>13</sup>. The effect is close to surreal, the landscape and its elements, which are difficult to categorise, create an environment that impresses itself on the senses of the observer, resulting in a sensation of strangeness, although still within the Mannerist style of the time, as we can imagine from the image of this small inclined construction, or those monstrous figures that are half-buried in the earth, full of symbolism and a special sensuality, in which the limits between architecture, sculpture and nature are hard to define. The description that Bruno Zevi makes of this place in *Barroco Illuminismo* is entirely accurate: "*A Bomarzo la finzione scenica è travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi è immerso, in "un ingranaggio di sensazioni", dice A. Bruschi, capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo onirico, assurdo, ludico e edonistico, che offre stati alterni di eccitazione e depressione, gioiosa meraviglia e terrore, inquietudine morbosa e maniacale*"<sup>14</sup>. The gardens, forgotten and abandoned for centuries, arrived in the modern world in total symbiosis with nature, when, in 1959, Giovanni Bettini acquired the property and returned the park to its original state. The evocative power of this garden has inspired the creation of other contemporary artistic works, like the film made by Salvador Dalí and Alberto Ginastera's 1962 opera.

p.35

This symbiosis between art and nature is what we want to translate to the modern city, where the integration of natural space is something that citizens demand. Moving this exercise to urban surroundings would be an intriguing way to create new landscapes.

Jumping to the present moment, we can refer to the example of the work *The Gates* by Christo and Jeanne-Claude, an ephemeral work, an experience to be enjoyed by the users of Central Park, who, during the short time the installation was there, could see their everyday space reshaped. This project was dreamt up in 1979, but didn't come to fruition until 2005, when, as it usual with the method of working with the pair of artists, it was financed from the sale of collages, plans and sketches of the project.<sup>15</sup>

From the repetition of a simple element and the imposition of a new design on Central Park, the artists managed to transform the place without changing its use, bringing to it a new sensory experience, both in the relationship that it established with the landscape of the park, as well as with the city, by means of the interaction provoked by the reflections as well as with the introduction of the colour saffron with such intensity.

## THE CITY AS CANVAS

Although it might seem paradoxical because it took place inside, we are going to use the exhibition "*Sensing spaces: Architecture Reimagined*"<sup>16</sup> held at the Royal Academy of Arts in London in 2014, as a reference point to investigate deeper the experience that we are proposing for our cities, and also to help us illustrate the validity of this breaking of the limits between art, architecture and landscape. Beyond the physical limits of where the exhibition took place, in the imposing galleries of the Royal Academy of Arts, what matters to us is the exhibition concept, its results, and the possible translation of both to the city.

p.36

From a concern for the sensory and for the experience of the inhabitants of the architectural spaces, the result is difficult to categorise, meaning we have to return to the terms with which we started this text: expansion, proximity, convergence, understanding, submission and many others that centre themselves on the senses, forgetting use and liveability as the first reason for architecture. These qualities are what we think we can bring to the urban space with the intention of making these places more hospitable for the citizens. Perhaps we should redraw the city in these terms, becoming again to be a base to express the wishes of the citizens and their culture, and being understood as a collective work of art.

The exhibition "*Sensing Spaces*" plants questions in the minds of its visitors, not solutions: it is an approach to architecture that doesn't highlight its functional aspects, but instead its experimental ones, from the point of view of the sensory. Seven architects were invited to show seven works, with the purpose of waking and recalibrating our sensitivity to the space that surrounds us, experimenting with the boundaries between art and architecture. It was in part experiment and in part demonstration, requiring the involvement of the visitors for the result of the exhibition. The visitors were invited to interact, to observe, to move around and through, to occupy, and to feel the installations. During the time the exhibition was on, the historic space of the principal galleries of the Royal Academy was radically transformed and the perception of its space, proportion, light and material were altered in function of the degree of perception and commitment of its visitors, so building an experience as much personal as collective.

p.37

Architecture is the art form that is most present in our daily lives, as it builds the stages on which they take place, but it would be nothing without the people who live in it and perceive it. In the introduction to the exhibition's catalogue, its primary objective is explained: "*The exhibition creates, above all else, an essential interaction between three factors: the nature and quality of physical spaces, how we perceive them, and their resulting evocative power*"<sup>17</sup>. Similarly, it would be opportune to translate this experience to a part of the city, to be able to analyse it and ask the citizens how they felt in spaces built with these same ideas.

The installation by Li Xiaodong that we have chosen to illustrate this article, introduced the silence of the forest into the halls of the Royal Academy, by importing a piece of nature which was given to which he gave the architectural form of a maze. It introduced a reflection of nature made of small tree branches, trying to direct the spectators' movements, while being aware of their desire to disobey. In perception, it involved the senses of touch, sight and smell, moving between those hard-to-define limits. In this case, we understand them as a negation of what they are not, as Rosalind Krauss said, the not-architecture, not-sculpture and not-landscape (nature), letting it be the observer who gives the work sense through their experience of it.

We need to look into these interactions and to use concrete proposals to experiment on the contemporary city. These proposals won't generate models, or even mechanisms, but rather a test of what the city would be like under their premises. In this way, projects like those cited in this article *The Crown Fountain* by Jaume Plensa, *The Gates* by Christo and Jeanne Claude or the installation by Li Xiaodong, would serve as examples of how to intervene in the contemporary city from the point of view of greater interaction between the "*expanded fields*", blurring the limits between them, exploring their boundaries, in which the perception of the citizens and the use of space are what really give them meaning.

Taking the city as a field of intervention, there are many current works and initiatives that we could mention, although the theoretical and project fields are more intriguing than the final products. Returning to the artist Mary Miss, whose work we have already mentioned in this article, we can refer to her project *City as Living Laboratory Project*, which is based in Ravenswood, Long Island, New York. It is a platform where artists, scientists and architects among others collaborate, addressing social and economic questions from a position of environmental sustainability, under the captivating and evocative name "*If Only The City Could Speak*", and with the subtitle, which clearly states the spirit of the project, *Sustainability Made Tangible Through The Arts*. In it she sets out how to foment the roles of artists and architects in the design of the city, to give it shape and draw attention to the current environmental concerns of our time. The project proposes the reactivation and recovery of the urban fabric of our cities, using the image and the colours of industrial chimneys as a common thread throughout the area of intervention.

We can use New York and the Times Square reconstruction work, by the Snohetta studio, as an example to illustrate an intervention in which, with subtle manipulation of the ground treated as a canvas, and the positioning of several benches, the studio managed to achieve a great change in switching the predominance of traffic and its status as a public space as a mere residual area, a total role reversal.

With reconstruction, the public space will be the main actor, serving as support for events which are demanded by the citizens, and thus becoming a place where they can develop their creativity. As or more interesting than the final reconstruction has been the process of appropriation that has taken place over a period of time in which, via fleeting installations, the inhabitants have appropriated the space to the extent that this is now irreversible. With the intervention, the focus was on promoting pedestrian movement, but it also invited pauses and conversation, via the placing of benches of uncommon size, which have unconventional sculptural forms, and because of their strangeness are more attractive to passers-by.<sup>18</sup>

p.38

Perhaps the incorporation of these benches allows us to categorise the intervention as one of the *marked sites* which Rosalind Krauss talked about in her diagram, or we could find a certain analogy between these benches, considering them gaps in the landscape where the citizens can take refuge from the speed and relentless movement of the city, with the spaces created by Michel Heizer in his work *Double Negative*, although without the same intensity. Maybe the performance doesn't have the same intensity as proposed in the work of Jaume Plensa mentioned at the start of this article, but it is probably the main reason why this space now has such a strong identity and an accumulation of experiences due to the background that surrounds it.



## CONCLUSION: SENSING CITIES

In this tour of the arts and architecture from the sixties to the present day, we have shown not only the validity of Rosalind Krauss' essay, but also the possibilities of continuing to extend and even transform her diagram, for example by deeper investigation of the idea of the city as an active support for and fundamental element of the interaction of the different fields, with the purpose of bringing an accumulation of experiences to the city which might allow us to understand public spaces as extensions of habitable spaces. Perhaps it is not necessary for the city to represent us, or offer us an identity, given that multiple identities would fit, as well as individual ones, but perhaps it should offer us places where we can communicate, converse and interact, and establish new dialogues with the city, centre on human experience, not just from a sensory point of view, but also from its relationship with history, with the past and with the future. This would therefore be a proposal as much of looking at the city, our parallel city, which is real as much as we can imagine it and dream about it.

We can say that the city and public space (just like sculpture in the sixties) have entered in the category of no-man's land, in part because of the effects of globalisation, in part because we have simplified as much as possible sensory experiences in public spaces, but also because public spaces have increasingly been put to the service of capital. Artists and architects have, in the city, a field from which and because of which they can work to reverse this situation, by understanding that public space and the city itself are as much canvas as final work.

For this reason, we understand that it is key to incorporate the citizens' own experience, when proposing to translate "Sensing Spaces", which we spoke about earlier, to the public space. These, can be incorporated into the city as urban stages where the citizens' sensory experience will be what gives them meaning, as they are complex in their definition, due to working on the boundaries between not-architecture, not-sculpture and not-landscape, to be able to imagine cities more in accordance with the current complexity of the contemporary individual.

This demands, and with increasingly more force, the integration of nature as a substantial element in the urban environment, as its able to adopt multiple forms and be expressed in different ways, moving away from the conventional green spaces to which we have become accustomed in recent decades, and being able to locate itself equally in those diffuse and difficult-to-categorise limits between not-architecture, not-sculpture and not-landscape, and also in their opposites. Similarly, our vision of the city, our desire for a parallel city would be the *sensing city*, not by focusing on a concrete one, but by proposing it as with the interactive ground of the *Expanded Fields*.

1. Plensa, Jaume in the explanation of the work, published on his oficial webpage <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>
2. Delgado, Manuel, in *El espacio público como ideología*, Madrid: Editorial Catarata., 2nd ed., 2015.
3. *Ibid.*, pp. 12, 13.
4. "Urbanity: the quality of being urbane; refined courtesy or politness" Definition from Random House Dictionary of American English.
5. Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field". *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Spring, 1979.
6. AAVV, *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts - London, England: The MIT Press, 2014.
7. *Ibid.*, p.VII.
8. For example, about artistic interventions in these spaces, Maderuelo says: "Commemorative monuments have been located in the public domain, in the streets and in the squares. With the dissolution of the logic of the monument and with the progressive deterioration of the urban environment, public space has become inhospitable. In the seventies, many artists pretended to create art of public character far from the vicious commercial circle of art galleries and its entronement in museums, trying to give their works access to the public domain: the street, parks and gardens. Others, trying to distance themselves from the world of galleries, have looked for a place to locate their works in distant, deserted spots, but both have needed to dialectically tie the work to the place it's in, to commit to the surroundings from where they take motivation and which they intend to transform and enrich." Maderuelo, Javier en *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990, p.155.
9. As Rosalind Krauss explains in her essay *Sculpture in the Expanded Field*, "sculpture in the sixties had entered a categorical no-man's land: it was what was on or in front of a building that not was the building, or what was in the landscape that was not the landscape". Krauss, Rosalind, note 5, p. 35.
10. Originally, this had been rejected in the field of art: up to that date, western culture had not permitted complex thought, very differently to other cultures, which featured it without problem: so, the labyrinthine gardens of Japan are both architecture and landscape, or the ritual and processional fields of ancient civilizations are examples of this idea of the complex. It doesn't mean to say that they were considered a form of sculpture, they were, rather, a way to occupy space.
11. Created in 1971 for the inauguration of the Walker Center, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights 96 x 564 in. Together with James Turrell, Robert Irwin explored how phenomena are perceived by the observer, and altered by the conscience, so orchestrating the act of perception. Apparently, they are simple exercises in the manipulation of architectural space, entering into the "expanded field" referred to by Rosalind Krauss, but their consequences enrich the sensory and temporal experience of the spaces.
12. Extracted from the webpage dedicated to the artist, [http://doublenegative.tarasen.net/double\\_negative.html](http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html). This work consists of two linear trenches cut into the Mormon Mesa, in the Nevada Desert. What doesn't seem to be more than a gesture when looking at a plan of it, involved the movement and relocation of 240,000 tonnes of rock. "Double Negative, though a notable piece of art, is essentially no more than a big trench (and even then, not a complete trench, as it crosses empty space). In that, it consists more of what was than what currently is. Constructing Double Negative was an act of construction only inasmuch as something was taken away, and that this removal constituted a creative act. In that the artwork is itself negative space (and when it crosses empty space, it is doubly negative space, as the title suggests), it begs meditation on the principle of art as creation, when Heizer has not in fact added but subtracted.). Double Negative belongs to The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
13. Built during the Renaissance in Italy for Pier Francesco Orsini after the premature death of his wife, Julia Farnese. It was designed by the architect Pitto Ligorio and the sculptor Simone Mosca, and they are built between 1552 and 1588, the year in which Orsini died.
14. Zevi, Bruno in *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabilli Economici Newton, 1995, p. 10. "In Bomarzo the stage is startling, the observer cannot see because they are immersed in a chain of feelings, says A. Bruschi, capable of confusing ideas, of provoking emotions, of participating in the absurd, in a hedonistic world full of jokes, which offers an alternative state of excitement and depression, of joy and surprise, joyful wonder and terror, macabre and obsessive concern."
15. As described by the artists in the description for the project in Volz, Wolfgang, Strauss, Anne, *The gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Cologne, Germany: Ed. Taschen. 2005.

"The grid pattern of the city blocks surrounding Central Park was reflected in the rectangular structure of the commanding saffron colored poles while the serpentine design of the walkways and the organic forms of the bare branches of the trees were mirrored in the continuously changing rounded and sensual movements of the free-flowing fabric panels in the wind.

The people of New York continued to use the park as usual. For those who walked through The Gates, the saffron colored fabric was a golden ceiling creating warm shadows. When seen from the buildings surrounding Central Park, The Gates seemed like a golden river appearing and disappearing through the bare branches of the trees and highlighting the shape of the meandering footpaths". *Sensing spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.

16. *Sensing spaces: Architecture Reimagined*. Exhibition Catalogue. London: Royal Academy of Arts, 2014.

17. *Ibid.* Words of the President of the Royal Academy of Arts, Christopher Le Brun in the introduction to the exhibition catalogue.

18. Also reminding us of the installations of Robert Morris which we referred to previously.

#### Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 18, 1 (Foto por Andyfarrell en English Wikivoyage. Bajo licencia CC BY-SA 1.0 via Wikimedia Commons. Enlace. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portmeirion\_village\_square.jpg#/media/File:Portmeirion\_village\_square.jpg. Visitado 18/9/2015); página 19, 2 (El prisionero (The Prisoner, ITC, 1967). © ITV), 3 (Wikimedia Commons. Dominio público); página 20, 4 (Lemmy y ...las espías (Lemmy pour les dames, Bernard Borderie, 1962). © Pathe Film. Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal), 5 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal); página 21, 6 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal), 7 (Stereo (David Cronenberg, 1969). © The Criterion Collection); página 23, 8 (La jetée (Chris Marker, 1962). © The Criterion Collection), 9 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal); página 24, 10 (Invasión (Hugo Santiago, 1969). © Malba Cine), 11 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal. Electronic labyrinth THX 1138 4EB (George Lucas, 1967). © George Lucas.); página 26, 12 (Wikimedia Commons. Licencia CC BY 2.0); página 29, 1 (Página web oficial del artista: http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004. Autor desconocido); página 31, 2 ( AAVV: *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts -London, England: The MIT Press, 2014), 3 (Diagrama de Rosalind Krauss. AAVV: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts -London, England: The MIT Press, 2014); página 32, 4 (Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970 Courtesy of James Cohan Gallery, New York and Shanghai © Holt-Smithson Foundation/VEGAP, Madrid), 5 (Gordon Matta-Clark. *Conical intersection*, 1975. Imagen facilitada por The Canadian Centre for Architecture Collection); página 34, 6 (Robert Morris, *Untitled* (Mirrored boxes) de 1965. S.I. S.a S.e), 7 (Torre inclinada en los Jardines de Bomarzo, Italia. Imagen obtenida de la web http://www.bomarzo.net/. Autor desconocido), 8 (Banco en los Jardines de Bomarzo, Italia. Imagen obtenida de la web http://www.bomarzo.net/. Autor desconocido), 9 (Robert Morris, *The Observatory*, 1971. Imagen obtenida de la web http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971. Autor desconocido), 10 (Robert Irwin, *Slant, Light, Volume*, 1971, Walker Center, Minneapolis. Imagen cedida para esta publicación por el Walker Center. Autor desconocido); página 36, 11 (Michael Heizer, Double Negative, 1969-70. Imagen obtenida de la web oficial de la obra Double negative: http://doublenegative.tarasen.net/. Photo by *Michael Heizer* by Simon Norfolk), 12 (Mary Miss, *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978. Imagen obtenida de la página web oficial de la artista. http://www.marymiss.com/. Autor desconocido), 13 (Christo and Jeanne-Claude, *The Gates* 1979-2005. Imagen obtenida de la página web oficial del artista. http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates), 14 (Li Xiaodong Installation, *Sensing Spaces exhibition*, 2014. Imagen obtenida del catálogo de la exposición. *Sensing Spaces: Architecture Reimagined. Catalogue Exhibition*. London: Royal Academy of Arts, 2014), página 38, 15 (Studio Snahetta. *Times Square*. Imagen cedida por los arquitectos para su publicación en esta revista); página 42, 1 ( New York: Moses King Corporation, edición de 1911/15), 2 (Fotograma de *Just Imagine*, dirigida por David Butler sobre guión original de Buddy G. De Sylva, Lew Brown y Ray Henderson. Fox Film Corporation, 1930); página 43, 3 (Fotograma de *High Treason*, dirigida por Maurice Elvey sobre guión de Arthur Wellesley L'Estrange Fawcett adaptando la obra homónima de Noel Pemberton Billing. Gaumont British Picture Corporation, 1929), 4 (Portada del *Scientific American*. New York, 26 de julio de 1913), 5 (Ferriss, Hugh. *The Metropolis of Tomorrow* (reedición). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1986. p. 121); página 45, 6 (montaje con fotogramas de Metrópolis, dirigida por Fritz Lang sobre guión original de Thea von Harbou. UFA (Universum Film AG), 1927); página 46; 7 (diseño de producción de Erich Kettelhut para Metrópolis. Tower of Babel, oil on cardboard, 43.6 x 55.2 cm. (c) Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek); página 47, 8 y 9 (Fotogramas de Blade Runner, dirigida por Ridley Scott sobre guión adaptado de Hampton Fancher y David Peoples. The Ladd Company / Shaw Brothers / Blade Runner Partnership, 198), 10 (fotograma de Metrópolis, dirigida por Fritz Lang sobre guión original de Thea von Harbou. UFA (Universum Film AG), 1927); página 50, 11 (Fotograma de *The Fifth Element*, dirigida por Luc Besson sobre guión de Luc Besson y Robert Mark Kamen. Gaumont Film Company, 1997), 12 y 13 (Fotogramas de *Equilibrium*, dirigida por Kurt Wimmer sobre guión propio. Dimension Films / Blue Tulip Productions, 2002); página 51, 14 (Fotogramas de *Immortal*, dirigida por Enki Bilal sobre guión de Enki Bilal y Serge Lehman. Télémaet al, 2004); página 56, 1 (Walter Marchetti, 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://arturocalero.blogspot.com/2010/11/marchetti-walter.html> [citado 20 de julio de 2010]), 2 y 3 (Joaquín Ortiz de Villajos. Archivo personal); página 57, 4 (“Ciudad Picasso”, RLC, 2011. López Cuenca, Rogelio: *Ciudad Picasso*. Madrid (España): Galería Juana de Aizpuru, 2011), 5 (Eric Parker. Archivo personal. [En línea] Disponible en Internet: <https://www.flickr.com/photos/ericparker/7416214350/in/photolist-cim39E> [citado 10 de junio de 2012]); página 58, 6 (Roman Kruglov. Archivo personal. [En línea] Disponible en Internet: <https://www.flickr.com/photos/romankphoto/14193213895/> [citado 13 de mayo de 2014]), página 59 a 61, 7 a 10, (Joaquín Ortiz de Villajos. Archivo personal); página 61, 11 (Francisco Rodríguez Marín. Archivo personal); página 63, 12 (Lui G. Marín. Archivo personal), 13 (Smithson, Robert: “The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?”. En *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. “Space and Dream”. Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic\_2\_300.htm> [citado 8 de enero de 2013]); página 64, 14 (Smithson, Robert: “The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?”. En *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. “Space and Dream”. Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic\_2\_300.htm> [citado 8 de enero de 2013]); página 66, 15 (15. Debord, Guy-E.: “Discours sur les passions d l’amour. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d’unités d’ambiance”. En *Première exposition de psychogéographie*. Bruselas (Bélgica): Galerie Taptoe, febrero de 1957. Dibujo sobre papel (59,5 x 73,5 cm). Imagen recuperada de [Documento en línea]: <http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/projets-64.html?aauthID=53&ensembleID=135> [citado 13 de febrero de 2013]); página 70, 1 (*Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903), 2 (Plano incluido en De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972); página 71, 3 (Portada porsterior de Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. (con fotografía de Valcárcel: Instalación en el Paseo Sarasate. Pamplona: Encuentros 72, 1972. Autor: Pío Guereñdiáin.); página 72, 4, 5; página 75, 9; página 76, 10; página 78, 13 (Carteles incluidos en De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972); página 74, 6 (planos de propuestas en De Prada Poole, José Miguel: “Cúpula Neumática”. En *Arquitectura*, N° 162-163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1972. pp. 52 y 53), 7 (De Prada Poole, José Miguel: Cúpulas neumáticas. Pamplona: *Encuentros 72*, 1972. Imagen exterior. Autor: De Prada Poole), 8 (De Prada Poole, José Miguel: Cúpulas neumáticas. Pamplona: *Encuentros 72*, 1972. Imagen interior. Autor: José Miguel de Prada Poole); página 76, 11 (De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis: *Soledad interrumpida*. Pamplona: *Encuentros 72*, Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, 1972. Autor: Pío Guereñdiáin), 12 (Gómez de Liaño, Ignacio: Poema público. Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudadela, 1972. Autor: Eduardo Momeñe); página 79, 14 (Limós, Robert: Corredores. Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudad, 1972. Autor: Pío Guereñdiáin), 15 (Ambiente encuentristas en la ciudadela.

Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudadela, 1972. Autor: Pío Guereñdiáin); página 84, 1 (Plano de Ambrosio Gutiérrez Lázaro. En: Calderón, Basilio; Sáinz Guerra, José Luis; Mata, Salvador: *Cartografía histórica de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1991, p. 155); página86, 2 (Archivo Municipal de Valladolid, C.15872-2), 3 (Archivo del Servicio Histórico del COAM, Legado Vázquez Molezún, VM/F0146-12), 4 (Archivo del Servicio Histórico del COAM, Legado Vázquez Molezún, VM/F0146-3); página 88, 5 (Archivo Municipal de Valladolid, FC 004-004); 6 (Archivo Municipal de Valladolid, FC 003-012), 7 (“Plan Parcial Remodelado del Polígono Huerta del Rey 1º Fase: Plano 5-Ordenación de volúmenes”. Archivo de Planeamiento Urbanístico y Ordenación del Territorio de Castilla y León [en línea], [citado 1 de febrero de 2016]. Disponible en Internet: <http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47186/287971/va2823\_81pln.pdf>), 8 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto); página 90, 9 (Fotografía de Ricardo Melgar Parrilla. [citado 1 de febrero de 2016]. Disponible en Internet: <http://www.panoramio.com/photo/90230286>), 10 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto); páginas 91 a 94, 11 a 15 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto), página 100 a 102, 1 a 3 (Nuria Álvarez Lombardero), página 103, 4 (The Graphic Newspaper, Saturday 11<sup>th</sup> of April 1908, The British Library, The British Newspaper Archive), páginas 104, 5 y 6 (Nuria Álvarez Lombardero), página 106, 7 (The WSPU’s new London headquarters at Lincoln’s Inn House, Kingsway, 1912. Getty Images. Editorial #464468295. Heritage Image, Museum of London); página 107, 8 (Nuria Álvarez Lombardero)