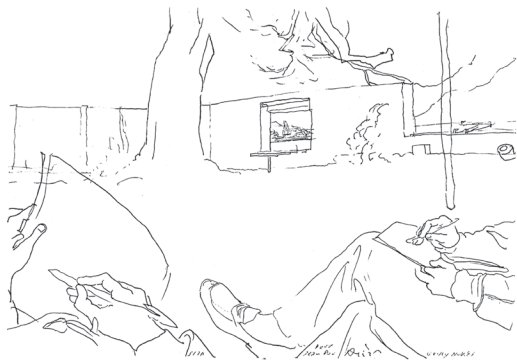


# MARCOS, HORIZONTES VISUALES Y EXPERIENCIA DEL LUGAR

Enrique de Teresa



## La visión acotada

*El paisaje, omnipresente en todos los frentes, omnipotente, acaba aburriendo ¿Os habéis dado cuenta de que cuando esto sucede ya no se le mira? Para que el paisaje sea apreciado, es preciso limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: tapar los horizontes elevando los muros y no revelarlo sino en puntos estratégicos, gracias a la interrupción de estos.* N1

Un dibujo de Álvaro Siza nos muestra el jardín de la casa construida por Le Corbusier para su madre, entre 1923 y 1925, junto al lago Léman. F1 El apunte, tomado desde el banco situado en el porche de la casa que mira a poniente, recrea una esquina formada por el encuentro de dos muros, ciegos y ortogonales con una cierta altura, que aíslan la casa del exterior y dotan de privacidad a esa zona donde crece una gran paulonia. En el centro de ese dibujo aparece un hueco rectangular que horada el muro derecho, el muro abierto al sur, dejándonos percibir el paisaje que se divisa a través de él. Dicho elemento, que Siza sitúa en el centro de atención de su dibujo, realizado en 1981 N2, reitera las imágenes que el propio Le Corbusier muestra en su libro *Une petite maison*, publicado en 1954, donde destaca, mediante dibujos y fotografías, el papel decisivo que tiene ese hueco en la percepción del pa-

## PALABRAS CLAVE

Palabras clave: percepción, arquitectura, mediación, lugar, espacio

## KEYWORDS

perception, architecture, mediation, place, space

## FRAMES, LIMITS AND VISUAL HORIZONS

“Having educated my eyes in the spectacle of things, I try to tell you about the beautiful things that I have found.”

Le Corbusier (*The Voyage to the East*)

From the early date of 1911, in which he makes his trip to the East, Le Corbusier shows us the mediating capacity found within Architecture that allows it to link spaces, visually connect interior and exterior, or make us rediscover nature by emphasizing our conscious perception. His drawings of Hadrian's Villa, Pompeii, Athens, etc. are an example of how architectural observations can be perceived and conveyed through sketches, and of how the relationship between Architecture and its location can be captured.

In his earlier texts, especially in “Vers une architecture” (1923), as well as through his experience in the houses designed in the 1920s, he will show us the value of operations that measure, frame and provide a special dimension with regards to spaces and the landscape. He does this explicitly and precisely in “Une petite maison” (1923).

Alvar Aalto, and later Álvaro Siza, will pick up this capacity of mediation between Architecture and place, seeking to stimulate our vision and motivate our conscience and enjoyment of spaces and nature. These architects, especially in the case of Siza, link the visual strategies that they propose to their commitment to teach us to appreciate and experiment with Land Art.

More than just expressive images and the language used, it is about trying to see, through specific examples, how Architecture is configured as a vehicle for a renovated and motivating perception of spaces and their place.

N1 Le Corbusier, *Une petite maison*, Basilea, Birkhäuser, 2001, pp. 22-24.

N2 Álvaro Siza, *Esquissos de Viagen*, Oporto, Documentos de Arquitectura, 1988, p. 71.

F1 Jardín de la casa junto al lago Léman. Dibujo de Álvaro Siza.



norama exterior y la importancia que le otorga como elemento caracterizador de la casa. F2/F3 El hueco es un marco que se abre como un diafragma para captar el panorama impresionante del lago con las montañas de los Alpes al fondo.

Atender a ese motivo supone, por parte de Siza, identificarse con una concepción de la arquitectura donde se establecen estrategias que, mediante la inducción de la mirada, nos hacen valorar los espacios y las formas por el modo en que las percibimos.

Este hueco en el muro de la casa del lago Léman se muestra como el momento en que Le Corbusier verifica en su obra construida, por primera vez y de forma concreta, la percepción intensificada de la naturaleza gracias a la visión enmarcada. La estrategia de levantar una tapia que define y encierra un recinto —creando una habitación exterior— proporciona privacidad e intimidad al cerrar las vistas, consiguiendo, mediante la operación de recortar el muro, el redescubrimiento de la naturaleza de un modo controlado.

El propio Le Corbusier así lo indica en el texto que acompaña los dibujos y las fotos de la casa y que en-

cabeza este escrito. La figura rectangular que horada el muro sur acota nuestra mirada, nos hace conscientes de la presencia imponente del paisaje, lo incorpora a la experiencia de la casa, nos permite dominarlo visualmente desde nuestro territorio. Sólo después de haberlo controlado a través de la visión enmarcada, es cuando podemos entregarnos a su plenitud.

Hacia la derecha del dibujo de Siza vemos como el muro desciende, convirtiéndose en un antepecho y permitiéndonos una visión más libre del paisaje. La tapia meridional dibujada, en su discurrir hacia el este, se detiene en un determinado punto convirtiéndose en un ligero murete de protección, una gran línea horizontal que actúa como referente. Es un límite que apoya la ilusión de profundidad, dejando a la vista el panorama del lago y las montañas. Le Corbusier describe ese movimiento en dicho texto: “Súbitamente, el muro se interrumpe y el espectáculo surge: luz, espacio, el agua del lago y las montañas...”<sup>N3</sup> Quiere indicarnos que para descubrir las cosas, para reparar en su importancia, es necesario controlar el modo en que se las mira, la manera en que se las contempla.

La arquitectura de Le Corbusier quedará marcada por ese esfuerzo de inducir la mirada, de proponer itinerarios que nos hagan valorar la cualidad del espacio y las formas de los elementos por el modo en que los percibimos. Nos dirá en *Precisiones*:

*Y según sea la manera en que ustedes entren en una habitación, es decir, según la situación de una puerta en la pared de la habitación, la conmoción será diferente ¡Ahí está la arquitectura!*<sup>N4</sup>

Le Corbusier acentúa los aspectos visuales de la arquitectura. Los elementos, muros y huecos, activados por la luz, son los inductores de las diversas sensaciones que sugieren los volúmenes y la definición de los espacios; la visión viene entendida como espectáculo arquitectónico. Esta actitud de comprender que los espacios, tanto exteriores como interiores se perciben conscientemente gracias a elementos delimitadores de su visión, la ha propiciado desde su experiencia directa de la arquitectura y ha quedado plasmada en los

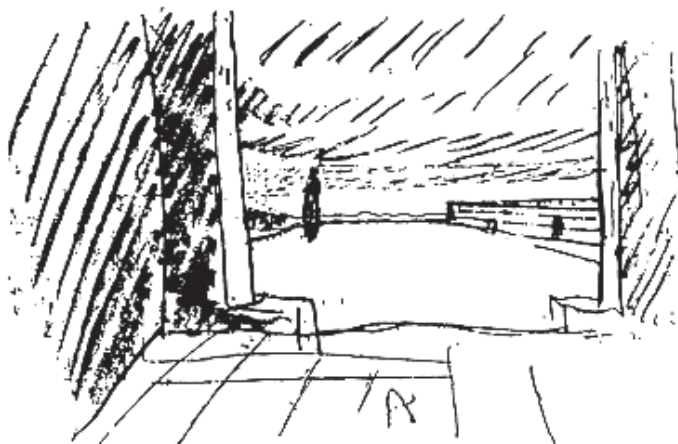
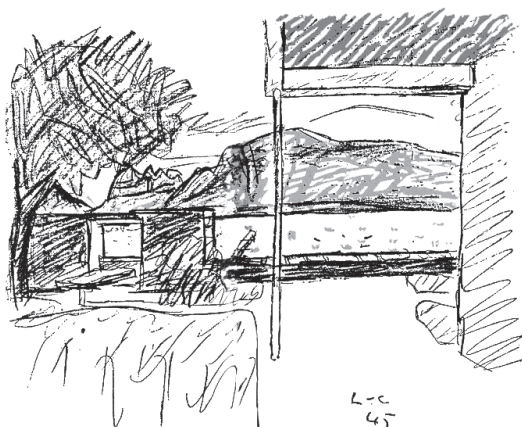
N3 Le Corbusier, Op. cit., p. 27.

N4 Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Barcelona, Poseidón, 1978, p. 96.

F2 Jardín de la casa junto al lago Léman. Dibujo de Le Corbusier.

F3 Casa junto al lago Léman. Vista de la tapia y del hueco desde el propio lago.

F4 Villa Adriana, en Roma. Dibujo de Le Corbusier.



cuadernos de notas de sus viajes, especialmente en los croquis tomados en su viaje a Oriente.

Si observamos los dibujos de la Villa Adriana, del Foro de Pompeya y de la Acrópolis que publica en su texto *Hacia una arquitectura* (1923), siempre el espacio se contempla a través de la mediación de marcos o límites horadados que permiten y acentúan la percepción espacial. Es un modo de observación que posteriormente utilizaría de manera habitual en su trabajo <sup>N5</sup>. La necesidad de poner en valor el espacio, de ser conscientes de él mediante un filtro, se pone de manifiesto en los croquis de los huecos que recortan el panorama exterior en Villa Adriana <sup>F4</sup>, a través de la columnata en el Foro de Pompeya <sup>F5</sup>, o en el Caveidium de la casa del Nogal de Pompeya <sup>N6, F6</sup>

La aplicación de estas observaciones queda patente en las obras que desarrolla en los años veinte y comienzos de los treinta. En la descripción que hace de la casa Stein en su libro *Precisiones* (1930) indica:

*Para imponerse a la atención, para ocupar poderosamente el espacio, era necesaria una superficie de forma perfecta, después, una acentuación de su planitud, mediante algunos voladizos o algunos huecos que produjese un movimiento delante-detrás. Después, por el recorte de las ventanas (los huecos de las ventanas son uno de los elementos esenciales en la lectura de una obra arquitectónica) se origina un juego importante de superficies secundarias que introducen los ritmos, las distancias y los tiempos de la arquitectura, fuera de la casa y dentro de la casa.* <sup>N7</sup>

El juego interior-exterior, y viceversa, requiere controlar el modo en que se acota la mirada, la definición del marco y de los horizontes visuales que se establecen. Así, el punto donde concluye el itinerario de la Villa Savoye <sup>F7</sup>, un rectángulo que horada el muro del solarío y cuyo antecedente se encuentra en un motivo similar en la terraza de la Villa Stein, supone un diafragma que controla e intensifica la percepción. Le Corbusier entiende que el vasto horizonte no es un espectáculo hasta el momento en que se le opone una especie de



barrera que la mirada debe vencer para alcanzar la lejanía. Por eso establece mecanismos capaces de provocar la intensidad sensitiva a partir de la percepción visual.

### El juego de las expectativas

*A través de mis primeros trabajos fue germinando en mí la sensación, tan determinante como irreprimible, de que la arquitectura no termina en ningún punto; va del objeto al espacio y, en consecuencia, a la relación entre los distintos espacios, hasta su encuentro con la naturaleza.* <sup>N8</sup>

El dibujo de Álvaro Siza, además de mostrar su interés por un aspecto concreto de la casa del lago Lemán, supone el reconocimiento y la complicidad con un modo de entender el papel de la percepción visual como una de las principales estrategias de la arquitectura para potenciar las expectativas y el redescubrimiento del lugar. Algo que el propio Siza ya había puesto de manifiesto en las Piscinas de Leça de Palmeira (1961-1966), donde se presenta, de manera clara, la arquitectura como estímulo para la percepción del espacio y el lugar.

<sup>N5</sup> Juan Calduch Cervera, "El viaje iniciático. Le Corbusier en Pompeya", en: *Le Corbusier, mensaje en una botella*, Alicante, ACCA y CTA, 2011, p. 106.

<sup>N6</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1965, pp. 148, 156 y 157.

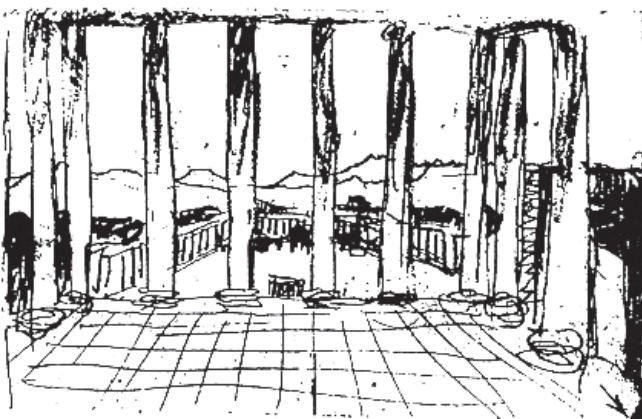
<sup>N7</sup> Le Corbusier, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>N8</sup> Álvaro Siza, *Imaginar la evidencia*, Madrid, ABADA, 2003, p. 27.

<sup>F5</sup> Foro de Pompeya. Dibujo de Le Corbusier.

<sup>F6</sup> Casa del Nogal. El Caveidium, Pompeya. Dibujo de Le Corbusier.

<sup>F7</sup> Villa Savoye. El hueco en el solarío.





Dicha obra puede considerarse como la construcción de un muro de contención que sostiene el paseo marítimo superior, estableciendo la distinción entre ámbito urbano construido y naturaleza. Pero este muro, se desdobra en bandas paralelas estableciendo una doble condición de límite y de tránsito que caracteriza y dota de sentido a la intervención arquitectónica. Dichas bandas, construidas por pantallas de hormigón, definen un sistema de itinerarios posibles que controlan, a su vez, el campo visual <sup>F8</sup>. El individuo que discurre por esos canales toma conciencia del lugar, siendo el desplazamiento que realiza y la presencia de los horizontes visuales, marcados por los muros, los que cumplen la tarea de dirigir y controlar el uso y las sensaciones.

Toda la arquitectura de las piscinas incita al desplazamiento, a discurrir por sus espacios canalizados, por los senderos sugeridos. Recorrerla supone ir encontrándose con una sucesión de episodios que modifican y activan nuestra percepción mediante estrategias relacionadas principalmente con la visión, las direcciones del recorrido, el tiempo y la luz. Su definición alienta y estimula una experiencia que suponga para el espectador un redescubrimiento de la realidad. <sup>F9</sup>

La función del tránsito muestra toda su eficacia gracias al control que ejerce sobre la dimensión temporal del

recorrido, sobre la intensidad luminosa de los espacios, así como sobre la apertura o la negación de los horizontes visuales. Se trata de una secuencia espacial ritmada y llena de contrastes, una sucesión de extensiones y contracciones que alientan el juego de las expectativas y transforman la indiferencia de la acción cotidiana en una experiencia singular.

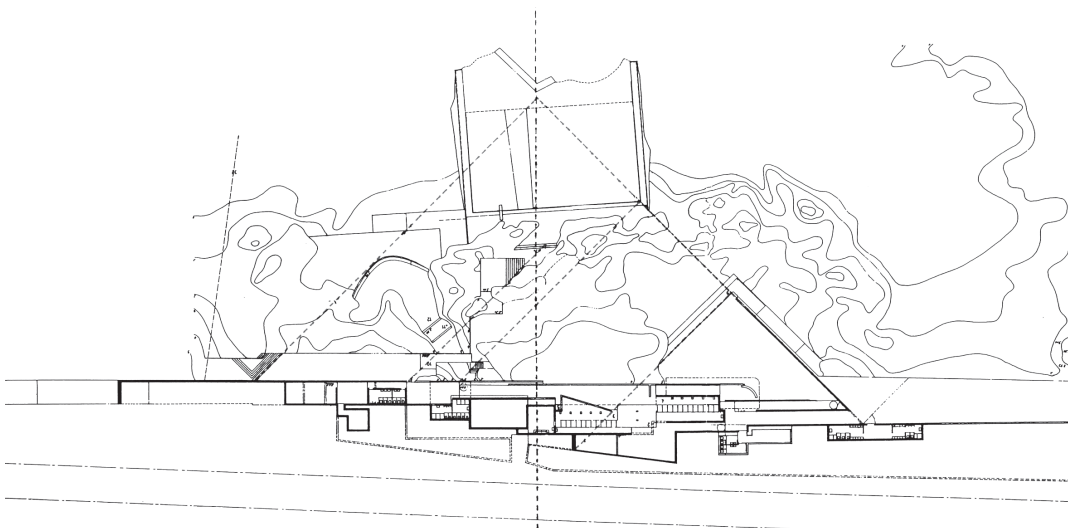
De este modo, cuando terminamos nuestro itinerario, después de pasar por los vestuarios y recorrer el patio interior que estos crean, se abre de nuevo ante los ojos el paisaje enmarcado y, en una cita claramente lecorbusieriana, recobramos el panorama de las piscinas y del océano. Mediante un marco en U contemplamos de nuevo el espectáculo del mar, después de haber perdido su visión al descender por la rampa de acceso, adentrarnos en la penumbra de los vestuarios y salir al exterior donde un muro nos impide la visión directa. La sucesión de los itinerarios nos conduce a la ventana que supone el redescubrimiento del mar. <sup>F10</sup>

La estrategia del enmarcado, que muestra el papel de la arquitectura como controladora de la visión, aparece en diversas soluciones dentro del ámbito de las piscinas, así como también recurre a la presencia de los muros que crean límites de referencia visual. El individuo, al discurrir por los canales que forman dichos muros, toma conciencia del lugar —de su condición de frontera y de tránsito—,

F8 Piscinas de Leça de Palmeira. Vista desde el Paseo Marítimo.

F9 Piscinas de Leça de Palmeira. Salida de los vestuarios.

F10 Piscinas de Leça de Palmeira. Planta y esquema geométrico.





siendo el desplazamiento que realiza y la presencia de los horizontes visuales, marcados por las paredes, los que cumplen la tarea de dirigir y controlar las sensaciones. El tiempo aparece como un factor decisivo en la experiencia de ese tránsito, incorporándose a la arquitectura, formando parte esencial de ella.

Pero, si existe un elemento decisivo en la caracterización de la arquitectura de las Piscinas das Marés, este es el muro diagonal que se dirige, con toda su carga dinámica, hacia el embalse principal. Surgido como contraposición al orden paralelo y deslizante de los elementos sujetos al muro de borde, supone la presencia de una tensión que activa el conjunto, a la vez que impone un sistema capaz de delimitar con claridad el territorio y de establecer pautas decisivas en el diálogo entre edificio y lugar. <sup>F11</sup>

El gesto expresivo de la diagonal materializada, conduce y orienta nuestros pasos y determina nuestra mirada hasta el agua de la piscina y el mar. Sugiere e impone el movimiento que relaciona los puntos principales del conjunto. La geometría triangular se asocia, en este caso, con la visión para organizar la experiencia espacial del lugar y lograr la conjunción entre edificio y emplazamiento.

La figura de las piscinas provoca un movimiento de contracción y expansión de la mirada que impone el control visual del territorio. Las diagonales que se producen, una de ellas materializada en este muro del bar y la otra, visual e insinuada desde el solarío, se encuentran en el vértice occidental del embalse principal. Este punto concentra la atención antes de que la mirada discurra libremente hacia la inmensidad del océano Atlántico. La diagonal crea una dirección del espacio, lo focaliza en un vértice, al tiempo que provoca una sensación de apertura hacia el horizonte. <sup>F12</sup> A su vez, pone de manifiesto de manera inmediata la sensación de profundidad, posibilitando una percepción espontánea y directa de las dimensiones del ámbito en el que se inscribe. <sup>N9</sup>

La obra de las piscinas de Leça se presenta como un campo de estímulos visuales, configurando

unos espacios cargados de sorpresas y, por lo tanto, turbadores y emotivos desde el punto de vista de quien los observa. Cada solución tiene que ver con el control de la percepción, pero también con la presencia de lo inesperado. Todo ello se produce gracias a la dimensión dilatada, a los modos de transición entre ámbitos diferenciados y a la manera en que los descubrimos. Se trata de sustituir la evidencia de la percepción inmediata por el redescubrimiento y la aparición renovada del paisaje. <sup>N10</sup>

### Contra la indiferencia de la mirada

*La vista panorámica del paisaje es demasiado abrumadora como para ser aprehendida sin puntos de referencia visuales. La mirada, en lugar de agudizarse, se desdibuja. Mediante los túneles, algunos fragmentos del paisaje quedan enmarcados y se convierten en focos de atención.* <sup>N11</sup>

Si hemos visto que algunas arquitecturas controlan el lugar e inducen a leerlo de una determinada forma, potenciando su condición específica y singular, e implicando, además, una experiencia sensorial de cada individuo que las recorre en el espacio y en el tiempo, podemos plantearnos, en este sentido, hasta qué punto determinadas obras del Land Art no presentan intereses próximos y, en qué medida ciertas actitudes en el modo de percibir la naturaleza y los espacios, así como en la consideración del territorio sobre el que trabajan diversos artistas, no derivan de cuestiones hasta cierto punto similares. <sup>N12</sup>

En los últimos años sesenta y primeros setenta del siglo XX, podemos contemplar como esas preocupaciones que hemos visto en la arquitectura, pasan a formar parte de las intenciones de ciertos artistas que consideran su campo de actuación vinculado al lugar, a la materialidad concreta con que construyen sus obras y a la inducción de una experiencia visual y sensorial en el espectador. Personas cuyo papel ha sido esencial en la redefinición de nuestra mirada sobre el espacio y el lugar. <sup>N13</sup>

<sup>N9</sup> Este gesto, diagonal y energético, lo volverá a utilizar Alvaro Siza en la galería principal del proyecto del Museo para dos Picasso (1992) en el Parque del Oeste de Madrid. En este caso, la condición invasora del paisaje natural mediante ese poderoso gesto, tiene algo de alusión y de recuerdo con formas análogas del cuadro Guernica. Las soluciones del espacio interior están definidas mediante enmarcamientos y recorridos que controlan la percepción y las expectativas, siguiendo estrategias próximas a las comentadas en las obras de Le Corbusier.

<sup>N10</sup> Enrique de Teresa, "La arquitectura como estímulo para la percepción del espacio y el lugar: Las Piscinas das Marés en Leça de Palmeira", en Tránsitos de la Forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, pp. 157-193.

<sup>N11</sup> Declaraciones de Nancy Holt en la revista Artforum, recogidas en Michael Lailach, Land Art, Madrid, Taschen, 2007, p. 58.

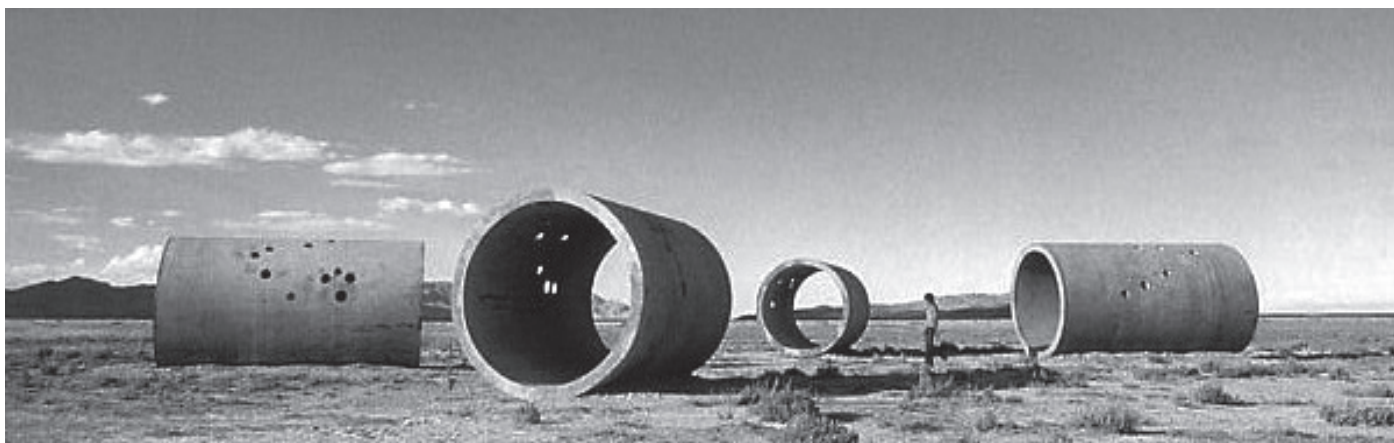
<sup>N12</sup> Javier Maderuelo expone, en su libro El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura, cómo la escultura no sólo se ha acercado a la arquitectura, sino que está usurpando su lugar. Madrid, Mondadori, 1990, p. 135.

<sup>N13</sup> "El land art ha sugerido una serie de nuevas visiones del espacio, del paisaje y de la naturaleza". Op. cit., p. 180.

<sup>N14</sup> Michael Lailach, Op.cit., pp. 22 y 23.

<sup>F11</sup> Piscinas de Leça de Palmeira. Muro diagonal.

<sup>F12</sup> Piscinas de Leça de Palmeira. Visión diagonal desde el solarío.



La afirmación de Nancy Holt citada anteriormente, incorpora como uno de los motivos principales de su obra *Sun Tunnels* (1973-1976), en el desierto de Utah, el mecanismo del enmarcado para dirigir la mirada y acotar el campo de observación. F13/F14 Concentración que también busca Mary Miss en su instalación sobre cinco parapetos de madera (1973) en Battery Park, Nueva York. N14

Estos procedimientos de inducción de la mirada recuerdan la reflexión inicial de Le Corbusier sobre como acotar la mirada para agudizar la percepción, para reparar en la importancia de las cosas. La convergencia en los procedimientos nos permite ver el compromiso que tanto la arquitectura como la escultura plantean en la enseñanza de mirar y ver. Algo que sucedió de manera evidente en los años indicados.

El arte como algo vinculado al entorno, su dimensión territorial, la implicación con el espectador como partícipe de la experiencia sensitiva y visual del espacio y del lugar, serán preocupaciones de muchas obras que se sitúan de manera intencionada en la estrecha franja que separa la arquitectura de la escultura.



El problema de la percepción visual, como hemos comprobado, será uno de ellos. Al instalarse el espectador en el espacio de una obra, esta procura establecer mecanismos y estrategias para la concentración de la mirada. Los tubos de hormigón de *Sun Tunnels* pretenden centrarla sobre el panorama del desierto, dedicando, además, una especial atención a la orientación y a ciertas posiciones astronómicas. Ambas cuestiones producen particulares efectos de luz que el espectador percibe cuando se encuentra en el espacio interior de sus tubos horadados. Se trata de centrar la mirada, entre otras cuestiones, sobre el paisaje y la luz. Emplear límites de visión que lleven al ojo fuera de la obra, obligando al espectador a fijar su atención en el paisaje. N15

Dada la importancia que tiene la relación entre el observador y la obra, otra cuestión primordial a considerar será el sentido y el significado de dicha obra en función de la variación del punto de vista de quien la recorre. Por lo tanto, se busca trabajar con la delimitación de la percepción visual y, a la vez, con el movimiento del espectador. La relación del individuo con el espacio es fundamental puesto que al recorrerlo, éste descubre constantemente nuevos ángulos y perspectivas, como indica Walter de María. N16

La necesidad que ciertos artistas, vinculados al Land Art, proponen en sus obras es enseñarnos a sentir a través de las cosas y no a ver las cosas en sí mismas. Para ellos, el arte no consiste ya en contemplar un objeto, sino en comprometer y experimentar nuestra naturaleza en él. Las obras no surgen para ser vistas sino para ser recorridas N17, proporcionando la experiencia de un tránsito. "La escultura contemporánea está obsesionada con la idea de pasaje", afirma Rosalind E. Kraus. N18

Las intervenciones en el territorio de Richard Serra, y especialmente *Desplazamiento (Shift)* (1970-1972), nos puede permitir contemplar esa aproximación entre la escultura y la arquitectura. No sólo en cuanto a la necesidad de crear un ámbito que el espectador recorre siguiendo unos elementos que controlan su mirada, estableciendo horizontes visuales y permitiendo la experiencia del lugar en el tiempo, sino en la

N15 "La obra de Nancy Holt pretende situar al espectador en el entorno, haciéndole ser consciente de las particularidades del medio a través de severas construcciones en las que practica agujeros o ventanas que establecen una dialéctica entre exterior e interior, entre el mundo físico y el emocional... el exterior reclama la atención hacia su naturaleza de carácter maravilloso". Javier Maderuelo, Op. cit., p. 188.

N16 Citado en Michael Lailach, Op. cit., p. 38.

N17 La importancia de la situación del espectador, así como de su experiencia perceptiva, son temas sobre los que determinados artistas han reflexionado bajo la influencia del texto *Fenomenología* de la percepción de Maurice Merleau-Ponty. Así lo señala Rosalind E. Kraus, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 275-288.

N18 Rosalind E. Kraus, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 274.

F13 *Sun Tunnels*. Vista general.

F14 *Sun Tunnels*. Vista en el eje de dos tuberías.

utilización de elementos laminares que conducen los itinerarios y establecen, en última instancia, una definición formal próxima a las soluciones empleadas por Álvaro Siza en las Piscinas de Leça. F15

Desplazamiento está formado por seis muros rectilíneos de hormigón, divididos en dos series de tres, que recrean las dos pendientes de un valle poco profundo entre dos colinas. La posición y la altura de cada muro vienen determinadas por la pendiente del terreno y una condición perceptiva cuyo resultado establece una concreta sección del valle. Los elementos escultóricos, precisos y controlados en su dimensión y en su posición, delimitan un entorno y definen un relieve, al tiempo que determinan un campo topológico y otro visual. Su emplazamiento establece unas líneas direccionales mediante la sucesión de pantallas cuya penetración vertical en el suelo señala la pendiente del terreno, a la vez que los bordes superiores indican horizontes visuales para la percepción del territorio. F16/F17 El campo de fuerzas así creado rompe la indeterminación del paisaje convirtiéndose en instrumento desvelador del lugar. Los elementos constituyentes se vinculan al terreno para hacerlo reconocible mediante la experiencia directa y organizar la manera en que es descubierto y percibido. N19

En este sentido, la actitud de Serra puede contemplarse junto con la de Siza para quien “La relación entre naturaleza y construcción es decisiva en arquitectura. Esta relación, fuente permanente de cualquier proyecto, es para mí una especie de obsesión; siempre fue determinante en el curso de la historia y, a pesar de ello, hoy tiende hacia una extinción progresiva”. N20

El vínculo entre naturaleza y construcción es patente en el proyecto de Museo para dos Picasso (Madrid, 1992) que, “tal como ya había sucedido con mis pri-

meros proyectos en la costa de Leça de Palmeira, se trataba de un área fronteriza entre naturaleza y ciudad consolidada”. En el caso de las piscinas, la transición se buscaba al delinear una geometría sobre la imagen orgánica de las rocas y la playa, a la vez que proporcionaba al observador la sensación de profundidad mediante la extensión longitudinal y diagonal del recorrido, afirmándole en su idea básica del tránsito como experiencia y redescubrimiento del lugar. F18 En el proyecto del museo, proporcionando al final del itinerario, pleno de expectativas visuales en su desarrollo, la presencia enmarcada de la sierra madrileña.

Del mismo modo la escultura de Serra, al definir una geometría sobre el paisaje, introduce al espectador en una acción que le hace consciente de la topografía del terreno. Ambas propuestas nos indican la experiencia del pasaje como motivo fundamental, entendido como una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo. En palabras de Rosalind E. Kraus, “la imagen del pasaje (del tránsito) sirve para situar tanto al espectador como al artista ante la obra y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reciprocidad entre ambos”. N22

La delgada línea que separa la actividad arquitectónica de la escultórica, en los años indicados, muestra cierta comunidad de intereses en la implicación del individuo, espectador o usuario, para acentuar la experiencia y el redescubrimiento del lugar mediante estrategias de percepción visual, sentimiento de la profundidad, implicación en el tiempo mediante itinerarios y pasajes, en suma, buscando que el observador, al experimentarlas, sea consciente de la visión renovada de la naturaleza y de los espacios que recorre o habita. Las obras comentadas luchan contra la indiferencia de la mirada ante el lugar.

N19 Richard Serra, “Shift”, en *Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Lelong, 1990, pp. 18-23.

N20 A. Siza, Op. cit., p. 15.

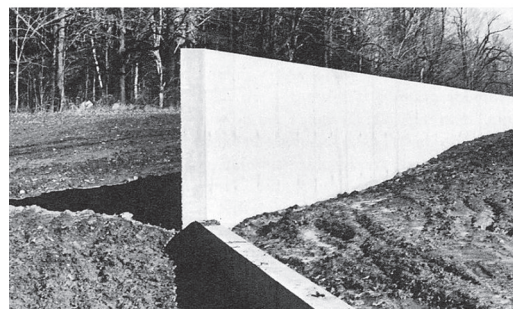
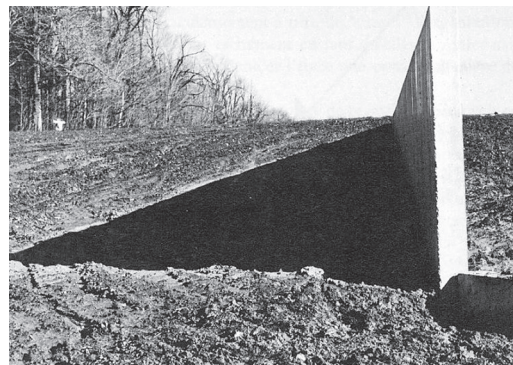
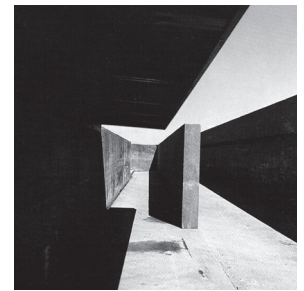
N21 Ibidem, p. 17.

N22 Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 278.

F15 Shift (Desplazamiento). Vista general.

F 16 Y17 Shift (Desplazamiento). Vistas parciales.

F18 Piscinas de Leça de Palmeira. Corredores hacia el bar y la playa



**ENRIQUE DE TERESA**  
Arquitecto  
Profesor contratado Doctor en la  
ETSAM