

*[...] hay quienes siguen, en efecto,  
sin detenerse a considerar la gozosa, casi carnal  
sensualidad de la materia.*

Ángel González García. *La siesta de las cosas*, 2000

*No hay belleza sin ayuda,  
ni perfección que no dé en bárbara  
sin el realce del artificio.*

Baltasar Gracián. *El Discreto*, 1646

La **materia** es, sin duda, sustancia indiscutible de la arquitectura. Incluso en la era del ordenador y de la realidad virtual la presencia física de la arquitectura se manifiesta a través de ella. Es la materia quien permite al hombre concretar, visualizar o, mejor aún, *materializar* un mundo propio. Y no sólo como sustancia con la que construir sino como fértil campo para la experimentación. La historia certifica cómo una y otra vez los arquitectos/construtores han explorado con fascinación sus posibilidades expresivas, ya sea desde consideraciones existenciales, plásticas, artísticas, constructivas o, por qué no, como puro ejercicio intelectual.

Hablar de **artificio** nos hace imaginar alguna suerte de complejo procedimiento o ingenioso artilugio encaminado a obtener un efecto concreto. Presupone astucia y habilidad. Pero también podría entenderse con un significado más oscuro: engaño o simulación para encubrir o desfigurar lo natural. Artificioso (que no es artificial, más cercano a la imitación, a algo falso) se entiende a menudo como sinónimo de afectación, algo contrario a lo que se produce con frescura o espontaneidad.

No resulta fácil definir artificio. Por eso conviene afinar el sentido del término, si desde él vamos a examinar la arquitectura. Acudamos a la etimología: *artificium* significa habilidad, destreza, capacidad, pericia técnica. César hablaba de la destreza del timonel, "artificium gubernatoris" y Cice-

rón calificaba de “opus artificiosum” la obra realizada con ingenio admirable. Pero también quiere decir arte, oficio, profesión: el *artifex* es el artífice, el artista, el maestro técnico e incluso teórico de un arte. Y puede además significar obra de arte. De hecho *artificium* deriva de *ars* y *facere*. El verbo “hacer” expresa inmediatamente la idea de producir, de darle el primer ser a algo. Fabricar, formar, ejecutar, realizar, son los verbos que emplea el diccionario para perfilar el significado de hacer. “Arte”<sup>1</sup>, en su primera acepción, se define como “Virtud, disposición y habilidad para hacer algo” (virtud en el sentido naturalmente no moral, sino en el de fuerza o eficacia); en la segunda: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (el hombre que interpreta su mundo); y en la tercera: “Maña, astucia”. Las dos primeras presuponen un acto de creación -plástica en nuestro caso, es decir, involucrando a la materia- que se deriva directamente del hacer mismo. Y en las tres están implícitos el talento, la inspiración, el ingenio que han de escoltar al hombre en el arduo quehacer de concebir, reinterpretar o inventar algo nuevo. *Artificioso: fatto con arte*.

**Materia y artificio** es el título de esta comunicación: la materia que se elabora -que se manipula, que se trabaja- con *artificium*. Artificio hecho con arte, pero también arte hecho con artificio, como señalaba Gillo Dorfles enredando la etimología: el arte es siempre artificio, incluso en la naturaleza ha de intervenir éste -la mano del hombre- para que se transforme en arte<sup>2</sup>. Artificio versus naturaleza. Nuestro mundo, lejos de aquella incontaminada, utópica Arcadia que evocó Virgilio, es artificio. También el de las ideas. Los intelectuales a menudo se han valido de él para fundamentar sus discursos, y en los últimos cincuenta años así lo prueban las revolucionarias reivindicaciones de Susan Sontag<sup>3</sup>, la explícita manipulación mediática de lo real -la “artefactualidad”- acuñada por Derrida<sup>4</sup>, la estética del simulacro de Baudrillard<sup>5</sup>, por mencionar algunos de los más recientes pensadores de referencia. Todos ellos valoran, instrumentalizan y se nutren del concepto de artificio.

Arquitectura que huele a artificio: la intención de este texto es, una vez aclarado el sentido del título, evidenciar cuánto el hombre ha sido siempre proclive a tratar la materia en modo artificioso para transformarla, mediante un ingenioso y complejo acto de creación, en algo inesperado, único y singular. Intentaré acreditar esa estrecha relación que imbrica materia con artificio en la arquitectura mediante el análisis de tres ejemplos concretos. Pero antes sobrevolemos velozmente lo que podría convertirse, con más tiempo y otras ambiciones, en la historia de la arquitectura atravesada por el concepto de artificio. Ya el **menhir**, la piedra erecta como una enigmática pieza de *land art*, nos habla de ese primer momento en el que el hombre coloca un elemento natural en posición artificial para expresar sus necesidades existenciales de solidez y de permanencia. **Egipto** elabora abstractas expresiones petrificadas de las montañas en sus pirámides, no lejanas a las más escuetas geometrías del arte conceptual. **Bizancio** “desmaterializa” la materia mediante doradas teselas vítreas y atrevidas disoluciones espaciales con talento semejante al que demuestran hoy los arquitectos fieles a la estética de la desaparición de Paul Virilio, mientras que la arquitectura **islámica** la trepana con complejas geometrías, finísimo arte de filigrana en yeso. *Fatto con arte*. Podría también desarrollar “artificio” como metonimia de la ciudad **barroca**, de ese gran teatro que se mueve y habla, y que hizo de la materia su instrumento. O detenerme a examinar cómo el hierro y el cristal, exaltados por la audacia de

1 Diccionario de la Real Academia Española.

2 Dorfles sostiene que ningún elemento de la naturaleza es arte en sí mismo si no interviene el hombre para decretarlo. El hombre es el descubridor / creador de la obra de arte. Dorfles, G.: *Tra natura e artificio*. Entrevista con Massimo Carboni en el ámbito del Seminario Tra Art, Stazione Leopolda de Florencia, noviembre-diciembre 2002. Ver también, DORFLÉS, G.: *Artificio e natura*. Skira, Milán, 2003.

3 Cuando Susan Sontag definió el concepto de *camp* en los años sesenta lo hizo en estos términos: *Indeed the essence of camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration*. Sontag, S.: “Notes on Camp”, *Partisan Review*, 1964.

4 El artificio de la *artefactualidad* es para Jacques Derrida y Bernard Stiegler (1996) definitorio de la actualidad y de los hábitos de la sociedad contemporánea. DERRIDA J./STIEGLER B.: *Ecografías de la televisión*. Eudeba, Buenos Aires, 1998.

5 El arte, según Baudrillard, está en todas partes, mientras que el artificio está en el centro de la realidad. BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte*, 1997.

entusiastas ingenieros, comenzaron a violentar también la arquitectura, al involucrar a los arquitectos que inventaron aquel **Arte Nuevo** que produjo artificiosas formas orgánicas y antiacadémicas con las que se abandonó un calcificado código lingüístico, casi 5 siglos de sintaxis clásica. Podría hablar de los maestros del **Movimiento Moderno**, que se sirvieron intelectualmente de la materia para definir sus posiciones. O atravesar con esta perspectiva el **siglo XX**, cuando la materia se convierte sistemáticamente en inagotable campo de experimentación en manos de los arquitectos, hasta llegar a los más recientes proyectos basados en complejas visualizaciones espacialidades y semitransparentes texturas. Podría, pero no voy a hacerlo. Por obvias cuestiones de tiempo me centraré en una sóla terna: tres obras, tres autores, tres momentos culturales distintos.

Comienzo con un ejemplo excepcional, no solo por su extraordinaria calidad, sino también porque es la excepción -ineludible- de este discurso. Se trata de una obra en la que la materia, aún siendo *artífice* de la arquitectura, no es su protagonista. Desde un "excepcional" segundo plano actúa como eficaz soporte de lo inmaterial probando su capacidad para generar una nueva y triunfante categoría arquitectónica: el espacio. Sé que hablar de espacio en estos términos desinhibidamente zevianos delata al instante la referencia a Roma. Y que sólo lo dicho hasta ahora bastaría para justi-

ficar el hablar de artificio en la arquitectura romana. Fuerza, creatividad, conocimiento, efectismo monumental. Culminación de saber y poder es lo que demostró el mundo romano tras la invención del *opus caementicium*, que permitió explotar al máximo las posibilidades de monolitismo estructural abriendo camino al espacio y, por ende, a un nuevo concepto de arquitectura.

Pero si además mencionamos el nombre de **Adriano** y nos centramos en uno de los edificios a él atribuidos, el **Panteón**, la justificación se vuelve del todo innecesaria. Acabamos de ver que el espacio -inmaterial- nace directamente como consecuencia de un manejo diestro y aventurado de la sustancia -material- con la que el hombre construye. El Estado romano supo sacar partido hábilmente de este artificioso tándem de opuestos -espacio y materia- utilizándolo como instrumento clave para desarrollar sus aplastantes programas arquitectónicos, tanto los de carácter populista, como es el caso del Coliseo, o social, como las termas, o los que perseguían la propaganda política, como los Foros Imperiales.

En el **Panteón**, el primero de los ejemplos que voy a analizar, la capacidad para expresar un esencial contenido simbólico llegó mucho más allá: materia y espacio, indisolubles, escenifican el Imperio en una convincente recreación del cosmos, en una cultivada declaración de lo que significaba el Estado. En el *Pantheon*, el templo dedicado a todos los dioses, habitan César y Augusto divinizados bajo la inmensa bóveda celestial. Allí reciben la luz universal que, penetrando en el espacio y bañando la materia, los realza. Pero aún hay más: como si de una enorme maquinaria alegórica se tratase, un haz de luz, en el equinocio de primavera, indicaba el momento en el que las tropas, como el sol del templo, saldrían a cumplir sus campañas. La tangibilidad de la materia no importa, sólo su capacidad para exaltar a su opuesto y expresar así contenidos. No exhibe su condición física (textura, color, consistencia), ni su capacidad para modelar una forma, ni su palpable corporeidad. Irrelevante pues que los casetones hayan sido expoliados de sus rosetas de bronce, o que los hormigones estén revestidos con las brillantes texturas de granitos, pórfidos y mármoles. Adriano, o quienquiera fuese el *artifex* de este excepcional *arte-facto*, entendía ya hace casi veinte siglos, como Gernot Böhme hoy, la atmósfera como objeto -e instrumento manipulador- de la arquitectura<sup>7</sup>. Mediante un intencionado control de la atmósfera interior del Panteón, Adriano esgrimía su afinada réplica al alienante

6 Panteón. Roma, 125 d. C. El primer Panteón, dedicado a las siete divinidades planetarias, se debe a Agripa (27 a. C.). Tras el incendio sufrido en el año 80 d. C. fue restaurado por Domiciano. En época de Trajano volvió a sufrir daños y Adriano lo construyó de nueva planta entre los años 118-125 d. Volvió a ser restaurado por Septimio Severo y Caracalla. Sobre la arquitectura del Panteón, ver: MACDONALD, W.: *The Pantheon : Design, Meaning, and Progeny*. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1976; BETTINI, S.: *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*. Dedalo, Bari, 1992; BOATWRIGHT, M. T.: *Hadrian and the city of Rome*. Princeton University Press, 1987.

7 BÖHME, G.: *Architektur und Atmosphäre*. Fink Wilhelm GmbH&Co.KG. Dresden, 2006. Böhme entra de lleno en lo que él llama "la estética de lo atmosférico", estudiando el papel de elementos no materiales en la arquitectura, como la luz o el sonido, frente a la lectura de ésta como arte puramente visual. Su tesis aborda también los aspectos críticos de una arquitectura "atmosférica" que propicia la manipulación política y económica.

populismo de la arquitectura lúdica y a la arrogante monumentalidad de los programas políticos de los Flavios. Altamente sutil y persuasivo, el intelectual artificio que sugería la identificación de religión con romanización...

La materia se puede representar. El espacio sólo se percibe con la presencia física. Piranesi acudió a la ruína y al efecto turbador de tenebrosas vegetaciones para volver a recrear la magnificencia de las construcciones romanas que admiraba, esa estética de inquietante infinitud y terrible desmesura que celebraba Burke. Frente a esta visión preromántica y casi surrealista del mundo romano, la conceptualidad del Panteón impacta: el neto foco de luz que penetra a través del gran óculo basta para que la máquina cobre vida. Una analítica intelección de materia y luz no muy lejana a la de otros *arte-factos* solares como la *Sun machine* o, mejor aún, *The Weather Project*, con el que Olafur Eliasson bañaba hace ahora cuatro años las paredes de la Tate<sup>8</sup>.

La cúpula del Panteón se convirtió en idolatrado modelo de los arquitectos que, en el Renacimiento, ambicionaban alcanzar un intangible ideal de belleza. Pero una *nuova maniera*, la *terza* según Vasari, iba a mostrarse ya en el siglo XVI al actuar “amaneradamente” –con artificio– sobre la materia: tras un siglo de canónico comportamiento, las reglas del lenguaje clásico, ya artificiosas en sí mismas, se transgreden, y la materia se viste con provocadoras formas y texturas. La **Capilla Medicea de Miguel Ángel**, el segundo ejemplo que voy a examinar, es seguramente la obra de las tres seleccionadas que con más inmediatez transmite la idea de artificio<sup>9</sup>. Sin embargo es precisamente aquí donde más conviene afilar nuestro escalpelo filológico para poder entender el verdadero alcance del artificio empleado, que va mucho más allá de la mera provocación formal. El concepto inicial proponía situar un sepulcro en el centro de la capilla. Durante el proceso de proyecto la escultura central se disuelve en cuatro que se funden con los muros perimetrales, fusionándose con ellos hasta formar una masa aglutinada e indisoluble<sup>10</sup>. Miguel Ángel da lugar a una nueva y revolucionaria intelección del espacio, que abandona el centro renacentista y concentra su tensión, al identificar las tumbas con

**8** Olafur Eliasson: *Your sun machine* 1997, Marc Foxx Gallery, Los Angeles, 1997; *The Weather Project*, Tate Gallery, Londres, 2003. En la Tate, la figura que aparenta ser un sol completo es en realidad medio círculo de luz monocromática reflejado en un espejo que recorre todo el techo. Estos artificios visuales transformaron el interior del edificio en un espacio sorprendente y etéreo.

**9** Capilla Medicea, Florencia (1524-31). Encargada por Leon X (Medici), se encuentra al noreste del ábside de la Iglesia de San Lorenzo (Brunelleschi, 1418-25). Cuando Miguel Ángel recibe el encargo ya estaba construida en parte según el modelo de la Sacristía Vieja (1419-28).

**10** Sólo dos de los cuatro sepulcros previstos se llegaron a realizar: el de Giuliano duque de Nemours (tercer hijo de Lorenzo el Magnífico, muerto en 1516 con 37 años) y el de Lorenzo II (nieto de Lorenzo el Magnífico, muerto en 1519 a la edad de 27 años). El proyecto se desarrolló entre 1520 y 1935. Acerca de la Capilla Medicea ver: ACKERMAN, J.: *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 30-39; ARGAN, G. C.: *Michelangelo architetto*, Electa, Milán, 1990, p. 175-185; VASARI, G.: *Vida de Miguel Ángel*, Visor Libros, 1998, pp. 48-53; WILDE, J.: *Michelangelo's Designs for the Medici Tombs*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVIII, Londres, 1955, p.54-60.

el revestimiento, en el movimentado contorno. A pesar de arrancar de un modelo *quattrocentesco*<sup>11</sup>, su versión es dramática y tensa, extraordinaria invención que se convertiría en fértil modelo para el mundo barroco. Lejos de la a-corporeidad de la materia del Panteón, para Miguel Ángel la arquitectura es materia para esculpir, aristotélica potencia; y el espacio, un vigoroso adversario con el que confrontarse, un campo cargado de energía a la espera de que la mano del *artifex* provoque la fragorosa detonación.

11 Algo parecido le ocurrió a Miguel Ángel al esculpir el David (Florencia, 1501-04). Tuvo que trabajar un bloque elegido por Agostino di Duccio, que había comenzado a desbastarlo cincuenta años antes y acabó por desistir de la empresa. De perfil se aprecia que el bloque era demasiado estrecho, como correspondía al gusto del *Quattrocento*.

12 En las basílicas de San Lorenzo (1418-25) y del Santo Spirito (proyecto, 1428; inicio, 1436) repite en las naves laterales el módulo -la campata- del pórtico de los Inocentes (proyecto de 1419; la escalinata no se inauguró hasta 1457), desarrollando la idea de arquitectura perspectiva.

13 El hecho de que tanto en la Sacristía Vieja como en la Capilla Pazzi coincida la dimensión del diámetro en el cuerpo central (20 brazos) y el que lo mismo ocurra con las basílicas indica que Brunelleschi entendía la arquitectura como suma de espacios modulares, unidades ideales resumen del proyecto.

14 Las diminutas ménsulas que aparecen bajo los esbeltos arquivadros asumen conceptualmente la función sustentante. El muro queda así privado de su papel estructural y puede pasar a entenderse como superficie inmaterial.

15 VASARI, G.: *Vite*, etc. 2ª Ed. 1568. Cita según la edición de Sansoni, Florencia 1878-1885. Citado en WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 16.

La Capilla Medicea está unida por un hilo invisible a la Sacristía Vieja de Brunelleschi. Retroceder permite retrotraerse, en pocos metros, al mesurado *Quattrocento*. La intervención de Brunelleschi también había sido extremadamente artificiosa en concepto y ejecución. Tras sus empíricos experimentos con las tablas perspectivas, había centrado su interés en explorar las nuevas leyes de la visión, creando un módulo ideal con cuya repetición resumía -y explicaba- todo el espacio: la materia, en la arquitectura perspectiva de Brunelleschi, estaba intelectualmente reducida a un módulo<sup>12</sup>. Así en la Sacristía Vieja, como haría después en la Capilla Pazzi, define meticulosamente su módulo ideal basándose en aspectos óptico-cromáticos (y no plásticos) que buscaban la abstracción y la coherencia del proceso perspectivo<sup>13</sup>. Frente a la exacerbada plasticidad de Miguel Ángel, el módulo brunelleschiano es un singular *arte-facto* en el que se ha extraído al muro -desde el intelecto- toda la carga naturalista y orgánica, reduciéndolo a una superficie inmaterial, a un sutil revestimiento arquitectónico articulado en *pietra serena*<sup>14</sup>. Miguel Ángel, en el espacio a disposición, simétrico y prácticamente idéntico en planta a la Sacristía, se posiciona en las antípodas y, con la voluntad de romper esa realidad estable, crea -desde la visceralidad de la materia cambiando el estuco por el mármol- un teatro dramático a base de fugas exageradas, plásticos casetones, extrusión vertical del espacio. El ángulo donde se pliega el muro, la esquina -¡qué importantes son las esquinas en la arquitectura!- no coincide con la pilastra, revelando cómo los elementos plásticos están deliberadamente desvinculados de las articulaciones murales, al igual que obviadas las tangencialidades. Un espacio inédito vibra al otro extremo del hilo, una distancia insalvable lo separa del esmerado módulo brunelleschiano. Vasari calificaba la arquitectura de Miguel Ángel de *bizarra, stravagante, capricciosa*, queriendo expresar el enorme potencial que contenía<sup>15</sup>. Le faltó decir *artificiosa*, en el más noble sentido. Así lo prueba la capilla, como otras tantas intervenciones del maestro: en ella invierte el

concepto de escultura exenta al tratar toda la superficie interna de las tumbas como un gran monumento en negativo, épico lienzo tridimensional sobre el que modelar su reflexión sobre el destino, el tiempo y la muerte...

Si la arquitectura barroca, de la que fue lúcido precursor Miguel Ángel, pretendió superar el ideal de belleza renacentista despreciando el canon en aras de una expresión más dramática de la forma y del espacio -lo que condujo a una incestuosa relación entre las tres disciplinas que trabajan con la materia-, la cultura artística de los años setenta -de la que se alimenta el próximo ejemplo que vamos a analizar y en la que curiosamente tampoco las jurisdicciones territoriales de las artes están claras- pretende alejarse del expresionismo formal consolidado en la arquitectura ignorando la imagen. Efectivamente, la imagen, pero no la condición física de la materia. Es esta la posición que representan los suizos **Herzog & de Meuron**, con quienes posiblemente nos quedaríamos si tuviéramos que escoger con pinzas los arquitectos de los últimos 25 años del siglo XX con una obra más atenta al potencial de artificialidad -de pensar y hacer con arte- que la materia encierra.

En las **Bodegas Dominus** en Napa Valley, sabedores del esfuerzo interpretativo que requiere esconder a la vista de la razón el contenido, insisten en la idea de caja/contenedor, con la paradoja -deliberada- de negar la forma mediante la definición rigurosa de una forma absoluta<sup>16</sup>. Ejercicio de síntesis conceptual que, al igual que la crítica formalista de Sol Lewitt, no renuncia a una intelectual manipulación de la materia. El complejo envoltorio resume todo el edificio: de lejos, masa impenetrable, de cerca, elaborada epidermis que estimula los sentidos e incita a la creatividad perceptiva<sup>17</sup>.

Dos materiales por excelencia de la arquitectura se hermanan en una insólita colaboración dando lugar a uno de los más radicales y sofisticados ejemplos de inversión de valores de la materia: el acero, no como soporte sino conformando un reticulado contenedor, y la piedra, enjaulada en él, privada de su capacidad para sustentar y despojada también -por mor de un troceado irregular que la aleja del sillar y la acerca a la granulometría- de su natural opacidad. Y ambos a su vez convertidos en plemento de una potente estructura metálica. Herzog & de Meuron son expertos en poner en

<sup>16</sup> Bodegas Dominus, Yountville, Napa Valley (California). Proyecto, 1995. Literatura sobre el proyecto: *Herzog & de Meuron*, 1993-97, El Croquis 84, 1997, pp. 182-191; *Mundos dos*, Herzog & de Meuron, *Bodegas Dominus en Napa Valley*, El Croquis 91, 1998, pp. 16-35; D'ONOFRIO, A.: Anomalía de la norma. Herzog & de Meuron. Kappa, Roma, 2003; MONEO, R.: *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar, Barcelona, 2004, pp. 361-404.

<sup>17</sup> La idea de edificio contenedor había nacido en los almacenes Ricola en Laufen, Suiza, 1986.

18 El proyecto cuestiona además simultáneamente los principios de la planta libre lecorbusieriana, al hacer coincidir las paredes de distribución interiores con la estructura.

19 El serigrafiado repite la fotografía del módulo aislante de madera aglomerada que está detrás.

20 Algo parecido ocurre en el cerramiento de los almacenes Ricola en Laufen, en el que la forma no pretende ser sino el resultado directo de la construcción y los materiales. Rescatando del entorno la memoria de los montones de madera acopiada sobre estructuras de barras, crean una epidermis compuesta por piezas de fibrocemento, listones de madera y aislante que da lugar a ambivalentes interpretaciones.

21 En el *Estudio fotográfico Frei*, por ejemplo, la piel adquiriría una híbrida condición, al experimentar la madera, escrupulosamente tratada, una provocadora e inesperada mutación al doblar las esquinas y convertirse en asfalto. O en los *Almacenes Ricola* y en el *Estudio Rémy Zaugg*, ambos en Muhlhouse, en los que los hormigones, al recibir el agua de lluvia que resbala por ellos, se transforman en fértiles pieles, reavivado manto natural de musgos y líquenes; una imprimación transparente de óxido de hierro que reacciona químicamente al contacto con el agua contribuye a evidenciar ese organismo vivo, cambiante, en el que van brotando unas marcantes líneas verticales, como si los troncos de los árboles hubieran querido dejar su sombra vegetal serigrafiada en color sobre la superficie del muro.

crisis cuestiones indiscutiblemente aceptadas. A la genealogía del proyecto pertenece sin duda la casa de piedra en Tavole, en la que recreaban un ingenioso engaño estructural debido al incierto papel de la piedra (¿plemento? ¿muro de carga?) que aparentaba cristalizar sin más pretensiones la memoria constructiva de las colinas ligures<sup>18</sup>. Pero también el gimnasio en Pfaffenholz, donde el serigrafiado sobre el vidrio -con la técnica de Warhol pero con diferente temática- permite percibir un material ligero como una sólida masa oscura mientras que el hormigón armado se presenta como material indeterminado, blando y con reflejos<sup>19</sup>. En las bodegas Dominus estas dos líneas de investigación convergen en un juego a dos bandas: se cuestionan las propiedades físicas de un material de atávica relación con la arquitectura -la piedra- invirtiendo sus atributos, a la vez que se suscita la reflexión sobre el determinismo materialista de raíz semperiana<sup>20</sup>. El experimento con la piedra -no sustentante, no opaca- permite jugar con las distintas dimensiones de las piezas de basalto y controlar los efectos de luminosidad en lo que acaba siendo una piel de piedra con diferentes grados de transparencia. Por contra, algunos de los vidrios empleados en las oficinas de la planta superior reniegan de su natural condición frágil y transparente al presentarse como material opaco. Una de las fotografías más publicadas del proyecto recrea la equívoca imagen que producen los rayos de luz al filtrarse a través del muro de piedra y encontrarse con la inescrutable superficie de vidrio. Es evidente la proximidad a la obra de artistas como Bruce Nauman o Carl André y a las investigaciones que, sobre la naturaleza física de los materiales y su peso gravitacional, inspiran gran parte de la obra de Richard Serra, a pesar de que en el inicio de su carrera habían comenzado por compartir con Joseph Beuys algunos experimentos con materiales de ambigua naturaleza, como asfalto, bitúmenes, maderas, hormigones, vidrios o policarbonatos<sup>21</sup>. En las Bodegas Dominus, sin embargo, los materiales no son extraños a la arquitectura, ni objeto de sofisticados tratamientos. La anomalía reside en la puesta en crisis de sus atributos intrínsecos.

En la extraordinaria, insólita piel que recubre el edificio se concentra toda la tensión del proyecto. Es ella quien resuelve además las cuestiones de carácter técnico, concretamente las térmicas, funcionando sin necesidad de apoyo mecánico como natural *arte-facto* regulador bioclimático de la temperatura. El gran **lingote de basalto** oscuro forma también parte del lugar, inesperado *stonework* que se alinea conceptualmente con los viñedos, contundente pieza de *land art* cargada de



energía estática, inmóvil frente a las montañas de Macayama, con las que, en silencio, rivaliza. Arquitectura conceptual cercana a las instalaciones paisajísticas de artistas como Michael Heizer o Richard Long, erudita *Aneignung*, apropiación no solo de técnicas o estilos, sino de los intereses culturales de un mundo circundante que pasa a formar parte del complejo engranaje de la arquitectura. Sensorial intelectualidad, transparente opacidad, máximo minimalismo... desconcertante secuencia de antinomias concatenadas en un artificioso oxímoron.

**Materia y artificio.** Ingenio, destreza, capacidad, pericia técnica. Arte. Obra de arte. En la conceptual máquina alegórica del Panteón, en el espacio esculpido en negativo de las Tumbas Mediceas, en la ambigua materialidad de las Bodegas Dominus... en todas ellas (¡podríamos mencionar tantas otras!) se reconoce la mano del *artifex*. De las tres emana el embaucador perfume del artificio. Como de este insinuante fragmento de los encofrados blandos de Miguel Fisac que tenemos ante los ojos... Me resisto a atribuir al azar su elección como imagen identificativa de este congreso.