

# Claves excéntricas

## Fundamentos conceptuales para la enseñanza de proyectos arquitectónicos

### Eccentric Keys. Conceptual Foundations for Teaching Architectural Design

Marina Barba<sup>a</sup>, Jesús; Morón Serna, Elena<sup>b</sup>

<sup>a</sup>Departamento Historia Moderna, Universidad de Granada, España, jmarina@ugr.es

<sup>b</sup>Departamento Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Sevilla, España, azul@marinamoron.com

---

#### Abstract

*Thinking processes hold a spatial dimension that define the course they take. They follow a path that has different levels of complexity and linearity, their goal is to reach the horizon starting from a vertex the position of which determines, to a large extent, their nature. Hence, it is fitting to talk about keys as eccentric strategies or tools that address architectural design and its teaching from the periphery, in the same manner as when metaphors are used to describe an idea or when an explanation is given based on the geometry and scale of the design.*

*When the adoption of a conceptual foundation is considered, what we are contemplating is the exploration of possibilities that hold essential keys, those that rise from the heart of the matter, since they are at the basis of the design itself. Given that architecture is the spatial expression of human conduct and the realm of emotional dimensions, the voids and colors that are part of it are two creative paths that are part of the same material nature.*

**Keywords:** conceptual, void, color, communication, architecture, design

---

#### Resumen

*Los procesos del pensamiento contienen una dimensión espacial que define su desarrollo. Siguen una trayectoria de diferente grado de complejidad y linealidad, buscan un horizonte y parten de un vértice cuya situación determina en buena medida su naturaleza. Así, cabría hablar de claves como llaves o de herramientas excéntricas, las que abordan el proyecto y su enseñanza de forma periférica, como el utilizar metáforas para la descripción de la idea o el basar su explicación en la geometría y escala de su forma.*

*Cuando se plantea adoptar un fundamento conceptual se está proponiendo explorar las posibilidades que tienen claves esenciales, que se generan desde la raíz, puesto que están en la misma base del proyecto. Porque la arquitectura es expresión espacial de la conducta humana y ámbito de las dimensiones emocionales, el vacío y el color que habita en él, son dos caminos de creación de una misma naturaleza cósmica.*

**Palabras clave:** conceptual, vacío, color, comunicación, arquitectura, proyecto

“¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite del tiempo?” (Chillida, 2005).

En el proyecto, la arquitectura cristaliza como poliedro de comunicación. Sus diferentes caras actúan, desde sus cualidades reflexivas, conectando lugar, representación e intervención. El modelado de esta nueva realidad es un proceso que tiene una dimensión técnica, que llega a identificarse con la imagen construida desde el mismo modelo de aprendizaje.

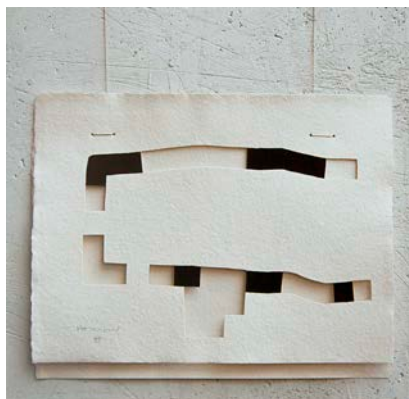


Fig. 1. Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1994

La expresión de la arquitectura como pensamiento del espacio resulta familiar, por habitual y casi recurrente, desde los primeros pasos en la formación del arquitecto. Sin embargo, y sobre esa paradoja quisiéramos fundamentar nuestra propuesta, apenas se sugiere en esta enseñanza su reflejo inverso: la espacialidad del pensamiento. Queremos llamar la atención acerca de esos recorridos mentales que estructuran el adiestramiento de una práctica profesional, advirtiéndolo, como si se hiciera desde unos especiales sensores cerebrales, los puntos de apoyo y los vértices que desencadenan y elaboran estos itinerarios.

Oímos en el aula divagar cotidianamente en torno a experimentos, modelos e ideas. Con demasiada premura sin embargo, se fuerza el final de esas búsquedas, forzándolas a ser reconducidas a los esquemas conocidos, con la justificación de una finalidad práctica mal entendida o la comodidad de los paradigmas dominantes. Sería interesante incorporar de manera activa una reflexión sobre los caminos seguidos por el pensamiento y las diferentes perspectivas que ha ido adoptando en sucesivas aproximaciones, tanto en la lectura del lugar, en las interpretaciones del programa o sus traducciones de los requerimientos normativos y culturales. La clave de un proyecto se sitúa en la decisión espacial del punto en el que arranca su génesis, la apropiación de un vector de pensamiento que implica un horizonte de destino y un anclaje de la mirada.

Conviene valorar la fuerza de la actitud subversiva de desenmascarar las mimesis y la estéril comodidad de los comportamientos aprendidos. Hacer ver que son decisiones cruciales en la comunicación del proyecto, resultado de la adopción de sistemas de lenguaje sustentados fuera de él. Llamaremos claves excéntricas, por acostumbradas y aceptadas que nos parezcan, a aquellos puntos de apoyo que desencadenan discursos explicativos exteriores al propio proyecto. Y por contraposición, se activarán fórmulas alternativas, enraizadas en la esencialidad de naturaleza interior del proyecto.

Desde una base común de información, la mente desencadena inercias que interesa hacer conscientes para reexaminar las selecciones perceptivas de las que proceden. Así sucedería

en la vinculación formal de las lecturas geométricas del lugar y el proyecto, o las construcciones narrativas que anticipan un relato extemporáneo para la intervención final.

Hacer hincapié en la docencia en la espacialidad del pensamiento tiene como principal objetivo enfrentar la tarea del aprendizaje con la realidad de las bases y las perspectivas desde las que se generan las propuestas de intervención. Crear implica hacer posible una difícil dualidad espacial: detectar las coordenadas nodales para desde ellas plantear una solución alternativa, excéntrica en su lateralidad. Centro y periferia, interior y exterior, juegan de esta manera una dialéctica de opuestos cuya conciliación es preciso aprender. En este ejercicio, la herramienta conceptual se antoja imprescindible. La enseñanza de proyectos conlleva necesariamente el trabajo por conceptos. Proponemos la práctica activa de dos de ellos, vacío y color, que presentan unas enormes posibilidades en su capacidad subversiva frente a las rutinas adquiridas en el proceso proyectual.

*No hay nadie*

*ya lo ves*

*no hay nada*

*y sin embargo*

*esto no es el silencio.*

(Ada Salas)

Se ha dicho, con razón que no basta con ver la arquitectura, que ese ver requiere la actuación del espectador. S.E. Rasmussen nos recordó hace tiempo que la palabra del alemán “Raum”, de la misma raíz que “Room”, designa el espacio definido que queda dentro de los muros. Para ese espacio delimitado, decía, se necesita atender al binomio lleno-vacío; en una de sus expresiones que más recorrido ha tenido en la teoría y la crítica siguiente, “sólidos y concavidades” (Rasmussen, 2007).

Cada vez con más peso en el debate arquitectónico, el concepto de vacío crece en las dimensiones de su naturaleza paradójica: progresivamente en un lugar más básico, más central, en su formulación y más sutil, más complejo, en su percepción. Lo recuerda Federico Soriano, que plantea la orientación de la búsqueda: “una forma de vacío está definida por su rastro. El significado no está en la figura del espacio modelo sino en sus pausas, en sus interrupciones. La forma vacío es lo que queda entre los sonidos y el silencio, y no es figura ni fondo” (Soriano, 2004). Educados en la contemporaneidad, en la abolición de las jerarquías entre figura y fondo de la abstracción, afinados nuestros oídos en la búsqueda de un silencio cada día más raro, estamos en las condiciones más óptimas para detectar y visualizar estos vacíos. A la planta libre, que tantos calificativos de diáfana y abierta recibió, sabemos que le falta profundidad, y que por eso tuvieron que romper sus límites, agujereándola, vaciándola y generando dobles y triples alturas. Del mismo modo, percibimos que en su rítmico apilamiento, el espacio surge entre esas plantas libres como vacío controlado entre los planos (Soriano, 2004).

La arquitectura, es innegable, hace especialmente compleja esta cuestión del vacío. Porque si la arquitectura es el arte del espacio, se hace –piensa, proyecta, representa, ejecuta, habita, transforma- arquitectura con los espacios que son y los que no son. *To construct... or to deconstruct?* se preguntaba Dan Graham.

No existe un mundo contemplado desde el centro, no existe la única realidad de un sujeto aislado. Nuestro mundo se compone de las relaciones entre las personas. Van Eyck se enfrenta a la tarea de superar la incomunicación y las barreras físicas y perceptivas –un tema tan característico de las sociedades y el arte occidental de mediados de siglo –apoyándose en el “Real Third” de Martin Buber, la dimensión profunda que vertebra la vida humana en el pensamiento de este filósofo suizo (Buber, 2005).

“All real living is meeting” había afirmado Martin Buber para subrayar el poder de las relaciones con el otro. Van Eyck emprende la investigación de la relación entre sujeto, espacio y tiempo, convencido de la naturaleza común de materia y mente. La superación de los antiguos límites entre sujeto y objeto permite estudiar la realidad percibida como un flujo dinámico, de energías interactivas. La continuidad del espacio-tiempo, la indisoluble unidad de materia y energía... los postulados de la relatividad científica encuentran su eco en los conceptos acuñados por el arquitecto holandés: el “in-between realm” y los “twin phenomena”. El primero cabría definirlo como la materia de su arquitectura poética, el campo donde el proyecto teje los opuestos, donde se reconcilian los complementarios. Es el medio de la relación entre lo individual y lo colectivo, el umbral del que participan los grandes binomios de la arquitectura; casa-ciudad, cerca-lejos, unidad-diversidad, simplicidad-complejidad. El equilibrio de polaridades complementarias resulta tan natural como la respiración -dentro y fuera- de los seres vivos. Si no hay discontinuidades en el espacio, la idea de duración de Bergson ayuda en no quedarse anclado en el instante perceptivo: la relación entre pasado y futuro es un espacio de experiencia y memoria (Van Eyck, 2008).

En el contacto, obligado, ineluctable, con lo construido se produce una relación de tensión y equilibrio y un intercambio energético entre cuerpo y soporte. De su importancia fue consciente Alvar Aalto, en su cuidado por el diseño y la sensación de los objetos que entrañaban una relación directa, táctil, con el individuo, también en su prevención y rechazo hacia los materiales metálicos, sus deslumbramientos y su inconfortable frialdad.

Peter Zumthor ha hecho del recorrido perceptivo un vértice conceptual capaz de aglutinar en expresión personal estas diferentes influencias. Convencido de que la arquitectura es un arte espacial pero también temporal, alcanza plenamente su objetivo declarado de crear una atmósfera de seducción y no de conducción.

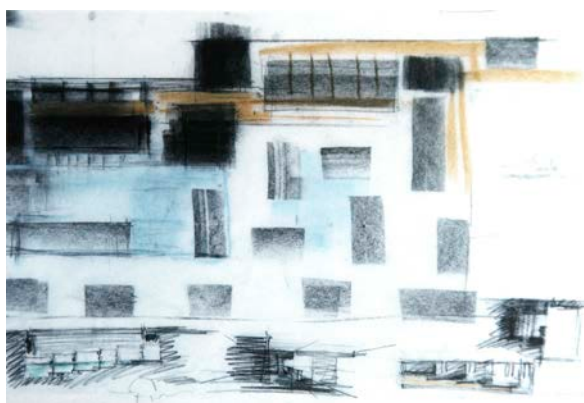


Fig. 2. Peter Zumthor, croquis de proyecto Termas de Vals

Para la arquitectura, la malinterpretación de lo visual, el estereotipo que reduce el proyecto a la expresión física de la idea deriva en la errónea contraposición entre abstracción y visualización. Entender la imaginación como una facultad del conocimiento posibilitará la superación de los

modos de ver de la contemporaneidad, atendiendo la estructura del espacio y la consistencia de los objetos como entes ordenados (Piñón, 2005).

Habría que encontrar las herramientas pedagógicas y los recursos de formación precisos para adiestrar en la difícil tarea de sentir el espacio arquitectónico, vivir, de manera afectiva y no como impostura las extensiones táctiles como dedos, que habitan entre unas cosas y otras. Visualizar ese nivel de realidad donde “los ojos y las manos se prolongan en líneas y se establece un puente entre el mapa y la sombra”.

En el aula necesitamos adquirir, inevitablemente, el tono de quienes en otras épocas de la historia del cine asumían el papel de comunicar lo que contenía y significaba en la pantalla. Luis Buñuel recordaba todavía haber conocido algunos de estos “explicadores” que, bastón en mano, señalaban aquellas partes de las escenas del cine mudo cuya comprensión por parte del público debía servirse de ese relato complementario (Carrière, 1997). Señalaremos, nos empeñaremos en hacer recaer la atención sobre los huecos y la nada, en una especie de lectura en negativo de las imágenes de arquitectura.

Caligramas y poesía espacialista serían una buena sugerencia de adiestramiento (Garnier, 2011). También el análisis visual de algunos de los documentos más señalados de la contemporaneidad plástica. Kazimir Malévich, el pintor suprematista que después de haber reducido las formas a cero -“me he convertido en el cero de las formas (...) las cosas han desaparecido como humo”- exploró más allá, en los espacios de la nada (Barreiro, 2009). Con él, el arte del siglo XX abandona las formas básicas del pasado, que son reveladas por la luz y el color (Malévich). Frente a su cuadrado negro sobre fondo blanco el arquitecto y filósofo Joseph Nasr sitúa la clave de la unión entre arquitectura y pensamiento, un éxtasis que le permite atribuir la sustancialidad a las manifestaciones de la Nada. El cuadrado negro constituye una entidad global: el Todo y la Nada. Blanco es el color de Todo, negro es el color de la Nada y del vacío. El vacío representado es inmaterial, un hueco vacío lleno de vacío.

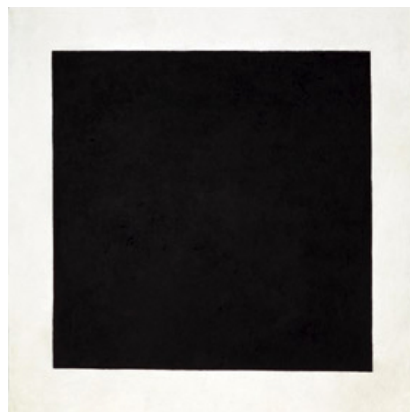


Fig. 3. Kazimir Malévich, Cuadrado negro, 1923

Atentos en nuestras capacidades perceptivas frente a la obra, aprendemos una diferencia esencial, que no se trata de un cuadrado vacío de sentido sino la sensibilidad de la ausencia. Si en el suprematismo el negro y el blanco eran la energía que desvelaba la forma, la proyectaban desde el interior de la construcción. Paul Klee, antes de la realización del conocido cuadro de Malévich, ya había escrito: “encuentro mi casa: vacía (...) blanco sobre blanco”. En su labor pedagógica (Klee, 2007), insistía en las diferentes maneras de activar una parte de la composición. Acuñó los términos endotópico (innenräumlich) y exotópico (ausserräumlich); en

el primero, el acontecimiento tiene lugar en el interior, mientras que en el segundo se configura porque algo ocurre en el exterior. Trasladado a las tres dimensiones, propuso un cubo material, rodeado de vacío y otro espacial, rodeado de materia.

El vacío a través de la masa, por el cuerpo de ésta o por su disolución, tales son los dos caminos de una misma naturaleza matérica que la arquitectura transita. Porque la arquitectura es expresión espacial de la conducta humana y ámbito de las dimensiones emocionales, como le gustaba recordar a Van Eyck, el diálogo relacional narra la tensión de quien capta y percibe, de quien está obligado a reconciliar polaridades opuestas. Cuando Toyo Ito define su arquitectura como “envoltorio de acciones que hagan visible el fluir de las cosas invisibles” (Ito, 2000) recoge el sentido del espacio como conciencia del lugar, un vacío de experiencia. Un lugar articulado por planos, dimensiones y formas, como en la obra de Noguchi. Por utilizar la misma didáctica expresión del pensamiento oriental, el lugar no es diferente del vacío (ku), puesto que la dualidad es consustancial a la percepción y a través de la conciencia (ma) se desarrolla la comprensión / experimentación del espacio y el tiempo (Nitschke, 1988).

Activo, relacional, construido, el vacío, por su propia funcionalidad generadora de espacio, se agita, proyecta y expande. La percepción del espacio habitado -de igual modo, de sus representaciones- atiende los procesos de esta variación sensible.

Y en el interior del vacío habita el color. Es sabido que la materia, como la energía es incolora. Lo que vemos como color no es sino la luz reflejada con una determinada longitud de onda según las cualidades de reflexión y absorción del material. El color, pues, está entre el sujeto y el objeto, en el espacio donde se desarrolla la percepción de la experiencia arquitectónica.

Hablar de color es hablar de percepción. Nuestros sentidos son los instrumentos de comunicación que posibilitan nuestra relación con el entorno. En nuestra respuesta a los estímulos sensoriales relacionamos impresión y experiencia para reconocernos a través de sensaciones como el movimiento o el equilibrio. Una percepción sensible y diferenciada resulta esencial para la propia supervivencia, para las relaciones sociales y el desarrollo de las habilidades personales. Pero lo es también para el desarrollo de la creatividad y el diseño del medio humano. Los colores son elementos fundamentales de nuestra percepción visual y experiencia del espacio construido. Nuestro entorno es cromático, y el color funciona en los diferentes planos de información, comunicación y diseño. Profundamente vital e interactivo, construye un mundo emocional y simbólico, conectando impresión y pensamiento.

En sucesivas intervenciones en Congresos de la Asociación Internacional del Color (AIC), Galen Minah, de la Universidad de Washington, ha venido llamando la atención sobre cómo el color, relegado en los estudios de arquitectura y de diseño en contra de la mejor tradición pedagógica del Movimiento Moderno, puede formar parte integral de todas las fases del proceso de diseño, desde las primeras representaciones de ideas hasta la ejecución final de mapas de percepción cromática en urbanismo y arquitectura. El color pasaría de ser un elemento intrascendente, secundario a la construcción de forma y estructura, a desempeñar un papel de protagonista creativo, verdaderamente versátil, capaz por igual en la abstracción, la expresión o el registro de la experiencia.

Como lo recuerda el propio Minah, parece evidente que el color puede aportar claridad y perspectiva en la etapa de conceptualización. En la medida en que contribuye a diferenciar y esquematizar, el uso del color servirá para clarificar y desarrollar al mismo tiempo la idea del proyecto. Esta tarea puede ser aplicada desde los ejemplos más básicos -unos esquemas de circulación o de funcionalidad que se visualizan y se entienden a través de diferentes tonos- a los más complejos, llegando a la formulación abstracta de la globalidad de la propuesta.

Queremos subrayar la idea de que el color es un concepto esencial, interior, en el pensamiento del proyecto. En contra de su habitual sentido de algo arbitrario, epidérmico, que puede ser cambiado en cualquier momento, hay otra acepción mucho más interesante: un color que nace desde dentro, como el rubor, expresando la esencialidad. Ya no es el maquillaje ni los afeites de la condena moral en la tradición latina, es el ejercicio más básico para el aprendizaje plástico de la sensibilidad contemporánea.

Por nuestra parte, hemos avanzado en la investigación de los procesos proyectuales en diferentes modos de aplicación de este concepto básico (Marina y Morón, 2012). Así, por ejemplo, en el proyecto para una Residencia de Turismo en Castuera (Badajoz) se exploraron las posibilidades de entender el contraste de luminosidad, una de las leyes básicas de la teoría del color, como un juego dialéctico de oposiciones, donde un emplazamiento es una tensión permanente entre el lleno, la masa matérica, y el vacío, los intersticios de luz. O el contraste de simultaneidad, en el proyecto de Viviendas para jóvenes y mayores en La Línea de la Concepción (Cádiz), en una reflexión del papel del tiempo en la percepción del habitar.

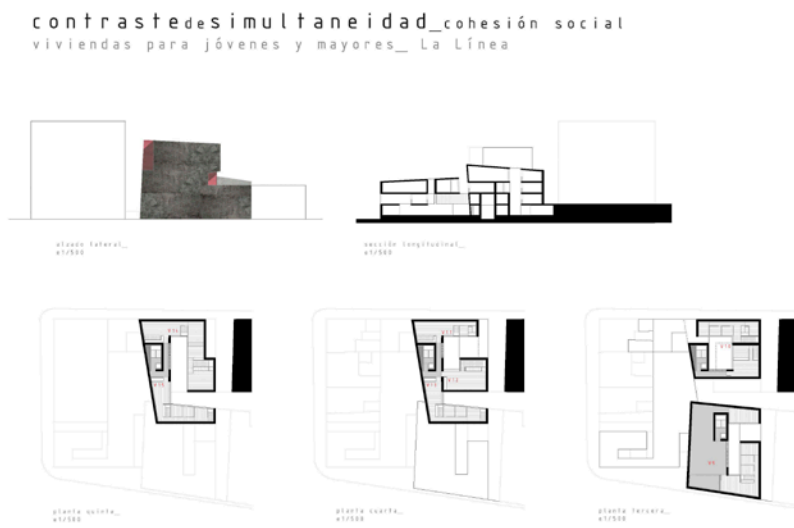


Fig.4. Marina Morón, proyecto viviendas. Contraste de color: simultaneidad

En otros casos, a la importancia visual del color corresponde la trascendencia de los paisajes cromáticos en la memoria. Cuando la forma expresiva consiga establecer la conexión justa, la solidez del vínculo creado asegurará la persistencia, incluso como imaginario colectivo, de determinadas asociaciones, como hacemos cuando hablamos de “en la ciudad blanca” o “el barrio rojo”. Podríamos explicar la génesis de la intervención en el patrimonio, en la Antigua Cemenetera de Atarfe (Granada) como idea que estuvo determinada desde su origen por una lectura cromática. Enfrentarse a las arquitecturas del pasado es entender la paleta que ha ido conformando un paisaje, una secuencia cromática que irremediamente vamos a reorganizar. Instalados en esa fisura del espacio-tiempo, se podrá desplegar una estrategia de proyecto que convierta en explícitas las relaciones de fuerza que forman la trama de conexiones con la que leemos una serie de vestigios materiales como lugar mental. Ahí la apuesta por el monocromatismo se fundamentaba en el distanciamiento y respeto hacia la naturaleza temporal del lugar. En la base de la evolución del monocromo en el arte del siglo XX se encuentra el intento simultáneo de reemplazar el color-materia por la energía del color-luz.

Explotar las posibilidades de la percepción de la arquitectura significa conceder al entorno y al espectador un papel activo en la creación.

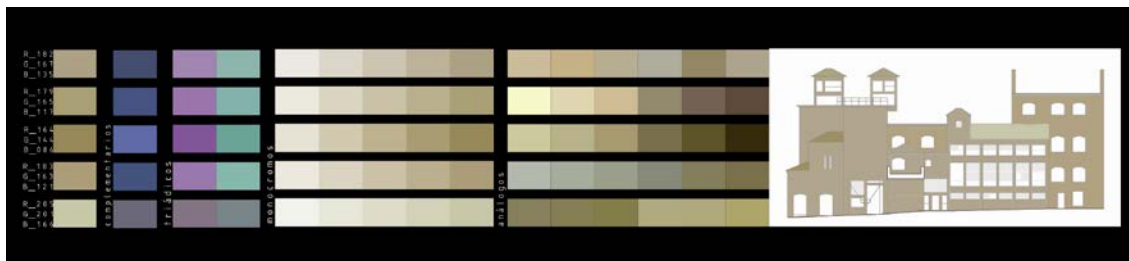


Fig. 5. Marina Morón, estudio luminosidad del color para proyecto cementera

Un último ejemplo, las intervenciones paisajísticas, necesariamente deudoras de un análisis cromático del espacio de intervención, pero también, pensamos, beneficiarias de la coherencia tonal de la propuesta. Con el color como instrumento de análisis y origen del proyecto, podría plantearse como investigación elaborar ejercicios de intervención basados en el fundamento cromático de la armonía, como hicimos en el Centro de Investigación Medioambiental en Chiclana de la Frontera. Armonía entendida aquí no como contraste, no como dialéctica de oposición mediante el juego de complementarios, sino más como una composición de continuidades, de yuxtaposiciones e intersecciones, basada más en la transparencias entre los planos de color y las influencias recíprocas entre ellos, en la forma que Garau ha señalado siguiendo algún apunte del propio Arheim: la composición requiere tanto separaciones como conexiones (Arnheim, 1979), de manera que las mezclas equilibradas requieren de una sutileza cuya forma adecuada a veces es preciso encontrar en yuxtaposiciones de mezclas y transparencias (Garau, 1986).

Proyectar para la no construcción y extraer de la raíz del color el proyecto en lugar de revestirlo finalmente con él; son dos inversiones con las que estaremos apelando, en definitiva, a la capacidad intelectual de utilizar registros nuevos que habían llegado a ser invisibles pese a su carácter de dimensiones fundamentales de la realidad. Una tarea de introspección creativa que llegue a modelar las bases del proyecto, disolver la tendencia manierista a la excentricidad y hacer habitual el recurso a dos lenguajes, el binario y el cromático, tan presentes en la sociedad visual en la que se desarrolla nuestra contemporaneidad.

## Referencias

- ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARREIRO, P. (2009). *La abstracción geométrica en España. 1957-1969*. Madrid: CSIC, p.186.
- BUBER, M. (2002). *Yo y Tu*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CARRIÈRE, J-C. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, p. 13.
- CHILLIDA, E. (2005). *Escritos*. Madrid: La Fábrica, p. 105.
- GARAU, A. (1986). *Las armonías del color*. Barcelona: Paidós.
- GARNIER, I. (2011). *Jazz pour les yeux. Anthologie de poésie spatiale*. Paris: L'herbe qui tremble.
- ITO, T. (2000). *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- KLEE, P. (2007). *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*. Madrid: La Fábrica-Fundación Juan March.



- MALÉVICH, K. (2010). *Malévich, Kazimir, La luz y el color*. (Ed. de Ángel González García). Madrid: Lampreave.
- MARINA, J. y MORÓN, E. (2012). *Sintagmas cromáticos*. Granada: Editorial Universidad de Granada,
- NITSCHKE, G. "Ma. Place, Space, Void" en *Kyoto Journal* nº 8, fall 1988.
- PIÑÓN, H. (2005). *La forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko, p. 9.
- RASMUSSEN, S. E. (2007). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, pp. 33-50.
- SORIANO, F. (2004). *Sin\_tesis*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52, p. 111 y p. 115
- VAN EYCK, A. (1962). *The Child, the City and the Artist. An essay on architecture. The in-between realm* (Ed. de Vincent Ligtelijn y Francis Strauven). Amsterdam: Sun.