

Fenómenos gemelos: hacia una arquitectura del espacio público

Mauro Gil-Fournier Esquerra

Mauro Gil-Fournier Esquerra

Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Madrid.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Madrid,

gilfourniermauro@gmail.com

RESUMEN

La Arquitectura y el espacio público funcionan como fenómenos gemelos. Existen proyectos en la historia de la modernidad que han disuelto los límites y las categorías pre-establecidas entre la casa y la ciudad, la arquitectura y el espacio público. Es intención de este artículo el establecer algunos procesos teóricos y prácticos que se han llevado a cabo sobre este tema y han arrojado cierta luz, a la hora de comprender un modelo de arquitectura basada en los mismos términos en los que el espacio público se desarrolla.

Palabras clave: espacio público, arquitectura, Lina Bo Bardi.

ABSTRACT

Architecture and public space function as twin phenomena. There are projects in the history of modernity that have dissolved the boundaries and categories pre-established between the house and the city, architecture and public space. This article is intended to establish some theoretical and practical processes that have been carried out on this issue and have shed some light, in understanding an architecture model based on the same terms in which public space is developed.

Keyword: public space, architecture, Lina Bo Bardi.

 Funcionan la arquitectura y el espacio público como *fenómenos gemelos*? Tratados históricamente como elementos opuestos, bajo líneas marcadas por el estar dentro o fuera, por pertenecer a un lado u a otro, por ser una cosa o la otra, esta falsa dualidad histórica, marcada por la construcción, por los muros, por la propiedad, no ayuda a la creación de la ciudad imaginada que atiende a los conflictos como medio de creación urbana, sino que ha definido, categorizado y aplicado los ámbitos diversos para hacerlos existir de forma independiente. Lo tuyo y lo mío.

Se hace muy difícil tratar de definir qué es el espacio público. Cuando las fronteras de entre los conceptos de lo público y lo privado se han di-



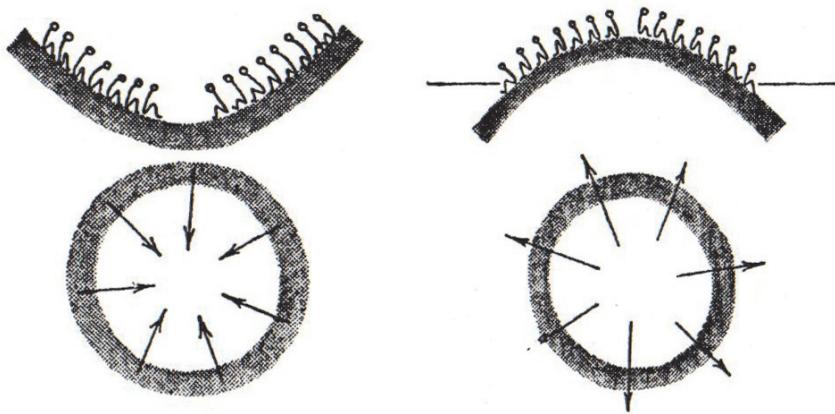
ORGULLO GAY EN LA AVENIDA PAULISTA. 2011. SAO PAULO, ESTADO DO SAO PAULO.

luido [1] y ya no existen en las formas conocidas, cómo definir el lugar colectivo, el espacio de lo común. Cuando tampoco podemos afirmar que ninguna acción específica en la ciudad tiene un lugar específico donde desarrollarse [2]. Tenemos que trabajar en la dirección conflictiva de los fenómenos gemelos. No bajo un punto de consenso global inalcanzable, sino de un espacio público de cooperación y transparencia de los conflictos. Sólo siendo tremadamente específicos podemos encontrar las preguntas adecuadas para la definición de los diferentes entornos colectivos, sean generados por la arquitectura, la política o lo social.

¿Existe una arquitectura de lo público? ¿Una arquitectura entendida como fenómeno colectivo capaz de tener influencia en el desarrollo plural de la ciudad que conocemos. El estudio de las arquitecturas del siglo XX que trabajan en la interacción de los contrarios y la yuxtaposición de con-

[1] Beatriz Colomina, *Publicidad y privacidad*, Edición original The Mit Press, 1994. Traducción de Isabel Hortal. Editado por el CDEAAC de Murcia. 2010, Murcia 2010, pp. 22–47.

[2] Ibidem.



DIBUJO DE ALDO VAN EYCK PARA EL PROYECTO «THE WHEELS OF HEAVEN». ALDO VAN EYCK WRITINGS. COLLECTED ARTICLES. VINCEN LIGTELJN Y FRANCIS STRAUVEN. AMSTERDAM 2008. PÁG. 476.

ceptos opuestos, nos sugieren una traza rica, compleja y diversa capaz de asumir contradicciones aparentes.

A finales de los años 60, Aldo Van Eyck mostró de nuevo su preocupación por la integración entre arquitectura y el espacio público de las contradicciones aparentes que los prejuicios nos llevan a pensar como polos opuestos. En sus textos [3], Van Eyck expone la infame separación y el vaciado de las mitades de los *fenómenos gemelos* [4]. Unidad y diversidad, parte y todo, cambio y constancia, etc. Según sus palabras, «tan pronto como esas mitades se materializan en casa o en ciudad, su vacío se convierte en残酷, porque en estos lugares todo es demasiado grande y pequeño, demasiado y poco igual y demasiado y poco distinto. No hay referencia a la *talla oportuna*». Entendemos *talla oportuna* aquí, como un problema un significado, de encuentro entre los conceptos arbitrariamente contrarios para definir un mapa de significados simultáneamente asociativos y que median entre los conceptos y los dota de nuevos sentidos abriendo nuevas vías, antes vetadas por la generalización y la categorización. «El tamaño correcto florecerá tan pronto como los suaves ajustes de la reciprocidad empiecen a trabajar en este clima de relatividad, en el campo de todos los *fenómenos gemelos*» [5].

[3] Aldo Van Eyck, «A home for twin phenomena». Aldo Van Eyck, Writings. Edited by Vicent Ligtelijn and Francis Strauben pp. 54, 1962.

[4] Aldo Van Eyck, «The right size». El interior del tiempo y otros escritos. Revista Circo nº 27. 1996.

[5] Ibídem.

[6] N. Bohr enunció, en 1923, el principio de la correspondencia, al que añadió, en 1928, el principio de la complementariedad. El principio de complementariedad expresa que no existe una separación rígida entre los objetos atómicos y los instrumentos que miden su comportamiento. Ambos son, en opinión de Bohr, complementarios: elementos de diversas categorías, incluyendo fenómenos pertenecientes a un mismo sistema atómico, pero sólo reconocibles en situaciones experimentales físicamente incompatibles. Este principio dio lugar al libro Luz y vida donde aplicó este concepto a otros campos como la biología, la psicología o la epistemología.

Los fenómenos gemelos y una historia relativa.

Aldo Van Eyck tuvo dos influencias importantes que pudieron marcar su pensamiento y el posterior desarrollo de su idea de los *fenómenos gemelos* y los espacios intermedios. Su abuelo, Hendrik Daniel Benjamins, se doctoró en física en Leiden y comenzó su carrera como escritor científico en La Haya. Era conocedor de las últimas teorías físicas que se desarrollaron en esos momentos y pudo transmitir a Van Eyck los pensamientos de Niels Bohr [6], respecto al principio de complementariedad. Por otro lado las raíces judías de su madre le llevaron a conocer en Zurich los escritos de Martin Buber sobre el diálogo y la interacción entre individuos opuestos y complementarios. Es

Buber quien habla primero del concepto *das Zwischen* que se tradujo al inglés como *in between* y que Aldo Van Eyck utilizó en sus proyectos como una forma constante de afrontar sus pensamientos y sus proyectos [7]. A través principalmente de estos dos vínculos, el pensamiento de Van Eyck quedaba conectado con la historia de la relatividad desde Heráclito hasta Hoffding. Posteriormente, con el cambio de paradigma desarrollado desde el principio de siglo XX en el arte y en la ciencia de manera simultánea, Van Eyck fue dando forma a la idea de los *fenómenos gemelos*.

Trabajar bajo el sentido de los conceptos opuestos y asociar los elementos contradictorios para generar algo nuevo, no es sólo propiedad de Aldo van Eyck. Son muchos los arquitectos que han visto en esta idea una forma nueva de operar que abre caminos no revelados anteriormente, como Christopher Alexander, Charles Jenks, Christian Norberg-Schulz o Robert Venturi [8], pero es Aldo van Eyck quien recupera en sus escritos y su obra la búsqueda de la *talla oportuna* basada en la complementariedad de los *fenómenos gemelos*. Este concepto, como soporte de su pensamiento sobre el espacio público, se ve expresado en los dibujos y diagramas que Aldo van Eyck maneja, como el que expresa en su proyecto de *The wheels of heaven*. Dos clases de centralidad, dos maneras de estar juntos. «Pensando en los fenómenos gemelos como son interior-exterior, abierto-cerrado, cerca-lejos, solo-acompañado, individual-colectivo, la siguiente imagen gemela viene a mi cabeza. Personas sentadas concéntricamente en un hoyo, mirándose fijamente hacia el centro; y otras personas sentadas concéntricamente en una colina, mirando fijamente hacia el horizonte. Dos clases de centralidad. Dos maneras de estar juntos—o separados—».

Por supuesto, las imágenes tienen significados ambivalentes. Los conceptos opuestos los reconocemos por su simetría invertida. Originalmente pertenecen a una unidad dual, pero quizás el pensamiento racionalista los ha disociado y convertido en antónimos opuestos. Sin interés para desarrollar un trabajo inclusivo y asociativo. Según palabras de A. Van Eyck, los muros que forman los antónimos deben ser derruidos, para poder reconocer la reunión de las unidades duales, contrastadas y complementadas de esta forma: solo la masculinidad tiene sentido junto a la feminidad.

Algunos de los fenómenos gemelos explicados por Aldo Van Eyck en los CIAM de 1961: Multiplicidad-unidad, unidad-diversidad, parte-todo, grande-pequeño, simplicidad-complejidad, permanencia-cambio, muchos-pocos, interior-exterior, abierto-cerrado, movimiento-descanso, cerca-lejos, claro-laberíntico, orden-caos, microcosmos-macrocósmos, masa-espacio, tiempo-espacio. Como elementos propios del espacio público y ante los planteamientos que tratamos en este artículo podemos afirmar que el espacio público es el lugar donde los *fenómenos gemelos* se afirman y se confrontan.

En 1945, una arquitecta italiana, Lina Bo Bardini, desembarca en São Paulo, con una visión de la modernidad transmitida por los maestros euro-



FOTOMONTAJE PARA EL PROYECTO DE SAO VICENTE, BRASIL.

[7] Francis Strauven, Aldo Van Eyck: The shape of relativity, Ed Natura Press. Ámsterdam 1998, pag. 18, 19.

[8] Ibídém pag. 472.

peos. Allí descubre una nueva cultura y una sociedad emergente que reivindica valores tradicionales, evitados por la modernidad influyente. Comienza a trabajar con la antítesis de la modernidad e incorpora a la arquitectura moderna aspectos no tratados por ella respecto al lugar, la identidad local y el usuario activo. Trabaja con tres realidades aparentemente diferentes; el movimiento moderno, la arquitectura primitiva del noreste de Brasil y el emergente tropicalismo del país [9]. Quizás fue Lina Bo Bardi, como arquitecta de la tercera generación de la modernidad, la primera que trabaja conscientemente con una arquitectura global, la del estilo internacional, y la que integra fenómenos locales. En un trabajo marcado por aunar significados ambivalentes como lo nuevo y lo tradicional, el arte popular y lo contemporáneo, esta arquitectura, global y local al mismo tiempo, interviene y coordina porque deja operar diversos aspectos contradictorios. Podemos tratar de forma inclusiva aspectos ambivalentes o *fenómenos gemelos* que el proyecto para el MASP dispone.

El Masp es un proyecto que surge de la voluntad, por parte del gobierno de São Paulo y el empuje de Pietro Bo Bardi, de crear un lugar para el arte que aglutine las incipientes formas que estaban tomando la cultura paulista en la ciudad. El solar, privilegiado lugar en el centro de la avenida Paulista, era de propiedad privada. Existía en él una construcción palaciega que sería donada a la ciudad, siempre que se proyectara un museo que liberara la planta baja para dar continuidad al parque existente al otro lado de la avenida y no interrumpiera la visión y el espacio belvedere que existía desde la posición privilegiada del solar hacia la otra parte de la ciudad. Lina Bo Bardi entendió y aprovechó esta condición para proponer el espacio social que buscaba desde años atrás.

Los antecedentes contradictorios. *Unidad y Diversidad*.

El proyecto para el MASP ya existía en la mente de la arquitecta desde años antes. Lina había propuesto un nuevo modelo de museo para diferentes lugares de Brasil. Su propuesta en el año 1951 para el Museo de São Vicente ya integraba en un solo prototipo los dos lugares fundamentales del espacio para el arte. Una gran sala suspendida y liberada de todos los elementos extraños al arte y un espacio comprimido bajo el peso de la pieza superior. La pieza superior a modo de gran palafito, liberaba el museo en un espacio natural y público como son las playas de la costa atlántica. Lina Bo Bardi había elegido de esta forma asentar su proyecto sobre un espacio *In-between* [10]. Los dibujos principales del museo acentúan su carácter urbano, pero se presentan en un espacio natural. Una pieza ajena al lugar que posibilita una nueva interpretación de la arquitectura proveniente del mundo urbano. En este punto, el proyecto se mantiene ajeno al lugar y su condición de pieza exenta, liberada de toda condición, se hace más presente.

[9] María del Mar S. Llorens, Tesis doctoral, «Objetos y acciones colectivas de Lina Bo Bardi». Director de tesis: Emilio Tuñón.

[10] Aldo Van Eyck, 1918-1999, «Our natural affinity to towards the In-Between» Writings. Edited by Vicent Ligtelijn and Francis Strauven, ED SUN, Amsterdam 2008pp58, 1962.



FOTOMONTAJES PARA EL PROYECTO DE SAO VICENTE, BRASIL.

Mies y Le Corbusier combinados. *Masa y espacio*.

Ya en este proyecto para el museo de São Vicente se advierte la condición de incorporación que Lina tiene de los maestros europeos. Una propuesta de concepción miesiana y de trato o adaptación le corbuseriana. Los pilotes o palafitos se incorporan a una caja vítreas miesiana, dejándola sobrevolar sobre la playa de São Vicente, pero manteniendo la presencia horizontal e imponente de la estructura de pórticos del Crown Hall de Chicago. Esta liberación del plano del suelo asume los principios modernos, pero resuelve una función esencial liberando al objeto arquitectónico de la humedad y la relación con el suelo. La «caja» se expresa como una pieza artesana, suspendida de los pórticos. Una pieza a modo de cinta evolvente de hormigón, que muestra en su textura la presencia de los hormigones rugosos y matéricos que Le Corbusier utiliza. Este hecho acentúa un uso del material «al natural» liberándolo de la presencia intangible del blanco internacional e higienista que abstrae más si cabe al proyecto planteado.

Antes que Rem Koolhaas fusionara los principios de ambas arquitecturas en proyectos como el *kunsthaus* y su ironía material hacia ellos, LBB trabajó desde tiempo atrás en la integración de la arquitectura de los maestros europeos como fenómenos gemelos y opuestos contraponiéndolos y confrontándolos. Así, LBB establece en su pensamiento arquitectónico una muestra primigenia de la integración de los contrarios. LBB ya trabaja en este momento interpretando la arquitectura construida por la modernidad como una segunda naturaleza [11], aportando una nueva mirada al contexto arquitectónico generado en la primera mitad del siglo XX.

Paisaje de acumulación de acontecimientos. *Multiplicidad y unidad.*

LBB trabaja con el contenido de la caja miesiana y deja de ver la caja como un lugar para observar el paisaje para verla como un espacio propio e interior donde poder trabajar en él. Ya no es un lugar para observar, sino un lugar para observarse. Las imágenes que produce LBB se van complicando y van acumulando pensamientos diferentes. Al comienzo (ver imagen) se van acumulando objetos de arte, piezas escultóricas y cuadros en una sucesión en continuidad con el paisaje exterior. Pero poco a poco y atendiendo a diferentes realidades, ya mencionadas por G. Simmel [12], como la atención por lo fugaz, por lo inmediato y lo no controlado, provoca un lugar donde los valores del objeto en sí dan paso a los valores de lo comunitario, donde se concilia la espontaneidad, lo experimental, los cambios, con la acumulación de focos de acontecimientos; los objetos ayudan a conciliar contrarios y a generar conflictos no resueltos pero coherentes con el proyecto. La integración de fenómenos gemelos pasa por el estudio de la simultaneidad de las acciones a realizar, por la escucha al contrario y por la apertura a lo indeterminado y al azar. La superación de las limitaciones de la modernidad da paso a la inclusión de los aspectos «olvidados» de los maestros.

El lugar como espacio público. *Permanencia y cambio.*

Sería muy inadecuado explicar en este texto cómo la condición de lugar ya ha cambiado en estos años y cómo la inclusión del lugar genérico en los proyectos de la modernidad y el establecimiento de los principios del estilo internacional abandonan las cuestiones relativas al espacio local y social de cada territorio. LBB establece desde un primer momento los condicionantes locales como una fuerte presencia dentro del proyecto y en una visión externa de su proyecto para São Vicente los dibujos previos ya nos muestran una configuración de elementos que se influyen en el paisaje creado bajo el museo, que es a su vez museo.

[11] El término segunda naturaleza ha venido utilizándose desde la aparición de las vanguardias como un espacio de conocimiento sobre el que trabajar. Brassai, Conversaciones con Picasso. Ed. Turner y Fondo de cultura económica. Madrid-Méjico 2002. Recuperado por Josep María Montaner, La modernidad superada. Edición revisada, 1997, 2011. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

[12] George Simmel, «El individuo y la libertad» Ensayos de crítica de la cultura. Ed. Península Barcelona 2001, 375-398.



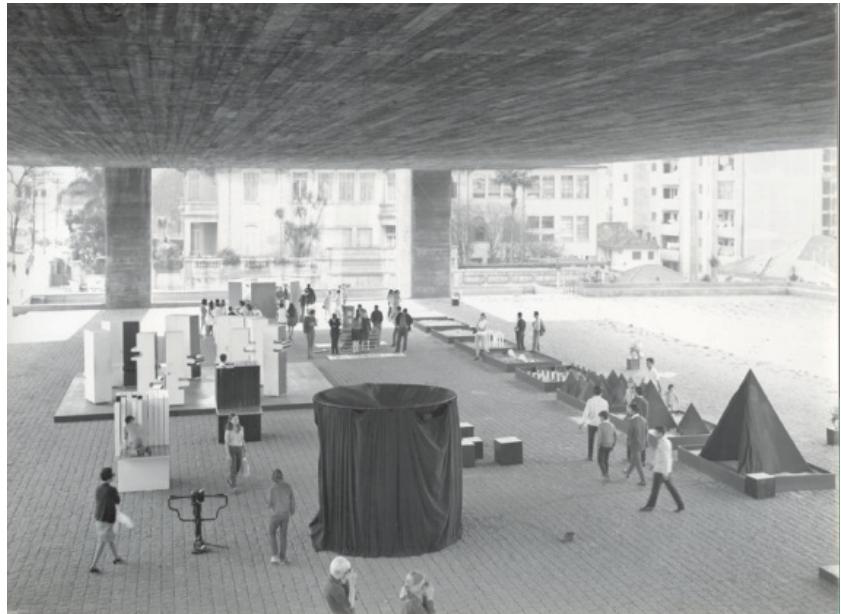
MASP, 1957/1958 – MASP. PHOTO: DATABASE OF FOLHA DE SÃO PAULO JOURNAL/ORMUZD ALVES, 25/08/1992.

Es el espacio público imaginado el que crea la condición de lugar. El «genius loci» ya no es un elemento existente sino un fenómeno apropiado para el proyecto. No es algo que existe, sino es algo provocado. Se produce una contradicción en la forma de valorar el «genius loci» del lugar no como algo existente, sino como algo previsible que sucederá una vez construido el proyecto. Algo que pertenecerá al lugar tanto como lo ya existente, y no como una presencia física, construida, sino como una presencia física y virtual a la vez, como son las acciones no controladas que suceden en el espacio público.

Construir el espacio público desde la arquitectura.

La arquitectura y el espacio público funcionan como fenómenos gemelos. No podemos entender la construcción de este lugar desde la perspectiva tradicional de la distinción de la privacidad y la publicidad de los lugares. LBB quiere construir un espacio común, un espacio de creación colectiva en la ciudad. En un sitio como São Paulo, una sombra ya es un lugar de protección, y una sombra en el espacio urbano ya es un espacio de intercambio comunitario. La pretensión de LBB será la de construir un circo a la sombra del arte; un lugar de juego, de ilusionismo y de diversión donde el hombre pone al límite sus capacidades para progresar en el conocimiento de su cuerpo y sus limitaciones. LBB propone un gran pórtico, un puente sin orillas para dar sombra, no para cruzarlo, sino para atravesarlo. Un lugar para la democratización del arte y el acercamiento de la institución a la ciudadanía. Esta operación hace desaparecer las fachadas, y el MASP es un edificio sin fachada, sólo pura volumetría [13]. La escala perceptiva de los ocho metros de umbral, tangente a la avenida paulista, hace de él un edificio de diferentes percepciones en función de la movilidad y del lugar desde el que se observe.

[13] Es acertado el comentario de Josep María Montaner en la cuestión de la no fachada del Masp. Josep María Montaner, «La modernidad superada», Ensayos sobre arquitectura contemporánea, Editorial Gusavo Gili 2011, Barcelona 2010, pp. 20.



MASP, 1957/1958 — NELSON LEIRNER' EXHIBITION PHOTO: HANS GUNTER FLIEG, 1969.

Los automovilistas y usuarios del transporte público perciben el edificio como una fachada tangente a la avenida que no permite ser explorada y visualizada. Los vidrios son elementos opacos que no dejan ver el interior. La caja miesiana es completamente opaca a la mirada del observador. Por otro lado los peatones solo perciben el espacio «entre» la caja superior y el plano del suelo que se convierte en plataforma para observar el otro lado de la ciudad. El espacio bajo el volumen se convierte en antesala de una ciudad por descubrir, la que está al otro lado. La concepción racional de los pórticos miesianos del proyecto del museo de São Vicente han dado paso a una estructura que ocupa la mínima superficie del plano del suelo con los mínimos impedimentos que obstaculicen la visión a través del museo y liberando el espacio de objetos y elementos innecesarios. El espacio público queda entonces liberado de las cargas institucionales para establecerse como lugar primigenio del proyecto.

Operaciones arquitectónicas gemelas. *Simplicidad y Complejidad.*

MASP, 1957/1958 — DANIELA MERCURY' SHOW ON MASP PHOTO:AGÊNCIA ESTADO JOURNAL/ITAMAR MIRANDA, 1992.



LBB adapta el modelo al tipo. Establece su categoría principal y la reorganiza para transformar el modelo miesiano en un tipo propio que generará el espacio público del lugar y permitirá proponer un proyecto donde todas las operaciones irán dirigidas a crear un lugar colectivo para el arte en todas las partes del programa del museo: el acceso, el espacio expositivo y el teatro. Asumir este hecho supone que los elementos arquitectónicos entrarán en contradicción para rebelarse más tarde como un edificio de «talla oportuna», capaz de trabajar con los *fenómenos gemelos* para dar un resultado claro y coherente.



MASP, 1957/1958 — EXTERNAL VIEW OF MASP PHOTO: HANS GUNTER FLIEG, 1969.

La sección del proyecto alude ya a una oposición del programa para separar el edificio en dos. Una parte visible, identitaria y con carácter, que asume el programa principal, y otra parte oculta a la ciudad, funcional pero que como veremos asume el mismo discurso para poder desarrollarse. La parte sobre el suelo-plataforma y la parte bajo él. De esta manera, el proyecto, ambiguo en este sentido, ofrece una cara a la ciudad y esconde otras caras. El gran espacio público no es una base sobre la que apoyarse, sino el espacio intermedio, el lugar *In-between* del programa característico superior y el programa funcional inferior.

La estructura no es única en todo el edificio. Por un lado soporta conceptualmente la caja, reconfigurando y adaptando el proyecto; y, por el otro se disuelve en el edificio inferior para dar lugar a otro tipo de estructura más convencional. El gran doble vano de hormigón de 70 m. soporta el volumen vítreo que no se apoya en él, sino que se suspende sobre él. Todo el espacio interior queda también liberado de sus funciones de carga y aparece de nuevo un lugar abierto y libre para acoger la pinacoteca, dispuesta a asumir una nueva forma de mirar al arte.

Como hemos mencionado antes, esta operación estructural hace desaparecer la fachada frontal por puro efecto volumétrico. La contradicción aparente de la caja vítreo y opaca y el espacio público inferior se resuelve para un edificio sin fachada mediante la inclusión de un acceso lateral que evita una entrada monumental. Esta operación incide en la idea de mantener el plano del suelo lo más liberado posible y resuelve el acceso al museo de una forma tímida y discreta. La escalera lateral dota de sentido y rompe la simetría de espacio público inferior. El elemento de acceso se convierte así en un nodo diferencial que permite el desarrollo de los diferentes acontecimientos que tienen lugar en el plano de actividad que es el espacio bajo el museo.

MASP, 1957/1958 — MASP PHOTO: AGÊNCIA ESTADO JOURNAL, 1997.





MASP, 1957/1958 — Pinacoteca MASP Photo: Hans Gunter Flieg, 1969.

El espacio público es horizontal. *Movimiento y descanso.*

Esta referencia a la horizontalidad del espacio público en el sentido constitutivo del mismo, sin jerarquías, colectivo y colaborado, hace que todos los programas y lugares del museo refuerzen la condición pública y colectiva del proyecto. Las salas de exposiciones, los lugares de tránsito y el teatro existente en la parte inferior del proyecto, fuerzan la estructura para mantener su horizontalidad, dejando la mínima pendiente necesaria para ver el escenario. Pero este teatro nos lanza una pregunta sobre la condición de espectadores o de usuarios activos que propone.

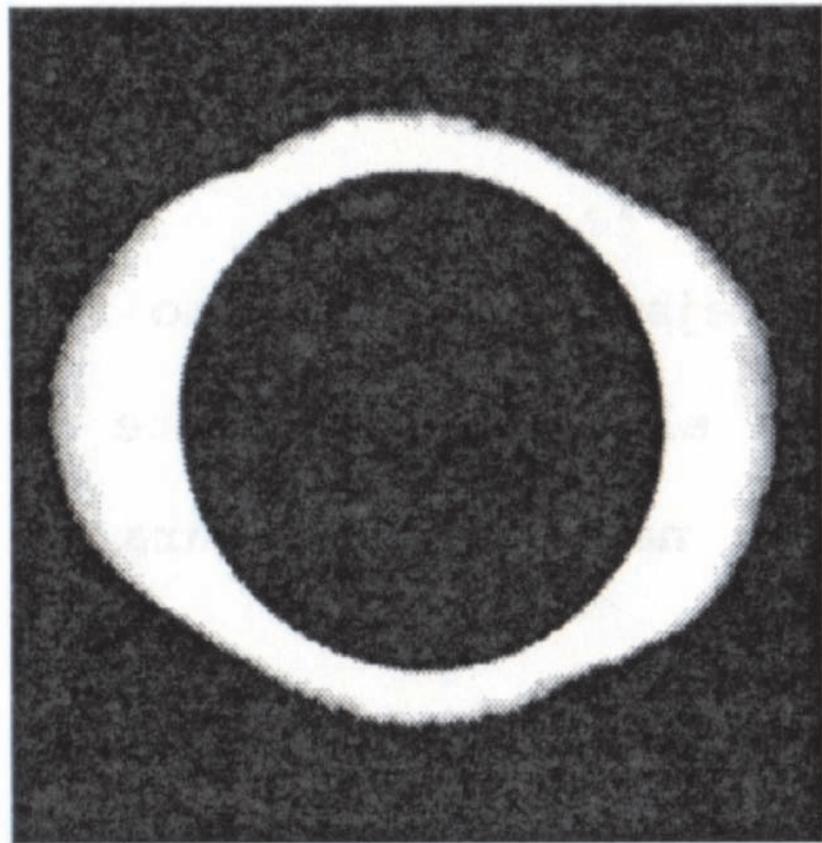
El teatro horizontal invertido, nos pregunta sobre nuestra condición de espectadores pasivos a la espera del espectáculo o de agentes activos en la definición del espacio y del lugar.

También LBB se replantea la función del arte en el espacio social que habitamos, dando un paso en la democratización del arte. Al igual que van Eyck, quien en la exposición que organiza para el grupo COBRA [14], plantea una forma diferente de relacionarse con las obras artísticas, situando los cuadros y esculturas en diferentes posiciones y alturas del diedro espacial que es la exposición. LBB replantea la forma de observar y relacionarse con el arte en el MASP. La ambigüedad reside en individualizar cada pieza para obtener un aprendizaje personalizado del arte que se está observando. De nuevo, trabaja con la acumulación y la seriación de elementos iguales y a la vez diferenciados para generar un paisaje de obras que no sujetan al visitante a una u otra forma de entender lo que allí se expone. La disposición acumulativa permite que cada individuo recorra la exposición de manera libre, dando lugar a que la sorpresa, el azar y el juego permitan discernir una línea generativa diferente en cada visita. De esta forma uno puede tener una y mil visitas diferentes del mismo espacio. En términos museísticos, con-



ATLAS MNEMOSYNE. ABY WARBURG.

[14] En el año 1949, Aldo van Eyck, junto al grupo COBRA, plantea una exposición donde los objetos de arte conforman el espacio y no al revés. La exposición se desarrolló en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.



FOTOGRAFÍA DE UN ECLIPSE SOLAR EN EL LIBRO DE ALDO VAN EYCK.

viven en esta gran sala la exposición permanente (los cuadros son los mismos) y las exposiciones temporales (pues cada visita puede ser diferente). Esta visión del arte como un *Atlas Mnemosyne* [15], donde los espacios temporales y el arte no se explican de una forma lineal ni temporal, permite una exposición más abierta, creativa y democrática, creando un nuevo espacio de asociaciones involuntarias. La presentación del arte se muestra desde el mismo origen del cuadro. Su posición en el caballete, exento, liberado de las paredes y presentado como un objeto que sumado a otros similares crean un paisaje más democrático para el arte. De esta forma el concepto del Atlas hace convivir a los conceptos opuestos o similares en un mismo espacio al igual que el MASP asume en su condición de museo contenedor de contrarios, de conceptos ambivalentes y elementos yuxtapuestos que trata de conciliar. Podemos afirmar que el MASP, como trabajo icónico de la arquitecta LBB, es un proyecto creado a partir de fenómenos gemelos, que se acentúan en la construcción del proyecto.

Esta forma de acercamiento al proyecto nos presenta una herramienta que permite operar bajo distintos signos y manifestar que la arquitectura y el espacio público tienen una relación de *fenómenos gemelos*. Cuando no son considerados de esta manera, los proyectos de arquitectura convierten al espacio público en un antónimo abstracto de la arquitectura, negando la evidencia de las posibilidades de transferencia entre ambos.

[15] *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg.

También nos demuestran que los proyectos que desarrollan esos espacios, permiten activar ciertos parámetros antes dormidos y transformar así el espacio creado en un espacio activo que transfiere desde la arquitectura un paisaje de visualización y co-presencia permanente, componentes ambos del espacio público.

En el año 1992, Aldo Van Eyck, escribe un libro junto a Lina Bo Bardi sobre el museo en Sao Paulo [16]. En el año 1995, dos años antes de su muerte, Aldo Van Eyck viaja a Sao Paulo y visita las obras de Lina Bo Bardi, con especial atención a su casa La Torracia, y escribe en su libro de visitas: «Ella vive en un paraíso hecho por sí misma, es parte de él. ... Y sin embargo, cuando empezó a llover fuera y el sol seguía brillando, estaba emocionado como si viera la aparición simultánea del sol y de la lluvia por primera vez y de esto tengo que acordarme» [17]. El sol y la lluvia, como fenómenos gemelos, convivieron en la visita de Aldo Van Eyck a la casa de LBB, cuando ésta ya había fallecido. LBB y Aldo Van Eyck trabajaron también en ambos lados del Océano, unidos por una arquitectura de la contradicción que hace de ellos arquitectos gemelos. ■

[16] Aldo Van Eyck y Lina Bo Bardi. «Museo de Sao Paulo». Ed. Blau, Sao Paulo, 1997.

[17] Olivia de Oliveira. Lina Bo bardi. Built Work. 2G Books. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, pág. 42.

BIBLIOGRAFÍA

- LYNCH, Kevin; *La imagen de la ciudad*. Título original: *The image of the city*. (1960); traducción de Enrique Luis Revol. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- MERLEAU PONTY, Maurice; *La fenomenología de la percepción*. Título original: *Phénoménologie de la perception* (1944); traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del s. XX*. Título original: *Principles of Modern Architecture* (2000); traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Reverté, 2005.

Fecha de recepción:
28 de septiembre de 2011

Fecha de aceptación:
13 de octubre de 2011