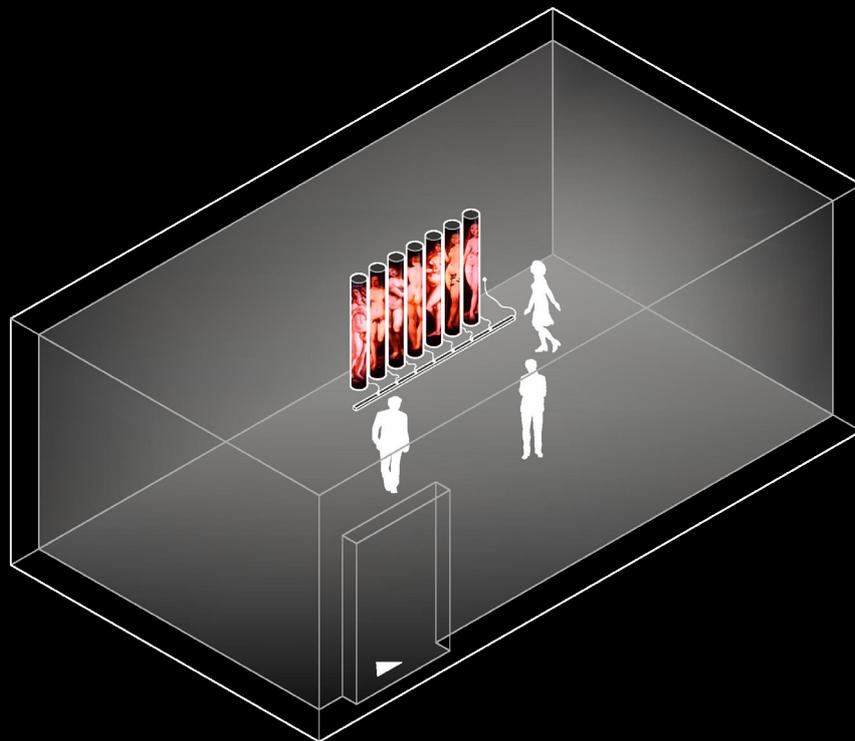


# Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico

Art installations: spacial and scenographic analysis

Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores)



SERIE: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, nº 50

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge; BOCCHI, Renato (editores)

Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico / Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores) - Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021

448 p.: il. ; 21x29,7 cm (vert.) il. Blanco y negro (Arte y arqueología; 50)

1. Instalaciones artísticas. 2. Categorías espaciales. 3. Mujeres artistas. 4. Pioneras ibéricas

ISBN: 978-84-1320-168-9

Depósito legal: VA-917-2021

# Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico

Art installations: spacial and scenographic analysis

Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores)



PROYECTO I+D GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO

Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975

REF. PGC2018-095359-B-I00



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CIENCIA  
E INNOVACIÓN

MINISTERIO  
DE UNIVERSIDADES

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

Università Iuav  
di Venezia

The information and opinion contained in the chapters are solely those of the individual authors and do not necessarily reflect those of the editors. Therefore, we exclude any claims against the author for the damage caused by use of any kind of the information provided herein, whether incorrect or incomplete. The editors does not claim any responsibility for any type of injury to persons or entities resulting from any ideas referred to in the chapters. The sole responsibility to obtain the necessary permission to reproduce any copyright material from other sources lies with the authors and the GIR ESPACIAR cannot be held responsible for any copyright violation by the authors in their chapters. Any material created and published by GIR ESPACIAR is protected by copyright held exclusively by ESPACIAR Recognized Research Group of the University of Valladolid. Any reproduction or utilization of such material and texts in other electronic, or printed publications is explicitly subjected to prior approval by the referred group.

## **Editores**

Fernando Zaparaín Hernández. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Jorge Ramos Jular. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Renato Bocchi. GIR ESPACIAR - IUAV

## **Coordinación editorial, diseño y maqueta**

Pablo Llamazares Blanco. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Daniel Barba Rodríguez. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Creative Commons. Reconocimiento - No Comercial - Sin obra derivada (CC-by-nc-nd)

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las ilustraciones: los autores y las fuentes citadas

Diseño de cubierta: Pablo Llamazares Blanco

ISBN: 978-84-1320-168-9

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i ref. PGC2018-095359-B-I00,  
financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/

Impresión: Safekat S.L.

## Proceso de selección

Cada capítulo se ha sometido a una doble evaluación externa, por pares ciegos, con un comité internacional de expertos académicos y artísticos.

## Comité internacional de revisores académicos

**Javier Arias.** Dr. Arquitecto. GIR ESPACIAR - EfimerArq - ETSAVa (ES)

**Luis Barrero.** Arquitecto. Universidad de Salamanca (ES)

**Piotr Barbarewicz.** Dr. Arquitecto. Università degli studi di Udine (IT)

**Javier Blanco.** Dr. Arquitecto. GIR ESPACIAR - EfimerArq - ETSAVa (ES)

**Renato Bocchi.** Arquitecto y Catedrático. Università IUAV di Venezia (IT)

**Enrique Jerez.** Dr. Arquitecto. Universidad de Zaragoza (ES)

**Pedro Leao Neto.** Dr. Arquitecto. AAI-CEAU-FAUP - Universidade do Porto (PT)

**Sara Marini.** Dra. Arquitecta. Università IUAV di Venezia (IT)

**Jorge Marum.** Dr. Arquitecto. Universidade da Beira Interior (PT)

**Santiago de Molina.** Dr. Arquitecto. Universidad CEU San Pablo (ES)

**Federica Morgia.** Dra. Arquitecta. Sapienza Università di Roma (IT)

**Maria Neto.** Arquitecta. Universidade da Beira Interior (PT)

**Claudia Pirina.** Dra. Arquitecta. Università degli studi di Udine (IT)

**Luis Ramón-Laca.** Dr. Arquitecto. Universidad de Alcalá (ES)

**Miriam Ruiz.** Dra. Arquitecta. Universidade da Beira Interior y ETSAVa (PT)

**Miguel Santiago.** Dr. Arquitecto. Universidade da Beira Interior (PT)

## Comité internacional de revisores artísticos

**Chiara Bertola.** Comisaria de Arte Contemporáneo. Fondazione Querini Stampalia (IT)

**Amaya Bombín.** Artista (ES)

**Andrés Carretero.** Arquitecto y crítico. MONTAJE (ES)

**José Luis Crespo.** Dr. en Bellas Artes. Universidad de Cuenca (Ecuador)

**Andreia García.** Dra. Arquitecta y Comisaria. Universidade da Beira Interior (PT)

**Teresa Guerrero.** Dra. en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid (ES)

**Juan Carlos Quindós.** Arquitecto y Artista multimedia (ES)

**Pau Waelder.** Comisario y Escritor. Universitat Oberta de Catalunya (ES)

**Rodrigo Zaparaín.** Arquitecto y Escenógrafo (ES)

# Índice de contenido

10 **Prólogo.** Óscar Martínez Sacristán

12 **Presentación Introduction**

### **Capítulos invitados Invited chapters**

18 **El espacio escenográfico en las instalaciones artísticas de algunas pioneras del contexto ibérico.** Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular

36 **Conceptos espaciales. El arte de Lucio Fontana y la arquitectura de Luciano Baldessari.** Renato Bocchi

48 **Espaciando la Complejidad :: Instalaciones artísticas.** Esther Pizarro

62 **Ágoras de interior para la Confluencia.** Javier Blanco

74 **Paseo de Pasillos: Videojuegos vs Arquitecturas. Comparativa de experiencias espaciales lumínicas.** Luis Barrero

84 **Nel tempo I Oltre il tempo. Appunti su alcuni allestimenti di Francesco Venezia.** Claudia Pirina

90 **Dal ready-made al diagramma. Interazioni tra l'intervento artistico e il progetto di architettura.** Federica Morgia

100 **La telaraña de José Miguel Prada Poole.** Luis Ramón-Laca

108 **Cuerpos de luz y espacios de emoción. Estrategias de interacción arquitectónica en las instalaciones artísticas de Paloma Navares.** Pablo Llamazares Blanco

118 **Esther Pizarro y la materialización del espacio complejo.** Daniel Barba Rodríguez

130 **Imposibilidad de la arquitectura. Notas a una relectura de Gordon Matta-Clark.** Andrés Carretero

## Capítulos de investigación Research papers

- 140 **Il recinto come filtro percettivo. Riferimenti modernisti ed espressioni contemporanee nel Serpentine Pavilion di Frida Escobedo.** Alessia Gallo
- 148 **Fare sempre di più con sempre di meno. Lo spazio narratore negli allestimenti di Achille e Pier Giacomo Castiglioni.** Filippo Lambertucci
- 162 **Entre la experiencia escultórica y la arquitectónica. Innovación y estrategias creativas en los proyectos de Rachel Whiteread.** Raquel Sardá Sánchez
- 172 **Magnitud infinitesimal. Vacío y escala en las propuestas expositivas de Wolfgang Laib.** Salvador Jiménez-Donaire Martínez
- 182 **Maneras de acercarnos. Repensar la ausencia, la presencia y la distancia.** Irene Mahugo Amaro
- 190 **Análisis espacial y estético de las instalaciones de Louise Bourgeois como referencia innovadora para el desarrollo de Proyectos Escenográficos.** Vicente Alemany Sánchez-Moscoso
- 200 **Construcciones efímeras en la España contracultural: José Miguel de Prada Poole y las primeras investigaciones en arquitectura de vanguardia radical. Primeros años 1965-1975. Arquitecturas neumáticas.** Nuria Prieto González
- 212 **HABITACION. La construcción de la estancia interior sobre el escenario.** Yolanda Martínez Domingo
- 222 **La pintura que ocupó el vacío. La expansión pictórica al espacio físico y su vigencia entre la pintura contemporánea.** Juan Francisco Segura Crespo
- 234 **Habitando la Cara Oculta del Espejo.** María Teresa Alonso Acebes
- 244 **(Re)pensando rincones. La silla de pensar.** Helia de San Nicolás Juárez; Teresa Colomina Molina; David López Ruiz
- 254 **Get Real! ORA Collective (Orlando Gilberto-Castro y Tiago Ascensão)**
- 264 **Installazione come attraversamento. Le potenzialità performative dell'architettura applicate alla pratica espositiva.** Valentina Rizzi
- 272 **La instalación como forma de acercamiento a la naturaleza en el arte y la arquitectura japoneses contemporáneos y su relación con la tradición.** Alberto López del Río
- 282 **Corpo come dimensione dello Spazio. Dalla costrizione nell'involucro alla libertà nella scena.** Damiano Di Mele
- 292 **Con-fondere nello spazio. Arte e architettura negli ambienti effimeri di Luciano Baldessari.** Edoardo Marchese
- 304 **Spazio senza mediazioni. Il fenomeno come metafora dell'incontro.** Ciro Priore
- 312 **Entre la realidad y la representación. El espacio "performativo" de Dora García.** Ilia Celiento

## **Proyectos artísticos invitados Invited artistic projects**

- 322 PIEDRA. Proyecto instalativo en la Sala 0 del MPH. Amaya Bombín**
- 328 A través de un arpa metálica. Alrededor de “acta (dos)” de Susana Solano. Juan Carlos Quindós**

## **Proyectos artísticos Artistic projects**

- 336 Le scrivanie del mare. Connettersi con l’invisibile. Francesca Filosa**
- 344 La instalación artística como herramienta para la puesta en valor del patrimonio construido. Javier Alejo Hernández Ayllón; Veronica Paradelo Pernas; Javier De Andrés De Vicente (AYLLÓN PARADELA DE ANDRÉS Arquitectos)**
- 352 VESTIR ÉPOCAS 1860-1960. La Colección Ana González-Moro en el Museo de Belas Artes de A Coruña. Fernando Agrasar Quiroga**
- 362 Arquitetura móvel de barro: integração da olaria popular na intervenção arquitetónica contemporânea baseada na participação das comunidades. Hélder Amaro; Maria Isabel Mendonça**
- 372 UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53. Bosque de bambú. Mayte Santamaría Saiz**
- 380 INFINITE VILLAGE. Space and spatiality as creative potential. Cora von Zezschwitz; Tilman**
- 392 Esercizi di comprensione / azione. Francesca Martini**
- 400 Manglar de color. JGS y CIA © (Juan Gil Segovia y Clara Isabel Arribas Cerezo)**
- 406 AGUA y PLÁSTICOS EN EL MAR. Dos obras sobre una reflexión desde la calma y nuestra relación con el medioambiente. Adriana Berges**
- 414 Azul metafórico en la construcción y deconstrucción de un espacio. Ana María Poveda Pérez**
- 424 Tribuna Pública. Instalación efímera en la Plaza de Tabacos. Juan Miguel Salgado Gómez; Luis Manuel Santalla Blanco; Alba González Vilar (Flu-or arquitectura + Alba González Vilar)**
  
- 432 Bibliografía Bibliography**

# From the ready-made to the diagram

## Interactions between the artistic intervention and the architectural project design

### Keywords

Art, Architecture, Ready-made, Diagram, System

### Abstract

A work of art is a unit complete in itself; the architectural work is a complex product, an operation of synthesis. When a work of architecture succeeds in concealing this plurality of physical, functional and economic components, resolving itself in the perfection of a single sign, relying on the uniqueness of meaning that springs from its own symbolic charge, it establishes and determines the existence of a common ground between art and architecture. The encroachment of art on architectural design field in the second half of the twentieth century, constitute an important moment in the evolution of the relations

between the two disciplines for two reasons. The first is that the relationship with the past concerns the construction of a complex system with respect to the conception of spaces. It becomes a structured system of research from which to produce contemporary forms and spatiality, as can be seen from the work of crucial figures of modern architecture. The second reason is that, in the course of the Artistic Avant-gardes, the passage is established that assimilates the object-of-use to the architectural dimension as a representation of reality through the emblematic figure of the ready-made.

# Dal ready-made al diagramma

## Interazioni tra l'intervento artistico e il progetto di architettura

**Federica Morgia**

Sapienza Università di Roma

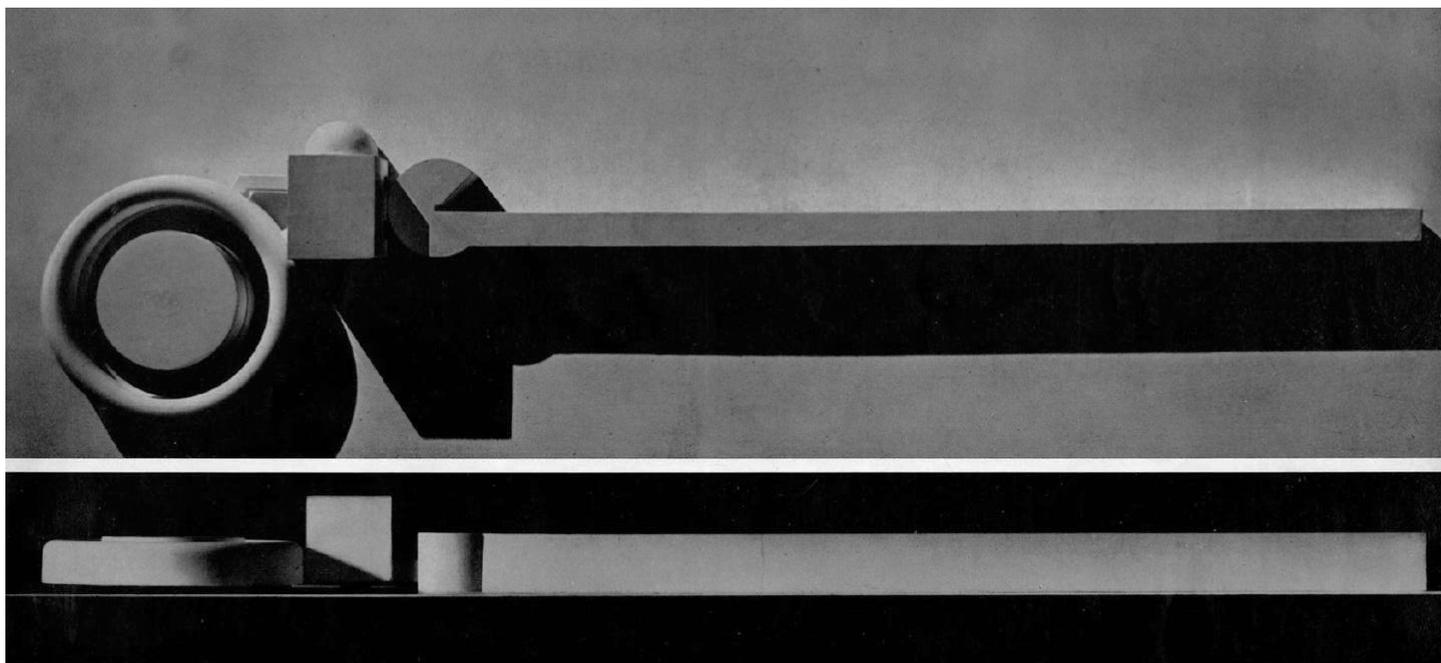
### Palabras clave

Arte, Architettura, Ready-made, Diagramma, Dispositivo

### Resumen

L'opera d'arte è un'unità completa in sé; l'opera architettonica è un prodotto complesso, un'operazione di sintesi. Quando un'opera di architettura riesce a nascondere questa pluralità di componenti fisiche, funzionali ed economiche, risolvendosi nella perfezione di un unico segno, affidandosi all'unicità di significato che scaturisce dalla sua stessa carica simbolica, stabilisce e determina l'esistenza di un terreno comune tra arte e architettura. Lo sconfinamento dell'arte nel campo della progettazione architettonica nella seconda metà del XX secolo, costituisce un momento importante nell'evoluzione dei

rapporti tra le due discipline per due motivi. La prima è che il rapporto con il passato riguarda la costruzione di un sistema complesso relativo alla concezione dello spazio. Diventa un sistema strutturato di ricerca a partire dal quale produrre forme e spazialità contemporanee, come si può vedere dall'opera di figure cruciali dell'architettura moderna. La seconda ragione è che, nel corso delle Avanguardie Artistiche, si stabilisce il passaggio che assimila l'oggetto d'uso alla dimensione architettonica come rappresentazione della realtà attraverso il concetto del ready-made e delle sue evoluzioni.



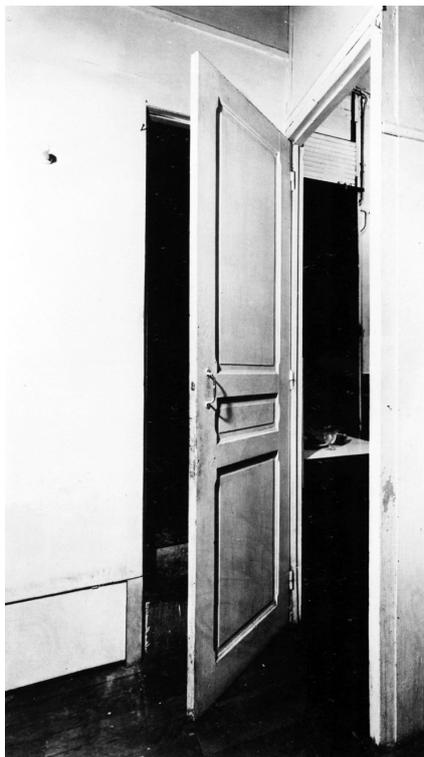
**Figura 1.** Luigi Moretti, Villa Adriana a Tivoli: Pecile, Aula Quadra e Natatorio Circolare, modello degli spazi interni realizzato considerando matrici di forma le superfici interne. Spazio n. 7, 1952-3, p.9.

## Terreno comune

Un'opera d'arte, come scriveva Wolfflin nel 1917, è un'unità completa in sé, viceversa l'opera architettonica è un prodotto complesso, un'operazione di sintesi. Quando un'architettura realizzata riesce a nascondere questa pluralità di componenti fisiche, funzionali ed economiche, risolvendosi nella perfezione di un segno unitario e affidandosi all'univocità di significato che scaturisce dalla sua stessa carica simbolica, stabilisce e determina l'esistenza di un terreno comune tra arte e architettura.

Lo sconfinamento dell'arte nel progetto dell'architettura e viceversa caratterizza in modo decisivo la produzione creativa della seconda metà del XX secolo, un momento emblematico nell'evoluzione del rapporto tra queste discipline per due motivi. Il primo sta nel fatto che il rapporto con il passato cessa di essere una questione di ordini e apparati decorativi ma riguarda la costruzione di un sistema generale e complesso in relazione alla concezione degli spazi e dei paesaggi. Il rapporto con il passato diventa un sistema strutturato di ricerca da cui attingere per produrre forme e spazialità contemporanee, come si può vedere dall'opera di figure cruciali dell'architettura moderna come Kahn e Le Corbusier ma anche Moretti e Scarpa. Louis Kahn inizia a realizzare i propri progetti in una fase avanza della sua carriera professionale, e da quel momento stabilisce un rapporto peculiare con il passato. Questa relazione si esprime attraverso la sua ammirazione per i complessi architettonici dell'antichità classica, la composizione planimetrica per intersezioni di assi generatori e per la scala monumentale che evoca un concetto di uno spazio universale libero dai parametri funzionalisti del Movimento Moderno. L'architettura di Kahn combina riferimenti antichi e moderni. Elementi di architettura classica, medievale e islamica coesistono con tecniche strutturali contemporanee. L'interno dei suoi edifici si caratterizza dalla capacità di creare nuovi spazi senza dividerli fisicamente ma schermandoli e facendoli riconfluire, affidando alla disposizione degli elementi murari strutturali la gerarchizzazione e la destinazione d'uso dell'architettura. Appare naturale il riferimento alle sale ipostile dei templi egizi o a Piranesi e ai suoi spazi senza centro. Questo anelito orientato verso la ricerca di uno spazio approssimato quanto più possibile ad un volume puro e assoluto, mutuato dall'antico, lo ritroviamo nella ricerca di Luigi Moretti dal titolo "Strutture e sequenze di spazi" pubblicata, negli anni Cinquanta, sulla rivista Spazio (Fig. 1).

Si tratta di modelli cognitivi, realizzati con calchi in gesso, a partire da frammenti di architetture, quali tra gli altri, la chiesa di San Filippo Neri di Guarini del 1737 o le sequenze degli spazi del portico, aula quadra absidata e natatorio della Villa Adriana del III sec. d.C. che ne costruiscono le rappresentazioni dei volumi interni. Queste sculture in gesso selezionano, secondo Moretti, determinate qualità dell'architettura (forma, dimensione, densità, pressione) che permettono da una parte di elevare la



**Figura 2.** Marcel Duchamp, *La porte de la Rue Larrey*, 1937 [https://ildiavolocompramaver.files.wordpress.com/2015/01/door-duchamp.jpg].

spazialità a categoria critica e dall'altro di svelare le relazioni che lo spazio intrattiene con gli altri elementi che costituiscono l'architettura: la funzione, la struttura, la plasticità, la luce.

La seconda ragione è che, nel corso dell'eterogeneo movimento delle Avanguardie Artistiche, si stabilisce il passaggio che assimila l'oggetto d'uso alla dimensione architettonica. Esso assurge a rappresentazione della realtà attraverso la figura emblematica del ready made, unità che si stabilisce in riferimento al piano iconico-semantic e, contestualmente, ne avvalorata il suo ribaltamento assimilando cioè l'opera architettonica all'oggetto d'uso quotidiano.

### **Ready-made**

È a tutti noto il lavoro di Marcel Duchamp che, presentando oggetti di uso comune fuori dal loro contesto, produce cambiamenti nel loro significato semantico traslitterandoli verso l'altro da sé. Nello sconfinamento dei rapporti tra arte e architettura la produzione di Duchamp inanella alcune esperienze emblematiche tra le quali si ricordano due installazioni particolarmente significative come quella realizzata con Dennis Bellon, dal titolo *Enchère passée* del 1936 e *La porte de la Rue Larrey* del 1937 (Fig. 2). In entrambe Duchamp indaga l'idea di spazio inteso come soglia, sperimentato attraverso l'utilizzo di una porta che, collocata come cerniera rispetto a tre ambienti diversi, non chiude ma apre l'accesso ai vari ambiti che essa stessa delimita.

Il ribaltamento di questo espediente epistemologico è operato dall'opera architettonica assimilata a oggetto d'uso cioè a ready-made. Attraverso l'influenza del suo maestro György Kepes, Juan Navarro Baldeweg sperimenta questo analogo metodo di riscrittura della realtà. Kepes, ungherese di nascita, dopo essere emigrato negli Stati Uniti nel 1937, insegna teoria della luce e del colore presso la scuola della Nuova Bauhaus più tardi nota come Illinois Institute of Design (IIT) fondata a Chicago da Lazlo Moholy-Nagy. Nel 1967 lo stesso Kepes fonda il Center for Advanced Visual Studies presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT) dove insegna fino al 1974. In questi anni è in contatto con numerosi artisti, designers, architetti e scienziati. Venendo in contatto, nel tempo, con personalità quali Norbert Wiener, Buckminster Fuller, Rudolf Arnheim, Marcel Breuer, Charles Eames, Erik Erikson, Walter Gropius e Jerome Wiesner ne indirizza la produzione artistica conciliando il suo spiccato interesse per la ricerca scientifica applicata con il campo dell'arte astratta e concettuale. Le teorie di Kepes sulla percezione visiva e il suo stesso insegnamento determinano un'influenza profonda sui giovani architetti, progettisti e studenti di arti visive del MIT come, tra gli altri, Kevin Lynch e Juan Navarro Baldeweg.



Figura 3. J. Navarro Baldeweg, *Luce e metallo (Interno V)*, 1976-2014.

Il concetto di mappa mentale elaborato da Lynch, ad esempio, deriva direttamente dai primi studi di psicologia percettiva svolti da Kepes all'inizio degli anni Quaranta del Novecento presso il New Bauhaus di Chicago. Questi esperimenti condotti tra gli altri con lo stesso Moholy-Nagy e con Man Ray sfociarono nella pubblicazione del testo "Language of vision". Sedici anni dopo, nel 1960, Kevin Lynch pubblica il celebre volume "The Image of the city", nel quale riprende gli studi di Kepes applicandoli alla città e definisce l'ambito di un nuovo metodo di ricerca applicata che denomina geografia percettiva. La mappa mentale viene riproposta come prodotto di un'immagine ambientale nella quale l'oggetto può essere identificato attraverso la sua individualità o unicità, la sua relazione spaziale col contesto e attraverso la relazione emotiva tra oggetto e osservatore.

Juan Navarro, formatosi a Madrid all'Accademia di San Fernando e alla Escuela técnica superior de arquitectura (1969), ha svolto attività di ricerca presso IIT tra il 1971 e il 1975. La sua produzione, dalla seconda metà degli anni Settanta a oggi attraverso opere d'architettura, dipinti e installazioni affonda le sue radici in un duplice territorio. Il primo, rappresentato dalla fase americana, gli consente di dedicarsi nuovamente alla sperimentazione artistica. Affascinato dalla misurazione e formalizzazione concettuale delle forze della natura rivolge il suo campo d'indagine agli elementi primordiali della percezione: luce, gravità e orizzonte (Fig. 3). Il secondo territorio occupa lo stesso campo di azione delle ricerche sullo spazio e sull'attitudine insediativa del progetto di Soane, Aalto e Kahn. La caratteristica di molte opere di Navarro è quella di collocarsi su un elemento di bordo o di confine: la riva di un fiume, il pendio di una collina o la porta d'accesso di una città.

*Cualquier objeto construido" scrive Navarro "es como la figura de un tapiz hecho con hilos que van de un lado a otro de la urdimbre. Por leyes generativas, de conexión, y por el orden de elaboración, se crean figuras, cuya naturaleza revela un conjunto de variables: los hilos. Tiendo a pensar que un objeto no tiene principio ni fin (Navarro Baldewg, 2007, p. 70).*

Questa caratteristica d'essere allo stesso tempo soglia e stratificazione restituisce l'approccio silenzioso ma empatico di una architettura narrativa e paziente, che si pone come traccia ulteriore e come estrema sintesi tra paesaggio e progetto, capace di creare bellezza all'interno dell'esperienza stessa dell'architettura.



Figura 4. SANAA, Mosbach Paysagistes, Louvre Lents Museum and Park.

## Diagramma

Lo scambio di suggestioni in questo terreno comune stabilito dai rapporti tra arte e architettura, coinvolge anche molte delle figure dell'architettura moderna e contemporanea come, tra gli altri, Eisenmann, Sejima o Koolhaas che ricorrono all'astrazione della forma per sintetizzare il processo metodologico compositivo necessario alla trasformazione della realtà che il progetto imprime, ovvero la configurazione dello spazio come condizione ineludibile dell'esperienza dello stare al mondo.

Un metodo di indagine appropriato a entrambe le discipline è il diagramma, dispositivo operativo teorico che prescinde dalla materialità e assume un atteggiamento concettuale come strumento di lettura e progettazione. I diagrammi sono per lo più strumenti grafici costituiti da punti, linee e superfici organizzati in schemi bidimensionali, ma essi possono essere concepiti anche come modelli tridimensionali. Un diagramma è comunemente inteso come un disegno che trasmette informazioni su qualcosa di incorporeo. Dal greco διάγραμμα, significa segnare con linee, disegnare, dove διά- è attraverso, a parte e γράφω è scrivere. Il diagramma, dunque, è definito come una figura geometrica usata per illustrare teoremi e verificare teorie. Può anche essere rappresentato attraverso uno schizzo, un disegno che spiega un fenomeno delineando le sue parti e le loro relazioni - in pratica, descrivendone il suo funzionamento. Un diagramma, inoltre, può essere definito come una tabella o un grafico che spiega o illustra idee e visualizza un concetto, attraverso un sistema di linee che delimitano uno spazio.

Il diagramma quindi non rappresenta, ma piuttosto traccia delle possibilità prima della loro apparizione, della loro rappresentazione. Questa nuova dimensione si colloca tra il visibile e l'articolabile, e quindi i tratti che lo costituiscono non sono esattamente immagini o linguaggio scritto. Il diagramma non è un archivio uditivo o visivo ma piuttosto una mappa, una cartografia che è coestensiva con tutto il campo sociale. È una macchina astratta. È definito dalle sue funzioni informali e dalla sua materia e in termini di forma non fa distinzione tra contenuto ed espressione, tra una formazione discorsiva e una non-discorsiva. Come ha scritto Deleuze, è una macchina quasi cieca e muta, anche se fa vedere e parlare gli altri. In questo senso, il diagramma ha un ruolo fondamentale nell'organizzazione del processo che nella prefigurazione degli oggetti, degli spazi e degli ambienti. Una condizione che vale per un'iniziativa volta a includere nel progetto eventi, funzioni e aspetti che esulano dalla sfera specifica dell'architettura, ma anche per ricercare l'idea di autonomia disciplinare, tradizionalmente interessata alla concezione della configurazione tridimensionale.



Figura 5. Franco Purini, *La distruzione della regola*, 1991.

Il terreno comune tra arte, architettura e paesaggio nel mondo contemporaneo continua ad essere alimentato grazie al ruolo dei progetti che ibridano le loro competenze e influenzano il campo artistico, come nel recente progetto di Kazuyo Sejima, per il Louvre Lens e il Museum Park di Catherine Mosbach, 2006-2012 (Fig.4).

Nelle opere di SANAA il diagramma non è applicato come un modello teorico per il risultato del processo, ma come un mezzo per un fine nel processo:

*per noi è importante spiegare la relazione intrinseca di ogni progetto in modo abbastanza chiaro per mostrare l'idea direttamente, non attraverso la figura, la forma o il modello ma usando il modo più semplice e diretto* (Sejima, 2005 in *El Croquis* 121-122, pp. 22-23).

SANAA non sostituisce il piano con un diagramma; infatti, il piano viene conservato nella sua forma originale e nelle sue qualità regolatrici e strategiche. Sono integrato direttamente in esso. Qui il piano rimane il perno del processo di progettazione. Un principio che viene applicato anche alla facciata, dove lo stesso principio di chiarezza viene trasferito direttamente dalla sezione alla superficie del piano verticale della parete esterna. Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa hanno voluto evitare di creare un edificio massiccio, optando invece per una struttura bassa e facilmente accessibile che si integra nel sito senza essere imponente. La struttura è composta da cinque edifici in acciaio e vetro. La superficie esterna è costituita in alluminio lucido, in cui si riflette il parco, garantendo la continuità tra il museo e il paesaggio circostante. Le coperture dei volumi sono realizzate parzialmente in vetro, per introiettare la luce all'interno dell'edificio e per consentire continuità percettiva dall'interno verso il paesaggio esterno. Il progetto del parco è integrato con il sistema museale. Il sito del Louvre-Lens si trova su 20 ettari di terreno incolto e selvaggio che ospitava un'importante miniera di carbone in disuso dal 1960. L'architetto paesaggista Catherine Mosbach ha lavorato al progetto del parco con lo stesso approccio diagrammatico adottato da SANAA per il museo mettendo in relazione tracce naturali e culturali. I giardini del Louvre si materializzano attraverso l'intersezione di una serie di tracce che rappresentano la memoria del luogo. I limiti verticali del progetto sono identificati dai tagli dei muri industriali esistenti che sono sottoposti ad un processo di trasformazione naturale che impone il tempo: le superfici sono abitate dai muschi, il vento e la pioggia. Gli elementi orizzontali collegano l'architettura e il paesaggio non solo con il giardino ma anche con il suolo. Piccoli o grandi fori si aprono, per permettere ai licheni e ai fiori spontanei di emergere e di riappropriarsi della costa terrestre.

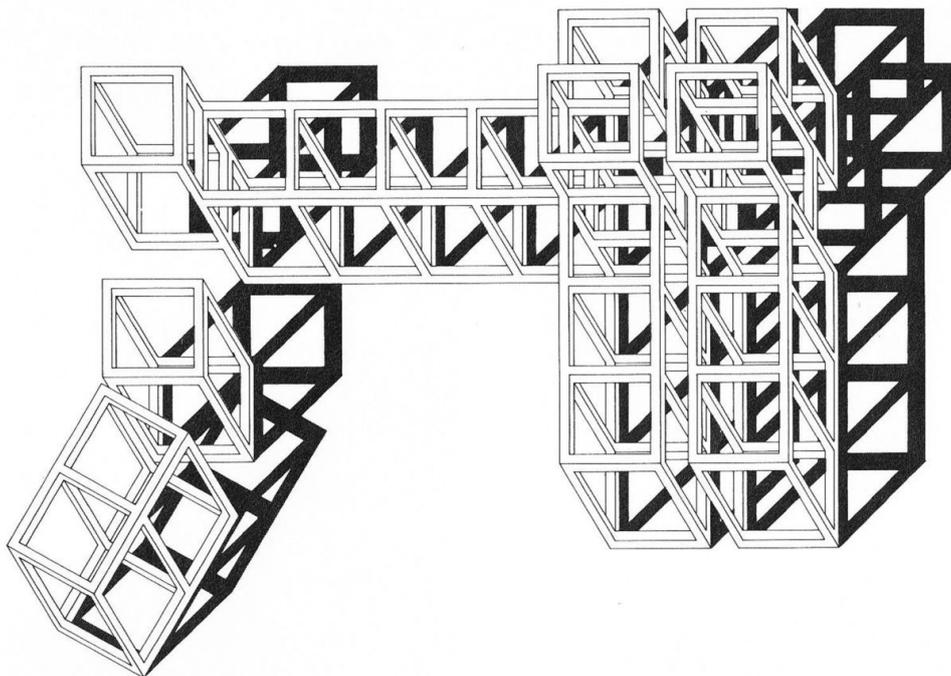


Figura 6. A. Isozaki, *Museum of Modern Art in Gunma, Japan*.

## Dispositivi

Questa capacità configurativa e adattativa del diagramma si produce attraverso alcuni dispositivi di controllo spaziale quali l'uso della griglia quadrata, ampiamente utilizzata da progettisti e artisti di arti visive.

La serie de "I Progetti di Distruzione", elaborata da Franco Purini nel 1991, si compone di nove tavole raffiguranti la planimetria della città di Roma in scala 1: 25.000 sulle quali sono riportati alcuni schemi relativi a modificazioni violente della città. L'architetto mette in atto alcuni principi teorici e le loro conseguenze sul territorio per cui ogni previsione di cambiamento della città è intrinsecamente eversiva nei confronti di un ordine precedente, questo determina una serie di luoghi che non possono essere ricomposti. Le nove proposte esprimono una concezione del frammento inteso come incidente analitico, come rottura definitiva di un sistema semantico preconstituito. Le tavole "Distruzione della Centralità" raffigurano diciotto nuove polarità che scardinano l'impianto radiocentrico di Roma e ricostruiscono una città plurale, animata da una nuova rete di nodi metropolitani. In queste leggiamo un approccio diverso ma complementare alla logica di impiegare il frammento per avviare un processo di rigenerazione del tessuto urbano dopo una distruzione (Fig.5).

Attorno all'utilizzo reciproco del Modulo cubico si stabilisce una fruttuosa interazione tra alcune opere di Arata Isozaky e Sol Lewitt. L'architetto usa la libertà e l'acutezza dell'artista per cogliere il valore della forma mentre l'artista usa l'architetto appropriandosi dei suoi metodi e strumenti per rendere più profonda la struttura del proprio operare artistico. Isozaky, Premio Prizker 2019, sostanzia il lavoro artistico di Lewitt riempiendo di funzione la forma dell'artista come nel caso del Museo d'Arte Moderna di Gunma in Giappone, realizzato tra il 1970 e il 1974, basato sull'assemblamento compositivo e strutturale di un modulo cubico di 12 metri per lato (Fig.6).

Lewitt si forma professionalmente lavorando come graphic designer presso lo studio dell'architetto Ieoh Ming Pei, nelle sue opere che descrivono l'aggregazione della maglia cubica tridimensionale sono chiaramente leggibili non solo una dimensione architettonica, ma anche una costante relazione con lo spazio che la ospita: la sua arte si compone di misurati intervalli e controllati rapporti geometrici che dimostrano i contrasti e le similitudini tra le due discipline. In "Paragraphs on Conceptual Art" nel 1967, Sol Lewitt attribuisce una maggiore importanza al processo e al pensiero rispetto che all'oggetto, l'idea diviene così il mezzo e l'oggetto stesso della produzione artistica attraverso la serie "Structures". Le opere sono forme inserite nello spazio e utilizzano un vocabolario di elementi che può essere

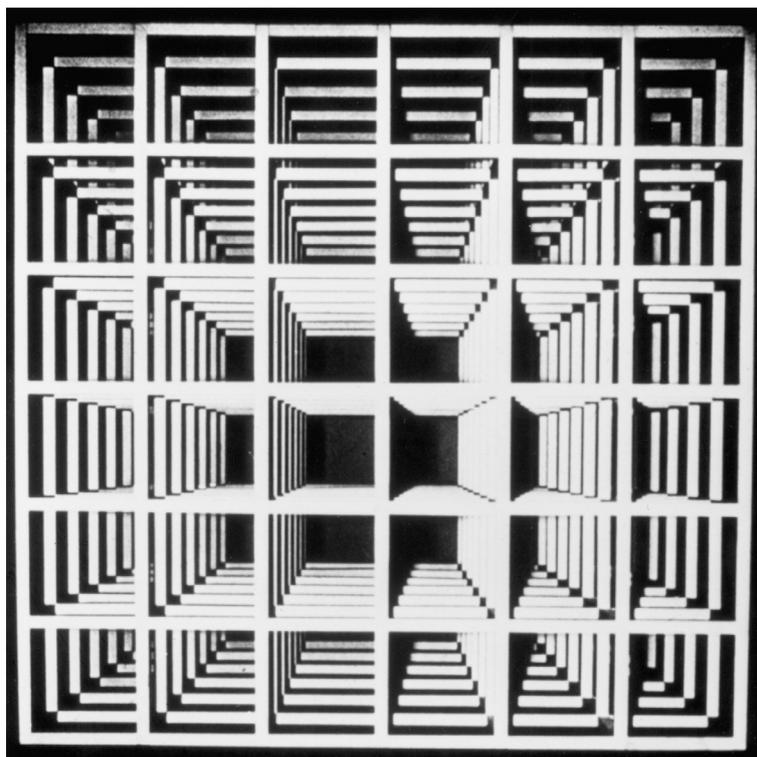


Figura 7. S. LeWitt, *Modular Cube*, 1966.

moltiplicato e trasformato infinitamente, composto da forme solide o da linee (colorate, bianche o nere) in tutte le combinazioni possibili, nelle quali ogni linea è importante come le altre e tutte una cosa sola (Fig.7).

Il cubo come figura iconografica manca di forza aggressiva, di movimento, di emotività, è di per sé geometricamente univoco e incontestabile, è semanticamente profondamente coerente ed è simbolicamente una rigida espressione di ogni rinuncia all'invenzione ma, al tempo stesso essendo sintetico e assoluto è presenza di ogni invenzione. Mentre Aldo Rossi, nel progetto per l'ampliamento del cimitero di Modena, elaborato tra il 1971 e il 1978, utilizza il cubo, come simbolo laico che rappresenta il "fatto" urbano di questa città dei morti, diversa è la sua valenza nel progetto elaborato nel 1966 con Giorgio Grassi per un'unità residenziale nel quartiere San Rocco a Monza. In questo caso il volume, mutuato dalle immagini iconografiche delle periferie urbane raffigurate da Mario Sironi, negli anni Venti del Novecento, assurge ad elemento consolatorio, rassicurante foriero di nuova ma consolidata identità per un quartiere economicamente e socialmente svantaggiato.

Se la griglia è tradizionalmente intesa come una struttura cartesiana di ripetizione più o meno regolare che genera forme statiche e razionali, rispetto ad alcune attitudini contemporanee è uno strumento per concepire forme e spazi imprevedibili e mutevoli. Rese vive da strumenti informatici avanzati le maglie si deformano e si muovono per materializzare complesse relazioni tra variabili impresse dall'architettura e dell'ambiente.

*La stesura di una griglia -scrive Cecil Balmond- dovrebbe consistere non tanto nell'imposizione di un ordine vincolante quanto in una mappatura del possibile. La griglia è come una collana, che ha una sua particolare curvatura, ma può essere, in qualsiasi momento tirata da una parte e modificata radicalmente, ora fissata, ora pronta a dissolversi e a riconfigurarsi. A ciascun punto della griglia è connessa una vita meravigliosa (Balmond, 1997, New York: The MIT Press, p. 46-57).*

In architettura e nel paesaggio, così come nell'arte, ci sono ancora questioni aperte da porre, come il tempo, lo spazio e il significato. Bisogna capire come realizzare attraverso il progetto, basato anche sull'interazione di queste due discipline, le esigenze di reale cambiamento e trasformazione: qualità, emancipazione sociale, cultura, bellezza e felicità.

## Ringraziamenti

Questo testo si sviluppa in continuità con un lavoro presentato presso la Sapienza Facoltà di Architettura di Roma, in occasione del convegno *Icona 1st IConA International Conference on Architecture "Creativity and Reality. The art of building future cities"* svoltosi a Roma nel dicembre 2019 curato da O. Carpenzano, A. Capanna, A. I. Del Monaco, D. Nencini, F. Menegatti, T. Monestiroli.

## Riferimenti

Wolfflin, H. (2019). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Milano: Abscondita.

Aymonino, A. (1991). *Funzione e simbolo nell'architettura di Louis Kahn*. Roma: Clear.

Reichlin, B. (2010). "Figure della spazialità. 'Strutture e sequenze di spazi' versus 'lettura integrale dell'opera'" in Reichlin B., Tedeschi L. (2010), eds. *Luigi Moretti Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Electa.

Kepes, G. (1995). *Language of vision*. New York: Dover Publications.

Lynch, K. (1964). *The image of the city*. Cambridge: THE MIT PRESS.

Navarro Baldewg, J. (2007). *Una caja de resonancia*, Madrid: Editorial Pre-Textos, p. 70.

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaire de France.

Corbellini, G. (2006). "Diagrams. Instruction for Use", *Lotus International*, 127, Milano: Electa, pp. 10-12.

Moschini, F.; Neri, G. (1992). *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini (1966-1991)*. Roma: Kappa.

Balmond, C. (1997). "New Structure and the Informal" in *Assemblage*, 33, New York: The MIT Press, p. 46-57.

Kim, Y. (2006). "Griglia" in *Lotus International*, 127, Milano: Electa, p. 4.

Beltramini, G.; Croset, P.A. (eds.) (2000). *Juan Navarro Baldewg: risonanze di Soane*. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura, Andrea Palladio.

Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: THE MIT PRESS.

Eisenmann, P. (1999). *Diagram Diaries*. New York: Universe Publishing.

Jenks, C. (1977). *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli.

Koolhaas, R.; Mau, B. (1995). *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press.

Loring, Wallace I.; Wendl, N. (2013). *Contemporary art about architecture*. Ashtage: Burlington.

Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. London: Tauris.

Este libro colectivo se propone profundizar, desde lo arquitectónico, en el estudio de las abundantes categorías espaciales presentes en las instalaciones artísticas, un formato híbrido de carácter audiovisual, narrativo y escenográfico, constituido por el autor, el objeto y el observador, en relación con su ámbito expositivo.

Se enmarca en el Proyecto I+D “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”, dirigido por ESPACIAR, Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid [<https://www.espaciar.net/>].

La publicación ha contado con un elenco internacional de académicos, comisarios y artistas, pertenecientes a universidades e instituciones como: Università IUAV di Venezia, Università degli Studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, V-A-C Foundation in Venice, Real Academia de España en Roma, Museo Patio Herreriano de Valladolid o Noche de los Museos.

Algunas líneas temáticas exploradas en los distintos capítulos han sido: el poder relacional del vacío, el valor espacial de sombras, proyecciones y superposiciones, el espacio narrativo y fenomenológico, las arquitecturas efímeras, lo escenográfico, o la profundidad de la pantalla.

This collective book aims to deepen, from the architectural point of view, into the study of the numerous spatial categories present in art installations, a hybrid format of an audiovisual, narrative and scenographic nature, constituted by the author, the object and the observer, in relation to its exhibition area.

It is framed in Project R&D “Planimetric, spatial and photographic analysis of pioneering audiovisual installations in the Iberian Peninsula since 1975”, directed by ESPACIAR, Recognized Research Group of the University of Valladolid [<https://www.espaciar.net/>].

The publication has had an international cast of academics, curators and artists, belonging to universities and institutions as: Università IUAV di Venezia, Università degli Studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, V-A-C Foundation in Venice, Real Academia de España en Roma, Museo Patio Herreriano de Valladolid o Noche de los Museos.

Some thematic lines explored in the different chapters have been: the relational power of the void, the spatial value of shadows, projections and superpositions, the narrative and phenomenological space, the ephemeral architectures, the scenographic act, or the depth of the screen.