



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Escenografías ocultas en la arquitectura de Peter
Zumthor. Tres obras

Autor

Alejandro López Pérez

Directora

Carmen Díez Medina

Facultad / Escuela

Facultad de Arquitectura / EINA



El objetivo de este trabajo busca descubrir cómo Peter Zumthor consigue crear “atmósferas” en su obra, concepto que él trata de explicar en la conferencia *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Para ello, se analiza el origen de su formación y su poética arquitectónica y se relaciona con los temas de la arquitectura: materia, lugar, tiempo, memoria, recorrido y luz; elementos cuya presencia, intensidad y combinación en sus obras, se consideran formar parte de una “escenografía oculta o velada”, que contribuye a la aprehensión y representación de la realidad que supone la obra del arquitecto, y que, al mismo tiempo, se completa con la experimentación del hombre en esos espacios multisensoriales que encierran dicha escenografía.

Así pues, la “escenografía oculta” le sirve para alcanzar el objetivo último de su arquitectura: crear “atmósferas”, conmover, lograr una arquitectura de permanencia que se completa con la presencia y participación del hombre en su totalidad - cuerpo y mente - interactuando en ese espacio arquitectónico, hasta llegar a la trascendencia.

Desde el estudio de tres de sus obras, Capilla Sogn Benedetg, Termas de Vals y Kunstmuseum Kolumba, se muestra la presencia de esas “escenografías ocultas”.

INDICE

6	Introducción
7	Estado de la cuestión
8	Metodología y fuentes
10	Primera parte. El origen de las ideas
11	Marco conceptual
13	El ejercicio de la arquitectura
16	Segunda parte. La utilería de la escenografía arquitectónica
18	Materia
19	Lugar
22	Tiempo
23	Memoria
24	Recorrido
26	Luz
28	Tercera parte. La construcción de la escena en tres obras
30	El simbolismo del entorno. Capilla de Sogn Benedetg, Sumvitg (Suiza, 1988)
33	La construcción del lugar. Termas, Vals (Suiza 1996)
36	El renacer de un pasado en el presente. Kunstmuseum Kolumba, Colonia (Alemania, 2007)
40	Conclusiones
42	Bibliografía

Introducción

Estado de la cuestión

Metodología y fuentes



Estado de la cuestión

La especial forma de concebir la arquitectura que muestra el autor (Premio Pritzker, 2009)¹ representa una importante aportación a la arquitectura contemporánea: alejado de las modas y valorado por todos, vive la arquitectura como una aprehensión de la realidad para el hombre, como una forma de participar de la Historia de la humanidad a través del arte de la arquitectura, que es percibida por los sentidos y trata de conmover; siendo ésta, al mismo tiempo, receptáculo de las vidas de los hombres. Sus obras recogen la tradición y cultura del lugar y, una vez construidas, continúan haciéndose a sí mismas con el paso del tiempo y la presencia del hombre.

La aproximación a la obra de Peter Zumthor se realizará desde el interés específico por intentar descubrir cuáles son las “escenografías ocultas” que utiliza para crear lo que él llama “atmósferas” cuando construye: las obras han de conmover al creador y a quien las habita.²

¿Cómo conseguir crear esas “atmósferas”? Se considera que en ello reside uno de los aspectos más atractivos de la propuesta arquitectónica de Peter Zumthor y, de este modo, juega, consciente o inconscientemente, con una serie de elementos que conforman su arquitectura y que, en nuestro caso, llamaremos “escenografías ocultas”, estímulos para una aproximación fenomenológica a la arquitectura del autor.

Dicho concepto se aleja de lo comunmente aceptado como arquitectura escenográfica: espectáculo, arquitectura original, llamativa, efectista, especialmente ornamentada.

La escenografía es el “conjunto de decorados en la representación escénica incluyendo elementos visuales y sonoros e incluso las circunstancias que rodean un hecho, actuación, etc”. Es el “arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas” (RAE, 2011).

A lo largo de la historia, escenografía y arquitectura se han relacionado coincidiendo en la propuesta del movimiento y la transformación de los espacios, siendo en la escenografía la presencia del hombre fundamental. Esto se ve muy claro en la arquitectura efímera. En la obra de Zumthor será también imprescindible la presencia del hombre, pero como elemento último que completa su obra.

Así pues, el objetivo del trabajo será buscar la presencia de escenografías ocultas en la arquitectura de Peter Zumthor, de tal forma que no sólo superarán lo efímero, sino que conseguirán el objetivo del autor: lo construido recoge pasado, presente y futuro en un *continuum*, que hace la obra de arte atemporal, consiguiendo que el hombre la perciba de forma sensorial y existencial, hasta llegar a formar parte de la Historia de la humanidad. Como afirman Azari y Guri: “A través de la escenografía, el hombre intenta habitar un espacio donde los sueños, los que su imaginación febril engendre, y los que provienen de otro mundo, puedan tener cabida”.³

Se verá cómo la escenografía, que en la obra de Zumthor aparece oculta, velada, permite al hombre aprehender una parte de la realidad que se ha convertido en espacio-lugar (obra construida y habitada), obra bella, creando espacios sensoriales en los que los temas de la arquitectura (materia, lugar, tiempo, memoria, recorrido y luz) son tratados por el arquitecto de forma personal, creando esas atmósferas deseadas, hasta convertirse en espacios que superan lo meramente físico para alcanzar la trascendencia.

Para defender esta tesis, se analiza cómo su particular concepción de la arquitectura responde a un pensamiento fenomenológico y existencial (percepción y experiencia sensorial de la realidad), cómo esta subyace en su ejercicio de la arquitectura (vivencias personales, formación y poética arquitectónica), y cómo se hace realidad en sus obras.

1. Lord Palumbo, presidente del jurado del Premio Pritzker declaró que el jurado valoró entre otras cosas “la humildad e integridad de su estilo y el énfasis en principios arquitectónicos básicos”, indicó que “su arquitectura expresa respeto por la primacía del lugar, el legado de una cultura local y las lecciones inestimables de la historia arquitectónica” en Anatxu Zabalbeascoa, “Peter Zumthor gana el premio Pritzker” *El País*, 12 de abril de 2009, sección Cultura.

2. Peter Zumthor, *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 13.

3. Pedro Azari y Carles Guri, *Arquitectos a escena: Escenografía y montajes de exposición en los 90* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 28.

Metodología y fuentes

Se ha empleado una metodología basada en la consulta de diferentes ámbitos de información y fuentes de documentación: libros y tesis doctorales, publicaciones y revistas. En segundo lugar, el análisis detallado de algunas de sus obras escritas y conferencias (*Pensar la arquitectura* y *Atmósferas*), monográficos sobre la obra del autor (*Peter Zumthor Works: Buildings & Projects*) o entrevistas al arquitecto en diversos medios. En tercer lugar, análisis de su obra y estudio detallado de tres de sus obras construidas y visita de una de ellas (Kunstmuseum Kolumba, Colonia, Alemania, 2007), lo que ha permitido experimentar esas “atmósferas” in situ.

El trabajo consta de tres partes: En la primera, se analiza cómo el origen del pensamiento fenomenológico-existencial de Peter Zumthor, su cultura artística y humanista, sus vivencias personales y su particular formación, influyen en su concepción arquitectónica y en su método de trabajo.

En la segunda parte, se relaciona los temas universales de la arquitectura con lo que hemos considerado ser la utilería que utiliza Zumthor para conformar sus escenografías arquitectónicas: los procedimientos de proyectar y crear que explica el arquitecto en *Atmósferas*, vinculándolos, en nuestro caso, con los elementos de una “escenografía oculta”, y analizando todo ello en algunas de sus obras, a modo de ejemplo.

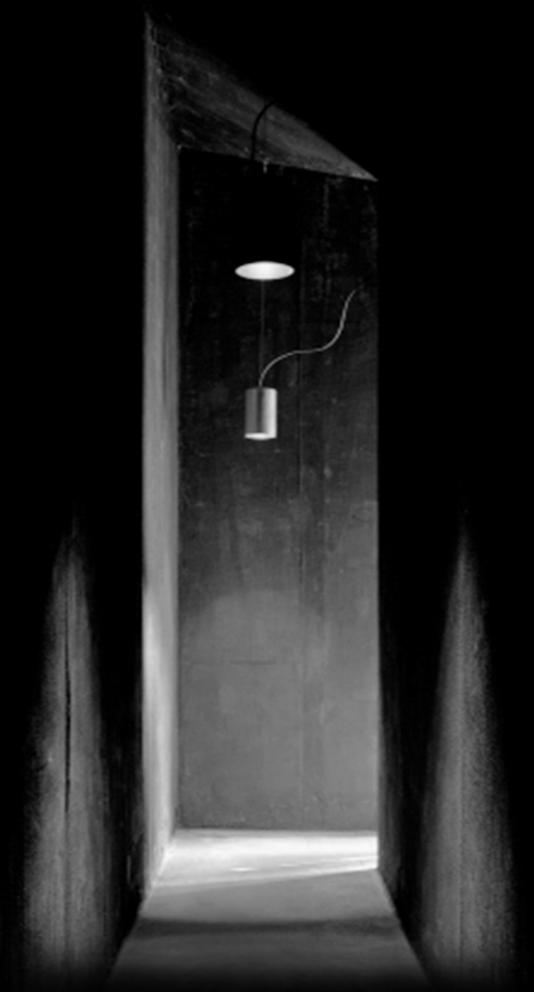
Por último, en la tercera parte, mediante una aproximación a tres obras seleccionadas, se trata de probar que es precisamente esa utilería la que contribuye a alcanzar los objetivos de su arquitectura: cómo a través de una escenografía oculta, Zumthor consigue crear el clima de atmósfera arquitectónica, haciéndonos partícipes de cómo la sencillez aparente del espacio construido, esconde una variada y rica vivencia sensorial que nos conmueve.

Las obras estudiadas son la Capilla de Sogn Benedetg, Sumvitg (Suiza, 1988); las Termas, Vals (Suiza, 1996) y el Kunstmuseun Kolumba, Colonia (Alemania, 2007). El criterio de selección ha sido el siguiente: en primer lugar, marco temporal, son obras cuya cronología abarca un amplio periodo de la trayectoria del autor y son representativas de la misma; en segundo lugar, muestran la coherencia de su pensamiento en su tarea arquitectónica a lo largo del tiempo; en tercer lugar, a pesar de la distinta función, situación y escala que tienen entre sí, todas ellas crean espacios sensoriales que permiten alcanzar una experiencia trascendente.

Primera parte. El origen de las ideas

Marco conceptual

El ejercicio de la arquitectura



Marco conceptual

Tras la deshumanización del arte en las primeras décadas del siglo XX, en la segunda posguerra se comienzan a cuestionar los rígidos postulados del Movimiento Moderno que habían deshumanizado la arquitectura: edificios carentes de personalidad se repetían con características similares sin tener en cuenta las condiciones espacio-temporales de cada lugar.⁴

A partir de la mitad del siglo XX los intereses culturales empezaron a cambiar en el mundo occidental. Como sugiere Nietzsche en *La Gaya Ciencia*,⁵ el camino de retorno a casa empieza por una búsqueda de uno mismo, la arquitectura debe crear espacios de reflexión que supongan un retorno al hogar interior, detenerse en el presente para que el ser humano se reencuentre con el cuerpo. Esto supone un cambio importante en la arquitectura y en las artes en general: había que recuperar el cuerpo y las sensaciones que provocan los sentidos. La casa debía ser una extensión del cuerpo, los espacios habitados debían favorecer la percepción de los sentidos.⁶

Así pues, la arquitectura del Movimiento Moderno se resiente por la influencia de la fenomenología y el existencialismo, filosofías que tienen una gran repercusión en todos los movimientos artísticos y en la arquitectura. Entre los defensores de estas posturas destaca Martin Heidegger, que influenciado por Nietzsche, entiende y experimenta la arquitectura como una prolongación del cuerpo: el hombre está unido al espacio, tiene que buscar su propio espacio existencial de la misma manera que el “construir” no puede separarse del “habitar”.⁷

La psicología de la *Gestalt* que marcaba la predominancia visual de la arquitectura moderna, en detrimento de los demás sentidos, va dejando paso, por influencia de la filosofía de Merleau-Ponty, Husserl y otros fenomenólogos, a buscar una experiencia del mundo que nos rodea, donde intervienen la percepción, los sentidos, el cuerpo, las características espacio-temporales.

La fenomenología pretende dar respuesta a la experiencia física y sensorial que tenemos de nuestra propia existencia, es decir, la conciencia de la percepción. Para lograrlo debemos olvidar el peso de la realidad, las ideas preconcebidas y mirar con otros ojos lo que nos rodea para obtener así la experiencia del hecho de existir. De este modo, Husserl propone captar las cosas de un modo intuitivo, desde la experiencia, sin conceptualizarlas, sin tener en cuenta estilos y normas, para llegar a la esencia de las cosas. Insiste en que el cuerpo humano es un órgano de percepciones y de iniciativas motrices, es la sede de las experiencias.⁸

La arquitectura basada en la fenomenología debe estimular tanto la percepción exterior de los fenómenos físicos, como la percepción interior de las motivaciones que han hecho surgir el edificio, es decir, el significado de la obra construida. El pensamiento fenomenológico desarrollado por estos filósofos a lo largo del siglo XX, tiene cabida en la arquitectura contemporánea de la mano de una serie de arquitectos, entre los que podemos destacar a Steven Holl, Juhani Pallasmaa y al propio Peter Zumthor.

Steven Holl reflexiona sobre el nuevo espacio arquitectónico al explicar cómo la arquitectura posee la capacidad de hacer resurgir las esencias estudiadas por la fenomenología y, relacionando forma, espacio y luz, la arquitectura eleva la experiencia de la vida cotidiana a través de los fenómenos que surgen de los entornos, programas y edificios concretos. Así pues, por un lado, la arquitectura es impulsada por una idea/fuerza, y por otro, la estructura, el material, el espacio, el color, la luz y las sombras intervienen en su gestación. Para Holl la arquitectura dotada de profundo significado es la arquitectura de las percepciones fenomenológicas, fuente de intensidad física y sensorial. La experiencia arquitectónica plena es la experiencia del propio yo en el espacio, es aquella que despierta los sentidos agudizando la conciencia de estar vivo.⁹

4. “Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea” en José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Austral, 2004), 196.

5. Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia* (Madrid: Akal, 2002), 280.

6. Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 2011), 74.

7. Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar* (Conferencia, Darmstadt, 5 de agosto de 1895), 118.

8. Ernst Cassirer, *La filosofía de las formas simbólicas III* (México: Fondo de cultura económica, 2003).

9. Steven Holl, *Entrelazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 13.



[F.1] Le Corbusier. Ville Savoye, Poissy (Francia, 1931).



[F.2] Cabaña de Heidegger, Todtnauberg (Alemania, 1922).

La fenomenología critica abiertamente el ocularcentrismo de la arquitectura que ha impedido el desarrollo de los restantes sentidos. Podemos citar a muchos filósofos y arquitectos que muestran su interés en que la percepción no sea dirigida por un solo sentido (fundamentalmente la vista), sino que sea una unión de las sensaciones de todos los demás. Como nos dice Merleau-Ponty:

“Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez”.¹⁰

Al respecto de esta patología de la arquitectura, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa escribe: “La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de la mente, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial”.¹¹ Y habla de cómo “la liberación del ojo de la epistemología perspectívica cartesiana” se ha convertido en una línea fundamental en el desarrollo de las artes y la arquitectura cuando al enfrentarse a la posición culturalmente hegemónica de la vista, se muestra como un referente de la arquitectura moderna de la mano de ejemplos particularmente significativos como la arquitectura cinestética y textural de Frank Lloyd Wright, los edificios musculares y táctiles de Alvar Aalto (maestro de Pallasmaa) y la arquitectura de geometría y gravitas de Louis I. Kahn.¹²

Es aquí donde situamos la obra de Peter Zumthor como una de las grandes aportaciones a la arquitectura del siglo XX al alejarse de la tendencia arquitectónica heredada del Movimiento Moderno. Y, a partir de sus principios fenomenológicos, buscamos entrever los elementos de una escenografía velada en sus obras, formando parte de los espacios sensoriales que crea.

Zumthor bebe de estos movimientos filosóficos humanistas como el existencialismo y la fenomenología que, como hemos visto, entienden el conocimiento de la realidad a través de la experiencia:

“Soy un fenomenólogo, parto de la experiencia del mundo, ésta me interesa en el sentido más amplio. Yo vivo ahora, oigo los cencerros de las vacas fuera y el agua en los radiadores dentro. Como todo humano he vivido, visto, oído y leído mucho. Todo esto conforma mi experiencia y a partir de ésta trabajo”.¹³

Elementos como la materia, el lugar, el tiempo, la memoria, el recorrido y la luz son pilares fundamentales en la concepción de su obra, que se basa en la experiencia y la percepción del mundo a través de los sentidos: “Si piensas algo conscientemente puedes comenzar a analizarlo, pero si sientes algo, es un pensamiento instantá-

10. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, 5ª ed. (Barcelona: Península, 2000), 8.

11. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 18.

12. Idem, 34.

13. Heide Wessely, “Construyo desde la experiencia del mundo”, *Detail 1. Revista de arquitectura y detalles constructivos*, noviembre 2001, 20.



[F.3] F. L. Wright. Casa Kaufmann, Pensilvania (EEUU, 1939).



[F.4] Louis I. Kahn. Instituto Salk, California (EEUU, 1965).

neo”.¹⁴ Esta forma de concebir la arquitectura le aleja de esa práctica deshumanizada y lo relaciona con la vía sensorial y empírica que defiende Pallasmaa, que habla de cómo el dominio del ojo, en detrimento del resto de los sentidos, tiende a empujarnos al distanciamiento y la exterioridad, produciendo edificios imponentes y dignos de reflexión, pero que no han facilitado el arraigo humano. El proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo dejando sin hogar, al mismo tiempo, al cuerpo y al resto de sentidos, así como nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación.¹⁵

Así pues, Zumthor concibe el conocimiento del mundo a través de la experiencia; esto le lleva a diseñar espacios sensoriales que estimulan la experimentación de la obra: “La fuerza de un buen proyecto reside en nosotros mismos y en nuestra capacidad de percibir el mundo con sentimiento y razón. Un buen proyecto arquitectónico es sensorial. Un buen proyecto arquitectónico es racional”.¹⁶

El ejercicio de la arquitectura

Este capítulo trata de mostrar la importancia que va a tener el desarrollo de sus proyectos en la creación de “atmósferas” y en la visión escenográfica de su arquitectura.

En Zumthor el ejercicio arquitectónico supone un proceso apasionante en el que este pensamiento fenomenológico interesa al arquitecto suizo no desde un punto de vista teórico, sino en un sentido práctico, donde el deleite por el trabajo bien hecho, la repetición y la experimentación del objeto trabajado tienen también mucho que ver con su formación y su visión del mundo y de las cosas. Sus vivencias personales desde la infancia, su formación y su cultura humanistas (su gusto por la música, poesía, pintura, cine), así como las influencias filosóficas van a estar presentes en su concepción arquitectónica.

Peter Zumthor se formó en urbanismo y diseño industrial en el Pratt Institute de Nueva York y durante diez años se dedicó al estudio de la estructura urbana de núcleos antiguos, historia del arte de la construcción y asentamientos. Pero es especialmente importante cómo antes de dedicarse a la arquitectura tuvo una formación artesanal: su padre era ebanista y él mismo se formó como tal al estudiar diseño de muebles en la Escuela de Artes aplicadas de Basilea. Su padre se revela como una figura significativa en el proceso creativo del arquitecto al instruirle en esa capacidad de trabajo, de esfuerzo, de respuesta ante los retos, puesto que, como el propio arquitecto afirma, le enseñó todo lo imaginable, además de la motivación por abordar las cosas más imposibles o complicadas.¹⁷ Todo ello, sumado al hecho de aprender la profesión desde pequeño dio lugar a su extraordi-

14. José Manuel Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”, Recortes de un outsider. Claudio Vergara blog, <https://claudiovergara.wordpress.com/2008/07/23/entrevista-a-peter-zumthor/> (consultada el 20 de abril de 2015).

15. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 19.

16. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.

17. Idem.



[F.5] Mario Merz. Grupo Arte Povera. *Iglú de Giap* (1976).



[F.6] Atelier Zumthor. Maqueta conceptual.

nario conocimiento y comprensión del material: “Aprendí a hacer cosas concretas. Aprendí cómo trabajar un material, cómo hacerlo de un modo adecuado a sus características, respetándolo”.¹⁸ De ahí que el material se convierta en aspecto fundamental en su arquitectura, como elemento capaz de conmover cuando es trabajado correctamente. En este sentido, el grupo Arte Povera, movimiento cuyos creadores utilizaban materiales pobres como la madera, telas, vidrio, cristales, materiales de desecho, ..., para, entre otros objetivos, buscar la interacción entre el espacio artístico y el público, supone una gran influencia en su trabajo.¹⁹

Como hemos visto, esta faceta artesanal es conducida por una idea que supone el elemento vertebrador de sus proyectos y que guía su desarrollo de principio a fin. Esta idea representa en Zumthor una imagen que proviene del recuerdo, de la memoria:

“Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto, (...). Otras (...) con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. (...) me encuentro siempre, (...) sumido en viejos recuerdos, e intento preguntarme qué exactitud tenía en realidad, qué significó entonces para mí [aquella situación arquitectónica], y en qué podría servirme tornar a evocar aquella rica atmósfera (...), donde todo tiene su lugar y su forma justa”.²⁰

La evocación de “aquellas ricas atmósferas donde todo tiene su lugar y su forma justa” se hará presente en su obra a través de los elementos escenográficos que constituyen esos espacios sensoriales, con los que Zumthor diseña su arquitectura. Dice no trabajar con la forma sino con el resto de las cosas: sonido, ruidos, materiales, construcción y anatomía.²¹ Existe esa escenografía oculta ya en la mente del arquitecto al imaginar la obra antes de materializarla. Visualiza la obra ya en su material: “Los proyectos surgen de una idea y esa idea, en mi caso, siempre viene acompañada de un material. No entiendo una manera de proyectar en la que la forma se decida primero y los materiales después”.²²

De esta manera, la arquitectura de Zumthor parte de lo real, de objetos concretos, de la materia. Vemos este proceso creativo realmente significativo puesto que mezcla sentimiento y razón, recogiendo su parte emocional y artesanal, además del sentido crítico del trabajo bien hecho: “Si la forma lograda no me conmueve o no es be-

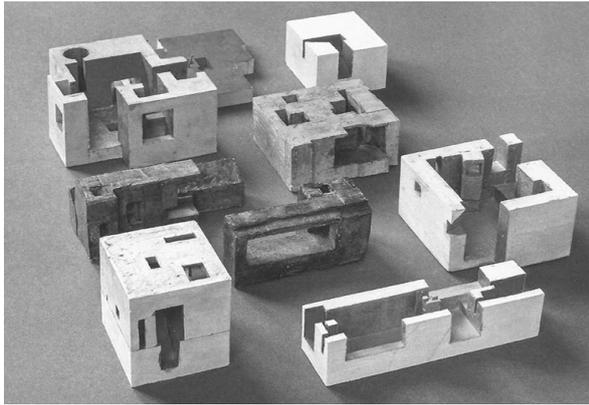
18. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.

19. “Para mí, hay algo revelador en la obra de Joseph Beuys y algunos de los artistas del grupo Arte Povera. Lo que me impresiona es la manera precisa y sensible con la que utilizan los materiales (...). Yo trato de emplear los materiales así en mi trabajo. (...) en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el propio objeto, pues los materiales no son de por sí poéticos” en Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 21.

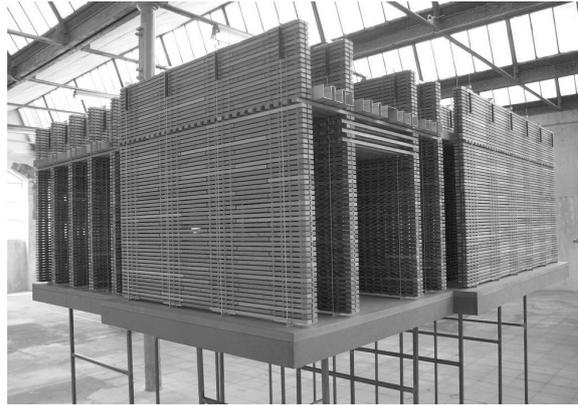
20. Idem, 65.

21. Hernán Maldonado, “Atmósfera construida. Peter Zumthor por Hernán Maldonado”, ARQA, <http://arqa.com/actualidad/entrevistas/atmosfera-construida.html> (consultada el 20 de abril de 2015).

22. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.



[F.7] Atelier Zumthor. Maquetas de trabajo.



[F.8] Atelier Zumthor. Maqueta Pabellón Suiza, Expo 2000.

lla para mí, vuelvo de nuevo atrás y empiezo desde el principio”.²³ El concepto de lo real en la arquitectura, del proyecto que cobra vida una vez es construido, le viene desde su formación, desde una cultura por construir, desde una pasión por el trabajo, por la creación de objetos. En esta línea podemos incluir también otras artes como la poesía o el teatro pues, junto con la música y la arquitectura, necesitan ser ejecutadas o interpretadas para convertirse en realidad, para poder lograr interactuar con el sujeto que las vive y las experimenta. También han podido servir al arquitecto para crearse imágenes interiores y lo que él llama “atmósferas”. Zumthor mediante esa creación de atmósferas, a lo que contribuye la escenografía oculta, no busca producir emociones sino, como dice él, dejar que las emociones se expandan,²⁴ de tal forma que la obra construida sea un marco sensorial capaz de interactuar con el sujeto que la habita.

Muestra una pasión única en la búsqueda de la belleza y de la perfección, se muestra inalterable en su pensamiento sobre qué debe ser la arquitectura, hecho que se demuestra en su forma de desarrollar el proyecto, de enfrentarse a él. El empleo de maquetas a distintos tamaños y escalas trabajadas en materiales reales supone una verdadera aproximación al resultado final pues, de este modo, Zumthor trabaja con objetos concretos capaces de comunicar. Así pues, en el proceso proyectual el autor también hace uso de la escenografía, como aproximación a la realidad.

23. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.

24. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 27.

Segunda parte. La utilería de la escenografía arquitectónica

Materia

Lugar

Tiempo

Memoria

Recorrido

Luz



La aproximación a la teoría arquitectónica de Zumthor y a su obra nos ha permitido descubrir lo más significativo de ella: combinar belleza y armonía con la utilidad del arte y la sensibilidad emocional. Su obra conmueve a quien la vive y la habita.

Para conseguirlo, se propone crear “atmósferas”, en sí mismo cuando crea, cuando proyecta, cuando construye, y también en quien vive y habita su obra.

Según la crítica literaria Brigitte Labs-Ehlert, “atmósfera” se define como “una disposición de ánimo, una sensación en perfecta concordancia con el espacio construido comunicada directamente a quienes contemplan, lo habitan, lo visitan o, incluso, al entorno inmediato”.²⁵ Para Zumthor “atmósfera” es una “categoría estética”,²⁶ la belleza exterior, la medida de las cosas, sus proporciones, sus materialidades, así como la belleza interior, el corazón de las cosas. Además, la “atmósfera” habla a una sensibilidad emocional, una percepción. Se produce un intercambio entre las personas y las cosas. “Con esto tengo que tratar como arquitecto, esta es mi pasión”.²⁷

Considerando las dos definiciones, hablamos de “atmósferas” como el concepto que consigue la obra bella (armonía en el arte) y la percepción sensorial y emocional de la misma. Atmósferas son los procedimientos en el ejercicio de proyectar, de crear y constituyen la “poética”²⁸ de Zumthor, su teoría arquitectónica de cómo crear y cómo juzgar la obra creada. En este estudio se utiliza el término poética para establecer una relación entre la arquitectura y la literatura al hablar de arte dramático y escenografía.

“Qué es la calidad propiamente arquitectónica. (...) Para mí la realidad arquitectónica sólo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no (...) ¿Cómo pueden proyectarse cosas con tal presencia, cosas bellas y naturales que me conmuevan una y otra vez? El concepto para designarlo es el de atmósfera”.²⁹

Su forma de trabajar la concreta en nueve aspectos que explica en su conferencia *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*.³⁰ Así, habla de “El cuerpo de la arquitectura”, “La consonancia de los materiales”, “El sonido del espacio”, “La temperatura del espacio”, “Las cosas a mi alrededor”, “Entre el sosiego y la seducción”, “La tensión entre interior y exterior”, “Grados de intimidad” y “La luz sobre las cosas”. Además, la obra construida ha de formar también parte del “entorno”, producir una sensación de “coherencia” y poseer una “forma bella”; aspectos que él llama “incursiones trascendentes” y que le servirán para juzgar su obra.

“Llevar a cabo la tarea de crear atmósferas arquitectónicas también tiene un lado artesanal. En mi trabajo tiene que haber un procedimiento, unos intereses, unos instrumentos, unas herramientas”.³¹

Analizaremos esta visión tan personal de la arquitectura en Zumthor desde los elementos o temas universales de la misma (materia, lugar, tiempo, recorrido, memoria y luz), relacionándola con el arte dramático, cuyas unidades (lugar, tiempo y acción), junto con los elementos escenográficos, estarán presentes en su obra.

25. Zumthor, *Atmósferas*, 6.

26. Idem, 6.

27. Idem, 17.

28. María Antonia Frías, “Una poética específica del espacio arquitectónico. Las atmósferas de Peter Zumthor”, *Revisiones. Revista de crítica cultural* 6, 2010, 49-59.

29. Zumthor, *Atmósferas*, 11.

30. Conferencia pronunciada en el año 2003 con motivo del Festival de Literatura y Música “Wege durch das Land” [Caminos por el país] celebrado en Alemania.

31. Zumthor, *Atmósferas*, 21.

Materia

En todos los proyectos de Peter Zumthor destaca la relevancia que tiene en ellos el lugar, la cultura del lugar y los materiales de la zona. En una entrevista para el *New York Times* explica su proceso constructivo: “Cuando empiezo, mi primera idea para un edificio es con el material. Yo creo que la arquitectura se trata de eso. No se trata de papel, no se trata de las formas... Se trata de espacio y material”.³²

Los materiales no forman parte del proceso final, sino que, al pensar en un objeto arquitectónico, se piensa también en los materiales y se comienza a experimentar con ellos eligiéndolos, combinándolos, observando los efectos hasta lograr ver sus cualidades poéticas, pues, en todas las obras de Zumthor el material dicta sus propias normas y leyes.³³

La materia tiene para el arquitecto relación con el recuerdo, las sensaciones, el lugar, es un todo inseparable que surge en el proyecto, con la idea. La elección de los materiales se realiza en función del lugar, el tacto, el sonido, el efecto de la luz, el olor, las dimensiones... características fundamentales en su arquitectura.³⁴ Así pues, el material permite crear efectos escenográficos que experimenta el autor al concebir la obra y que, posteriormente se completarán con la presencia del hombre, cuando la habite, y con el paso del tiempo.

Zumthor se preocupa por la calidad de los materiales y su envejecimiento; sus edificios tienen vocación de permanencia en el tiempo y, por tanto, tienen que crear una atmósfera - escenografía - que evolucione con su edad. En esto coincide con Pallasmaa:

“(...) los materiales naturales - piedra, ladrillo y madera - permiten que nuestra vista penetre en sus superficies y nos capacitan para que nos convenzamos de la veracidad de la materia. Los materiales naturales expresan su edad e historia, al igual que la historia de sus orígenes y la del uso humano. Toda materia existe en el continuum del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción”.³⁵

Utiliza materiales tangibles que expresan la solidez del edificio e incorpora también materiales intangibles, como el sonido, la luz, el viento, la temperatura, entre otros, que forman parte de esa escenografía velada en su arquitectura. Aunque la agrupación de los materiales tangibles da lugar a la configuración del espacio, no debemos olvidar que este espacio, junto con los materiales intangibles, es el que nos va crear la atmósfera de bienestar que percibimos los humanos a lo largo del tiempo, durante el cual la materia ha experimentado cambios. Una “escenificación” de este proceso se puede observar en la Capilla Bruder Klaus, donde la configuración del espacio cambia tras el proceso de incineración del interior de madera. También en la casa Truog Gugalun, donde con el paso del tiempo las maderas nuevas envejecerán hasta parecerse a las antiguas. En el pabellón suizo de la Expo 2000 en Hannover, las maderas recién cortadas, dispuestas a modo de secadero, van transformándose con el tiempo reduciendo su volumen, cambiando su textura, regulando la temperatura al crear un ambiente fresco cuando hacía calor fuera y viceversa.

Así en “El cuerpo de la arquitectura” habla de cómo “[el] más grande secreto de la arquitectura: [es] reunir cosas y materiales del mundo para que, unidos, creen este espacio”.³⁶ Cita el ejemplo: “(...) en un granero... vigas recubiertas de esto o lo otro que producen un efecto sensorial en mí” (escenografía velada).³⁷

También en “La consonancia de los materiales” explica cómo estos han de “vibrar conjuntamente” y él ha de conseguir el “ensamblaje adecuado” experimentando la propia obra... y de nuevo habla de la energía atmosférica relacionándolo con la presencia y el peso de los materiales.³⁸

32. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.

33. Idem.

34. Michael Kimmelman, “The Ascension of Peter Zumthor”, *The New York Times Magazine*, <http://www.nytimes.com/2011/03/13/magazine/mag-zumthor-t.html?ref=topics>

35. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 30.

36. Zumthor, *Atmósferas*, 33.

37. Idem, 23.

38. Idem, 27.

Así pues, los materiales, tangibles e intangibles, sirven para crear lo que Peter Zumthor llama la “atmósfera”. Unas veces esos elementos escenográficos representan la historia (capilla Bruder Klaus) o funden el pasado con la nueva creación (casa Truog Gugalun). Otras, dichos elementos hacen vivir y experimentar al hombre, actor-espectador, cuando se halla en ese lugar-escenario (Pabellón Exposición Hannover). Tanto en un caso como en otro, Zumthor lo consigue porque las características propias de los materiales le guían en el proceso proyectual al descubrir las cualidades poéticas de los mismos.



[F.9] Interior Capilla Bruder Klaus, Eifel (Alemania, 2007).

Lugar

Heidegger, junto con Husserl y Merleau-Ponty, estudiaron el concepto de lugar bajo el prisma de la fenomenología. A partir de entonces se empieza a diferenciar el concepto espacio del de lugar. La idea de lugar está relacionada con el proceso fenomenológico de la percepción y la experiencia del mundo por parte del cuerpo humano. Lugar se diferencia de espacio por la presencia de la experiencia.

Norberg-Schulz recupera el concepto latino de “Genius Loci”,³⁹ el espíritu del lugar, que da vida a la gente y a los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia.

Rafael Moneo nos habla de la importancia que tiene en la arquitectura y en el trabajo del arquitecto el lugar, de la necesidad de escuchar el “rumor del lugar”:

“Se trata simplemente de afirmar que la arquitectura pertenece al lugar. (...) la arquitectura (...) debe reconocer, (...) los atributos del lugar. Entender cuáles son esos atributos, entender el modo en que se manifiestan, es el primer movimiento del proceso que sigue el arquitecto cuando comienza a planear un edificio. (...) aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar, es una de las experiencias más necesarias para quien pretende alcanzar una educación como arquitecto”.⁴⁰

39. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, (Milán: Electa, 1986), 122.

40. Rafael Moneo, “Inmovilidad substancial”, CIRCO M.R.T. Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón, 1995, <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>.

Moneo continua explicando en el mismo artículo la importancia del lugar como medio capaz de garantizar la condición de objeto del proyecto. El solar supone el “guardián” de esta condición, puesto que sin él, sin un específico y único lugar, la arquitectura no tiene cabida.⁴¹

Así también para Zumthor la arquitectura existe cuando la obra construida tiene su lugar en el mundo concreto, allí donde está presente y habla por sí misma.⁴² El arquitecto, que se declara fenomenólogo, habla de la importancia del lugar. Para él un edificio siempre está relacionado con el lugar, con el paisaje, con los rasgos culturales. Al pensar en un espacio lo hace siempre en relación con su entorno inmediato y el paisaje del lugar, de modo que dos proyectos nunca pueden ser iguales, la arquitectura debe dar respuestas específicas, nunca universales.⁴³

En la entrevista para Espacio Alfa continúa diciendo: “(...) no hay entornos indeterminados, todos tienen su propia alma, que puede aprehenderse si se observa con la mirada apropiada”. En esta línea, el propio Zumthor cita al arquitecto español Alejandro de la Sota: “No hay naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundísimo interés. La arquitectura puede acercarse a la Naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla”.⁴⁴

El lugar es importante en el marco dramático que tratamos, forma parte de las unidades dramáticas (lugar, tiempo, acción). Aquí adquiere un significado más profundo porque no se puede separar de la obra misma y hablar de lugar es de nuevo volver a esas pinceladas escenográficas que subyacen en la obra de Zumthor y estimulan la experimentación de la obra y la creación de atmósferas; como dice Moneo: “escuchar el murmullo y rumor del lugar”.

Desde el punto de vista del actor-espectador, el hombre experimenta la obra en ese espacio vivido que se convierte en lugar. Y desde ese vivir contribuye a recrear la obra y a hacerla atemporal.

Para Zumthor el lugar en esa escenografía oculta representa cultura y tradición, y dicho lugar, a través de la obra del arquitecto, se convierte en una ventana al mundo, transmite la visión que él tiene del mismo:

“Construyo en ese lugar pero me abro al mundo. (...) cada edificio debería hablar de su lugar y del mundo entero. Y como mundo entiendo lo que yo sé de él. Si un edificio se desarrolla solo desde el lugar no puede elevarse, provocar tensión, permanece extrañamente flojo y apegado al suelo. Un edificio necesita siempre algo que irradie de fuera a dentro y viceversa. (...) es muy importante sentir el diálogo entre lo propio y lo ajeno, el lugar y el mundo”.⁴⁵

Al pensar en un espacio, Peter Zumthor lo ve rodeado de su escenografía: su entorno más inmediato, paisaje, memoria y tradición del lugar, que, junto con la evocación de sus recuerdos y emociones, enmarcan el edificio y, a su vez, constituyen una nueva escenografía del lugar, el paisaje y los rasgos culturales, que crearán nuevas atmósferas: “Despierta toda mi pasión poder proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican”.⁴⁶

Esta forma de entender y respetar el lugar queda reflejada en sus obras. Así, en la Capilla Song Benedetg, a partir del lugar y respetando las tradiciones culturales de la zona, llega Zumthor a la forma creando un edificio completamente integrado en el entorno, que constituye la escenografía del lugar. El recorrido por el vía crucis que conducía a la antigua capilla, la planta con forma de hoja de abedul, así como el espacio central focalizado que, ayudado por la iluminación se convierte en un espacio sagrado, podrían considerarse elementos escenográficos sutiles que permiten fundir tradición y lugar en una superación arquitectónica que responde a la función.

41. Moneo, “Inmovilidad substancial”.

42. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 13.

43. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.

44. Idem.

45. Wessely, “Construyo desde la experiencia del mundo”.

46. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 17.



[F.10] Sendero de acceso Capilla Sogn Benedegt, Sumvitg (Suiza, 1988).

En las Termas de Vals se imagina la escenografía que rodeará su obra y lo que se sentirá al estar en ella, al habitarla; imagina sentir el agua caliente, el manantial, el baño. Piensa en un edificio que se relaciona con la topografía y la geología del lugar, como si de un baño surgido de la montaña se tratase.⁴⁷

En el lugar aparecerán algunos de los materiales intangibles que sirven para despertar atmósferas: “El sonido y la temperatura del espacio”. Todo espacio funciona como un gran instrumento que mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes, importante esto también en la representación escénica y aquí elemento de la escenografía oculta de su arquitectura: sentir el silencio, sentir el sonido. “Cuesta mucho conseguir que los espacios cobren sosiego, desde el silencio, imaginarse cómo sonará el espacio con proporciones y materiales adecuados”.⁴⁸

En “La temperatura del espacio” el arquitecto nos habla de “temperar” con los materiales, como si se buscara la afinación adecuada. Esta temperatura es tanto física como probablemente psíquica; de nuevo el efecto sensorial y emocional nos lleva a relacionarlo con la escena. Un buen ejemplo de ello es el Pabellón suizo de la Exposición de Hannover (efecto frío-calor; calor-frío; interior-exterior).⁴⁹

La “atmósfera” se completa con el habitar del hombre y sus cosas: esta representación convierte la arquitectura en “recipiente para acogerlas”.⁵⁰ Habla así de “Las cosas a mi alrededor” y se imagina el futuro de sus edificios, lo que ocurrirá sin su intervención.

El juego escenográfico continúa en su obra *Atmósferas* con “La tensión entre interior y exterior”. En toda construcción “nos encontramos con un dentro y un afuera (...) estar dentro, estar fuera. Fantástico (...) una inefable sensación del lugar, un sentimiento indecible (...) Y entonces tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público...”.⁵¹ Zumthor establece un juego de misterio, una inquietud por descubrir lo que la fachada muestra y lo que el interior contiene. Y habla de “utilizar signos” que tienen que ver con la atmósfera y la escenografía velada, que permiten decidir lo que deseamos ver y queremos mostrar.

47. Catálogo Artium, <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7754#sthash.HMjRSurk.dpuf>

48. Zumthor, *Atmósferas*, 31.

49. Idem, 35.

50. Frías, “Una poética específica del espacio arquitectónico. Las atmósferas de Peter Zumthor”.

51. Zumthor, *Atmósferas*, 45.

De la misma manera percibimos elementos escenográficos sutiles en la atmósfera “Grados de intimidad”. Como afirma Zumthor, concierne a distintos aspectos como el tamaño, la dimensión, la proporción, la masa de la construcción en relación con el hombre y tiene que ver con la proximidad y la distancia.⁵² La escenografía aquí recurre a la sorpresa, cuando, al construir el espacio interior, esconde vacíos que no se corresponden con la forma exterior; recurre al sentimiento, cuando habla de cómo el tamaño de las obras puede intimidar, puede acoger o puede acercar al sujeto a lo sublime.

Tiempo

El tiempo según Husserl puede ser cósmico y fenomenológico.⁵³ El tiempo cósmico es lo que comúnmente se entiende como tiempo objetivo, medible. Steven Holl nos plantea la idea de “tiempo vivido”, que es particular de cada cultura y no puede definirse de manera universal;⁵⁴ este sería el tiempo fenomenológico.

Podríamos decir que para los fenomenólogos el tiempo tiene relación con el ser, el espacio, el recorrido, la memoria y la experiencia en el mundo. Para Pallasmaa la arquitectura es el instrumento capaz de relacionar al hombre con el tiempo y el espacio, y la forma de dar una medida humana a esas dimensiones, puesto que permite domesticar el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda.⁵⁵

En la obra de Zumthor están presentes ambas concepciones temporales. El tiempo cósmico, medible, le acompaña en todo el desarrollo del proyecto, tanto en la creación como en la transformación de la obra ya construida; del mismo modo que el tiempo fenomenológico interviene en su concepción del proyecto al evocar sus vivencias y emociones, su tiempo vivido, así como en la transformación de la obra construida que recoge y se completa con las vivencias de quien la habita.

Preguntado por cómo afecta el paso del tiempo a los materiales, Zumthor relaciona el tiempo con la arquitectura tradicional japonesa, y establece unos factores con los que trata de lograr una arquitectura de permanencia: la naturaleza, el cambio de los materiales debido a los agentes atmosféricos, el envejecimiento de estos, la luminosidad, el sonido:

“El espacio tradicional japonés se presenta (...) identificado con los sucesos o fenómenos que ocurren en él, es decir, sólo cobra sentido en relación al tiempo que fluye. Es el escenario de cambio y transformación continua que simboliza la relación del hombre con la naturaleza. Así, me gusta introducir elementos y fenómenos naturales en mis obras, que vayan reflejando el tiempo”.⁵⁶

De esta manera, la Iglesia Song Benedetg está construida en una madera que varía su tonalidad según la orientación al oscurecerse con el sol y platearse en la cara norte. Otro ejemplo sería la ampliación de la Casa Truog Gugalun donde se pone a prueba la búsqueda de unidad global del proyecto mediante el efecto del paso del tiempo sobre los materiales (la madera nueva se va oscureciendo mimetizándose con lo antiguo).

El efecto del paso del tiempo y los fenómenos naturales intervienen en la obra de Zumthor de forma intencionada, cuando el arquitecto somete algunos materiales de sus edificios a estos, de tal forma que la obra se va transformando, constituyéndose un marco escenográfico diferente según el momento vivido. Así pues, la búsqueda intencionada del efecto del paso del tiempo convierte los fenómenos naturales en elementos activos en la escenografía oculta del arquitecto.

52. Zumthor, *Atmósferas*, 51.

53. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (México: Fondo de cultura económica, 1962), 22.

54. Holl, *Entrelazamientos*, 23.

55. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 16.

56. Cabrero, “Entrevista a Peter Zumthor”.



[F.11] Casa Truog Gugalun y ampliación de Peter Zumthor, Versam (Suiza, 1994).

Memoria

Zumthor crea su arquitectura a partir de los recuerdos que contienen sus vivencias arquitectónicas más profundas, y constituyen los cimientos de sus estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trata de sondear en su trabajo como arquitecto.⁵⁷ Pero es importante llevar más allá la arquitectura, a un nuevo nivel, crear un lugar donde se evoquen aquellos momentos, pero, a su vez, tenga la habilidad de ser innovador y memorable. La obra debe tener la capacidad de hacerse homogénea con el entorno o ambiente y al mismo tiempo cumplir su objetivo de cambio.

De este modo, utiliza los elementos escenográficos - variación de los materiales, luz, color, olor, silencio, sonido, recorrido... - para crear espacios que permitan una percepción sensorial plena, y al mismo tiempo, despertar emoción y sentimiento. Para ello recurre, además, a la evocación de sensaciones y emociones del pasado (memoria) que intervienen en el proceso de creación, cuando el arquitecto habla de esas imágenes arquitectónicas, que quedaron grabadas en su mente, y serán recuperadas. Y habla de sus recuerdos y emociones de la niñez, unas veces recuerdos sonoros (“(...) ruidos de mi madre trajinando con los cacharros cuando era niño. Me hacían feliz”),⁵⁸ otras veces son táctiles (“Aun creo sentir en mi mano el picaporte, (...) que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. (...) se me sigue representando, (...), como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados”);⁵⁹ a ello se añade también la memoria del lugar, que permite que la obra se integre en el entorno.

Además, los estímulos de sus obras - elementos escenográficos - que buscan despertar la emoción, crear las atmósferas, han de conectar con los recuerdos y emociones del espectador que interactúa con esa escenografía multisensorial creada por Zumthor. De tal manera que la obra forme parte de la vida de ese actor-espectador, que es el hombre, y sea amada y recordada por él. Este proceso consigue que la obra de arte forme parte de la Historia de la Humanidad.

57. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 10.

58. Zumthor, *Atmósferas*, 29.

59. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 9.

El arquitecto relaciona la memoria, el recuerdo y la evocación con el sentimiento y la emoción para alcanzar la atmósfera deseada, estado de plenitud sensorial y espiritual: “(...) evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa, (...) sentir ese asomo de plenitud (...) estado de ánimo preñado de recuerdos”.⁶⁰

Así, cuando construye la residencia para ancianos de Masans, en Chur, Zumthor utiliza un solado de madera que suena a hueco cuando caminas sobre él, emitiendo un sonido familiar, un empanelado de madera de la zona sobre el muro de tufa... para que los ancianos puedan evocar sensaciones, a través de los materiales, texturas y sonidos, que les recuerden las de sus antiguas casas. Además, integra en el proyecto elementos preexistentes, como un murete, cobertizo y viejo tilo al lado de la zona acceso, buscando lograr esa sensación de permanencia e integración con el lugar. Puede verse cómo el arquitecto busca despertar los recuerdos y emociones de los ancianos a través de la experiencia sensorial de los elementos escenográficos (materiales, texturas y sonidos) además de fundirse la obra con lo ya existente (murete, cobertizo y tilo), constituyendo, así, todo ello la escenografía oculta en su obra.

En el museo Kolumba la propuesta se caracteriza por edificar el volumen directamente sobre las ruinas, buscando generar una continuidad entre lo histórico y lo actual. Propone un volumen cerrado con algunas aberturas que permite que la catedral también tenga protagonismo. De nuevo, Zumthor emplea una serie de elementos (volumen sobre ruinas, aberturas catedral, ladrillo gris) que conforman la escenografía velada cuyo objetivo es, en este caso, fundir presente y pasado.



[F.12] Espacio de circulación residencia para ancianos Masans, Chur (Suiza, 1993).

Recorrido

El pensamiento y las palabras de Zumthor, en su atmósfera “Entre el sosiego y la seducción”, dan testimonio de la importancia que para él tiene el recorrido, al permitir relacionar espacio y tiempo y tratar del movimiento del hombre en el espacio construido:

“La arquitectura es un arte espacial, pero también un arte temporal. No se la experimenta en sólo un segundo. (...) Para nosotros era increíblemente importante inducir a la gente a moverse libremente a su aire, en una atmósfera de seducción y no de conducción. (...) En ocasiones, lograrlo tiene un poco que ver con la escenografía”.⁶¹

60. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 10.

61. Zumthor, *Atmósferas*, 41.



[F.13] Pabellón Suiza Expo 2000, Hannover (Alemania, 2000).

El propio arquitecto se desdobra en espectador de sus propias obras al hablar de lo que siente en su recorrido: busca no ser conducido, pasear con toda libertad, como si se tratara de un viaje de descubrimientos. Al mismo tiempo, como arquitecto, deberá conducir, inducir, dejar suelto, dar libertad.⁶²

Habla de crear lugares donde se puede “simplemente estar” (por ejemplo, auditorios, cines). Al mismo tiempo dice que hay que acompañar hasta el final, preparar las cosas, estimular, producir sorpresa o distensión, siempre con aparente naturalidad.⁶³

El recorrido se estimula a través de esos elementos sensoriales (temperatura, sonido, luz, olor...) que constituyen esa escenografía oculta de la que hablamos y que se van sucediendo progresivamente, de manera que el actor-espectador los va percibiendo y sintiendo.

El Pabellón helvético de la Expo 2000 de Hannover fue concebido como un edificio temporal hecho de madera y dispuesto en forma laberíntica. El hilo conductor para los muchos recorridos posibles de este son los recuerdos, a través de las imágenes, los sonidos, el olor y la humedad de la madera, la claridad y oscuridad, ... El pabellón se convierte en una caja musical donde cada visitante se mueve libremente por los pasillos haciendo su propio recorrido, escuchando los ruidos que hacen las cosas, palpando las maderas al caminar entre ellas.

En este caso, los elementos de la escenografía velada que estimulan el recorrido son el recuerdo y las imágenes fundiéndose con los sonidos, los aromas, la humedad de la madera, la claridad y oscuridad, sin olvidar que será el actor-espectador quien los descubra y experimente libremente.

Estos mismos elementos escenográficos están presentes también en obras como la Capilla Bruder Klaus (luz, color, naturaleza y firmeza en su recorrido exterior, en contraste con la sensualidad, textura y penumbra/luz-óculo en su recorrido interior) o las Termas de Vals (temperatura, tacto, luz/sombra, naturaleza...).

62. Zumthor, *Atmósferas*, 43.

63. Idem, 45.

Luz

¿Cómo llegar a la iluminación de la obra arquitectónica?: Zumthor concibe el conjunto del edificio como una masa de sombras, para, disponer - como en un proceso de vaciado - la instalación de las luces deseadas. Y además, gusta experimentar cómo las superficies, bajo el efecto de la luz, reflejan dichas luces.⁶⁴

Habla de “La luz sobre las cosas”, considerando el edificio construido y también el interior con su contenido, además de la presencia del hombre. Prefiere la luz natural frente a la luz artificial. Y, en su arquitectura, la luz adquiere categoría de agente que transforma el escenario de su obra, haciendo cambiante el aspecto de los materiales, haciendo brillar las cosas que se hallan en su interior, siendo agente que sugiere en el recorrido y permite descubrir la “forma bella” en el espacio.

Así pues, ve la luz como un importante elemento escenográfico que le lleva a fundir lo sensorial con lo emocional y trascendente: “La [luz] natural, la luz sobre las cosas, me emociona a veces de tal manera que hasta creo percibir algo espiritual”.⁶⁵



[F. 14] Edificio de protección de ruinas romanas, Chur (Suiza, 1986).

64. Zumthor, *Atmósferas*, 59.

65. Idem, 61.

Tercera parte. La construcción de la escena en tres obras

El simbolismo del entorno

La construcción del lugar

El renacer de un pasado en el presente



En esta última parte se trata de descubrir y explicar la puesta en escena de las “atmósferas” de Peter Zumthor a través de la realidad de sus edificios.

El concepto de escenografía oculta o velada que vemos en su obra construida se expone aquí a través del análisis de tres proyectos que, espaciados en el tiempo cronológicamente, suponen ejemplos representativos de la trayectoria profesional que el arquitecto, desde la apertura de su estudio en Haldenstein en 1979, ha desarrollado hasta la actualidad: la coherencia en su concepción de la arquitectura y comprensión de la vida y el mundo ha permanecido invariable en todo este tiempo, siendo esta cualidad el elemento significativo que posibilita teorizar su obra, la cual, ajena a modas y movimientos, busca siempre la respuesta de la misma manera, busca lograr una arquitectura atemporal. Para ello hemos seleccionado las siguientes obras:

El simbolismo del entorno. Capilla de Sogn Benedetg, Sumvitg (Suiza, 1988).

La construcción del lugar. Termas, Vals (Suiza, 1996).

El renacer de un pasado en el presente. Kunstmuseun Kolumba, Colonia (Alemania, 2007).

Las tres obras comparten su cualidad de ser espacios para la experimentación - vivencia sensorial - para, así, alcanzar la emoción y la trascendencia, haciendo realidad la poética de la arquitectura.

Tienen una función muy diferente entre sí, por lo que su elección nos permitirá mostrar dichas escenografías a través de proyectos de distinta escala, con distintas formas de acercamiento al lugar y distintos objetivos. Para nosotros, la capilla representa el “símbolo”, las termas representan el “lugar” y el museo, la “memoria”.

En la capilla, la escenografía consigue fundir en su recorrido el mundo de la naturaleza y el lugar, proyectados en el espacio arquitectónico (a modo de simbología), con el mundo interior y la experiencia de lo trascendente (espíritu).

En las termas, la creación desde el origen del lugar lleva a una puesta en escena en la que participan todos los sentidos y el recorrido se convierte en viaje iniciático y de descubrimiento personal.

En el museo, la escenografía funde el pasado histórico del lugar con el presente y se convierte en receptáculo de introspección y reflexión a través del arte.

El simbolismo del entorno. Capilla de Sogn Benedetg, Sumvitg (Suiza, 1988).

El proyecto muestra una escenografía oculta que, al recoger la naturaleza del lugar y el mundo espiritual en un mismo espacio, es capaz de generar una experiencia trascendente con la que alcanzar la “atmósfera” concreta que se persigue.

Se dispone un recorrido sensorial en el que aparecen sucesivamente una serie de elementos arquitectónicos (volumen de acceso, campanario, altar y bancos) y simbolismos (hoja de abedul, horizontalidad-verticalidad, luz-reflejo divino), que adquieren la capacidad de comunicar emociones a través de distintas escenas que constituyen la particular atmósfera de este espacio y representan la escenografía oculta de la obra.

Al iniciar dicho recorrido, se descubre una escenografía velada en la que el entorno, las características del lugar (paisaje, sendero de montaña sinuoso, orografía, fuerte pendiente), y la propia obra constituyen una perspectiva completa. Así pues, el sendero hacia la capilla, guiado por la naturaleza, forma parte de esa escenografía y permite experimentar sensaciones visuales, olfativas, lumínicas... a lo largo del trayecto.⁶⁶

En las inmediaciones de la capilla, la escenografía se va completando mediante la aparición de sugerentes contrapuntos que suponen una rica experiencia sensorial al dibujar la historia del lugar y, al mismo tiempo, mostrar la singularidad propia del proyecto.



[F.15] Sendero, campanario y capilla.



[F.16] Volumen de acceso a la capilla.

Por un lado, la capilla se adapta perfectamente a la compleja topografía y al entorno (pronunciadas pendientes, pastizales, viviendas rurales tradicionales, pequeños y escarpados senderos, difíciles condiciones climatológicas) y presenta una envolvente exterior formada por tableros recubiertos por tejas de alerce, que supone una solución que parece aprehender de la cultura constructiva de la zona cuando, sometida a los duros fenómenos naturales de la montaña, como las demás casas de la aldea, experimenta los mismos cambios sensoriales: color, rugosidad..., dando la sensación de que la capilla siempre ha estado en el lugar y forma parte de la identidad

66. Para llegar a la capilla hay que acceder por un largo y sinuoso camino con una fuerte pendiente. El sendero de montaña está rodeado de pastizales y pasa por los restos del vía crucis que conduce a las ruinas de la antigua capilla, derruida por una avalancha de nieve en 1984, a causa de lo cual, Zumthor recibe el encargo de diseñar el nuevo proyecto. Desde estas ruinas se divisa el campanario y, un poco más adelante, la capilla.

de la aldea. En este caso, el efecto del paso del tiempo sobre el material adquiere un papel fundamental como recurso escenográfico.

Por otro lado, su forma y volumetría expresan su carácter religioso:⁶⁷ Sogn Benedetg apunta hacia la pendiente de la montaña en un gesto que, al mismo tiempo que responde a estas condiciones naturales de la zona, se enfrenta y eleva sobre ella ensalzando su carácter propio como lugar de recogimiento. La fuerza escenográfica reside aquí en este contrapunto entre formar parte de la montaña y la aldea, y singularizarse como espacio sagrado.

El acceso representa un recurso escenográfico interesante al interrumpir el volumen de la capilla, que sigue la curva de un óvalo deformado, y sobresalir diagonalmente, convirtiéndose en “puente” entre el mundo exterior del lugar y el mundo interior de la espiritualidad.⁶⁸ Nuevamente, aparecen otros elementos escenográficos que acompañan el recorrido: así, en el ascenso, la imagen del campanario que, elevándose de forma convergente y disponiendo horizontalmente unos travesaños de madera, simboliza la escalera de subida al cielo; al mismo tiempo, el descansillo de entrada, al encontrarse un peldaño por debajo del plano de la capilla, se convierte en el umbral entre ambos mundos. Así pues, sugeridos por estos gestos cargados de una profunda reflexión simbólica y sensorial, al cruzar dicho umbral se descubre un mundo nuevo. Esta escenografía visual es también emocional y simbólica como elemento ensalzador de la condición mística del proyecto.



[F.17] Umbral entre ambos mundos.



[F.18] Contrapunto material en el espacio sacro.

En el interior, nuevos elementos escenográficos como la planta que dibuja una hoja de abedul,⁶⁹ el mobiliario, o la estructura, sirven para evocar la naturaleza vivida, al recordar los bosques contemplados, a lo largo del camino exterior. Gracias a estos recursos, la escena alberga un nuevo contraste entre la horizontalidad de los bancos y el altar,⁷⁰ frente a la verticalidad de los puntales de madera de la estructura que, elevándose desde un plano inferior al suelo, que parece nacer de la propia tierra, convergen en el plano de la cubierta con la viga

67. “(...) su forma expresa su carácter sagrado y la distingue de los edificios seculares. Se encuentra en un lugar cuidadosamente seleccionado por su topografía; esto nos es familiar de los pueblos antiguos. Pero la iglesia se aparta de la tradición en un aspecto: está construida en madera.” en Peter Zumthor, *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979 - 1997* (Baden: Lars Müller, 1998), 55.

68. La entrada está elevada y se accede a ella por una escalera de hormigón que salva el desnivel del terreno.

69. La planta de la capilla es una curva de lemniscata que presenta la forma más redondeada en el altar y acaba en pico en la parte de la entrada, junto al acceso.

70. Los bancos se sitúan en el centro y su forma oval acompaña al perímetro de la nave, creándose entre ambos un recorrido obligado por los laterales hacia el altar. En todo este perímetro, se percibe cómo esta estructura espacial focaliza el centro de la capilla como espacio de reflexión y recogimiento.

central, simbolizando las nervaduras de la hoja y evocando ese paisaje boscoso del lugar.

Este contrapunto, junto con la disposición del acabado de la envolvente interior,⁷¹ compuesto por una lámina de bronce plateada mate y fijada a los puntales estructurales que conforman el esqueleto de la capilla, produce una sensación de levitación en la que plano de suelo y techo y cerramiento parecen querer volar sobre la montaña. Esta sensación se logra mediante la disposición y tratamiento de los materiales, comprendiendo su fuerza sensorial: el asentamiento del entramado estructural en la tierra se contrapone con la sensación de ingravidez que sentimos cuando el entablado de madera de pino, que recubre el suelo, no está en contacto con la estructura, y el del techo se posa de forma sutil sobre dicho entramado, pareciendo flotar gracias a la ventana continua que lo separa del cerramiento.

Finalmente, la luz natural aparece aquí como elemento escenográfico espiritual al circundar el espacio, penetrando por el lucernario que rodea la nave, creando así una atmósfera en la que el cerramiento metálico, recoge los cambios lumínicos en toda la continuidad de su piel mediante un resplandor cálido, acogedor, sublime, que varía a lo largo del día, y enfatiza el lugar sagrado. Un efecto de luz y reflejo divino.

Todos estos elementos comentados, conforman un escenario sensorial que, desde la identificación con el lugar, permiten crear una escenografía velada que supone una experiencia sensorial y espiritual, a través de la cual, el sujeto alcanza la atmósfera ideada por Zumthor.



[F.19] Luz, material, simbolismo. Escenografía completa.

71. Para el revestimiento interior de la capilla Zumthor colabora con el artista Jean Pfaff: “La intervención (...) consistió en revestir la cara interior del cerramiento de madera (...) rompiendo con la homogeneidad del material. Toda la superficie fue recubierta con una lámina de bronce plateado, de acabado mate. La intervención, de gran sencillez, crea un efecto de desmaterialización del cerramiento de madera. Las paredes reflejan suavemente la luz del día, que entra por la franja superior de luz que rodea la capilla, y recogen los cambios lumínicos conforme pasan las horas.” en Angélica Fernández-Morales, “De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo” (Tesis de Doctorado, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona ETSAB, Universidad Politécnica de Cataluña UPC, 2014), 197.

La construcción del lugar. Termas, Vals (Suiza, 1996).

El proyecto produce una serie de estímulos térmicos, sonoros, visuales, táctiles que conforman una escenografía plena de sensaciones, en la que lugar, memoria, recorrido, materia y luz quedan representados de tal forma que, el hombre, con su presencia, logra comprender su lugar en la escala del universo.⁷²

Esta escenografía se inicia con la imagen de un volumen puro que surge de la propia montaña, un plano natural que se extiende dominando el valle. La piedra como material en los muros y el plano de cubierta vegetal permiten establecer una continuidad visual y material con la ladera. De esta forma, estos elementos escenográficos (material y cubierta) muestran la vocación de permanencia del proyecto en el lugar. Parece que las termas siempre hayan estado allí.

El acceso al edificio inicia un recorrido por un estrecho túnel con humedades a través de la montaña, que permite descubrir nuevos lugares, recorridos libres pero sugeridos por medio de esa escenografía oculta, en el “ritual casi místico que es la ceremonia del baño”.⁷³ Luz, temperatura, color, textura, aroma permiten sumergirse en un “viaje de descubrimientos”.⁷⁴

La aparición de elementos contrarios (masividad y porosidad) supone un recurso que permite la vivencia de la escenografía oculta a través de una experiencia sensorial.



[F.20] Espacio de circulación. Espacio entre masas.

Por un lado, al disponer los bloques⁷⁵ como grandes volúmenes macizos que generan un vacío entre ellos, dando lugar al espacio intersticial, se pretende mostrar que el proyecto consiste en la excavación de la montaña, una caverna que ha sido tallada por el agua, dibujando un espacio entre masas. Se trata por tanto de una respuesta a

72. “En las experiencias memorables de arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se funden en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra consciencia. Nos identificamos con ese espacio, ese lugar, ese momento y esas dimensiones que pasan a ser ingredientes de nuestra misma existencia. La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos” en Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 72.

73. Richard Copans, *Termas de Vals en piedra* (Peter Zumthor), <https://www.youtube.com/watch?v=V1UVmNevN5s>

74. Zumthor, *Atmósferas*, 43.

75. Los bloques generan unos espacios que sirven de transición entre piscinas, miradores y salas de relajación.

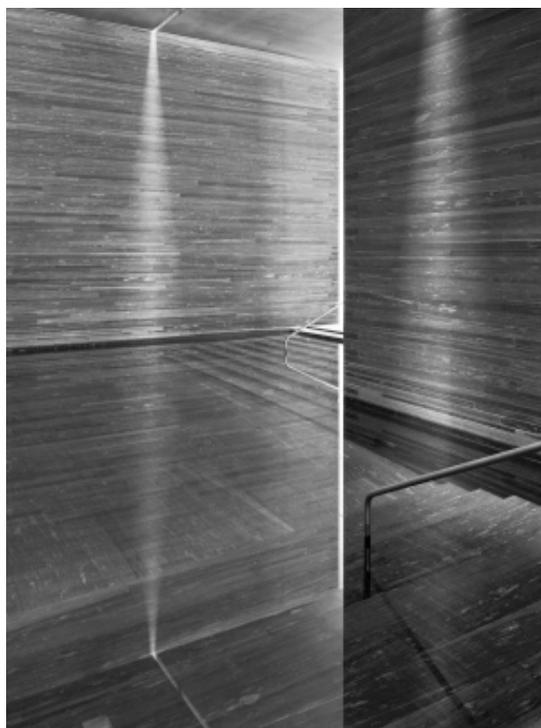
la historia del lugar: “(...) surge la idea de que es un baño nacido de la montaña”.⁷⁶

Pero, al mismo tiempo, frente a esta masividad conceptual, la aparición de elementos escenográficos como la luz y el material, crean una sensación de comodidad completa, en la que el espacio no intimida, sino que acoge y envuelve en un mundo de sentimientos y emociones. Así pues, la luz que resbala por los muros desde las grietas de la cubierta, que se siente al tocar dichos bloques, desvela el acabado irregular en piedra apilada en pequeños espesores. Esto rompe el carácter monolítico de los muros, asemejándose el conjunto a una gran roca porosa en la que el agua se filtra también en el interior de esos bloques, lo que sugiere la experimentación de los mismos.

La presencia de estímulos sensoriales da lugar a un recorrido libre, que constituye la escenografía oculta, donde el sujeto que lo habita elige, al dejarse guiar por sus sentimientos y emociones: el agua caliente se asocia al color rojo, el agua fría al azul, las paredes están iluminadas con luces de color en unos casos u oxidadas por la humedad en otros, el agua produce borbotones o vapores según su grado de movilidad y temperatura, los estanques están llenos de pétalos de flores y esencias aromatizadas que despiertan el sentido del olfato, al mismo tiempo que, el agua mineralizada estimula en el espacio de luz amarilla-naranja el gusto al beberla...



[F.21] Baño interior. Ligereza y pesadez material.



[F.22] Luz, reflejo y agua. Elementos escenográficos.

Estas percepciones se acentúan nuevamente por efectos contrarios que conviven armoniosamente: luz-penumbra, frío-calor, murmullo-silencio, húmedo-seco... lo que ayuda a crear una atmósfera que aumenta nuestra capacidad sensorial y delimita el espacio en cada bloque, dando así lugar a micro escenas que completan la escenografía total del ritual del baño, en ese viaje de descubrimientos.

El recorrido continúa al pasar del baño interior al espacio exterior, y constituye la escenografía que permite viajar de un espacio íntimo y personal, de recogimiento, a un espacio abierto que se incorpora al paisaje de la montaña, que se funde con la naturaleza.

76. Copans, Termas de Vals en piedra.

En ese paso desde el interior de la montaña al exterior, a un mundo nuevo, y siguiendo con el ritual del baño y el viaje de descubrimientos, los claros y contraluces, la variedad de estímulos sensoriales en los bloques y su escala íntima, en el interior, así como la luz natural en los diferentes momentos del día, el paisaje cambiante según la época del año, la gran escala de la piscina al aire libre, en el exterior, forman parte de la escenografía oculta que relacionamos con la creación de las “atmósferas” en Peter Zumthor.

Así pues, la presencia del hombre en el proyecto y su experimentación de todos estos elementos y recursos escenográficos, culmina en escenografía única, de renacimiento a un mundo nuevo, de bautismo espiritual, una vivencia sensorial libre a través de la ceremonia del baño: “Partitura de piedra en la que el cuerpo humano constituye el compás, (...) se trata de una escenografía, es la puesta en escena de nuestro lugar en la escala del universo.(...) Cara a cara en el que estamos desnudos ante el gran espectáculo de la montaña, el arquitecto nos confronta a lo que nos supera”.⁷⁷



[F.23] Mirada al paisaje.



[F.24] Baño exterior y situación en el lugar.

77. Copans, Termas de Vals en piedra.

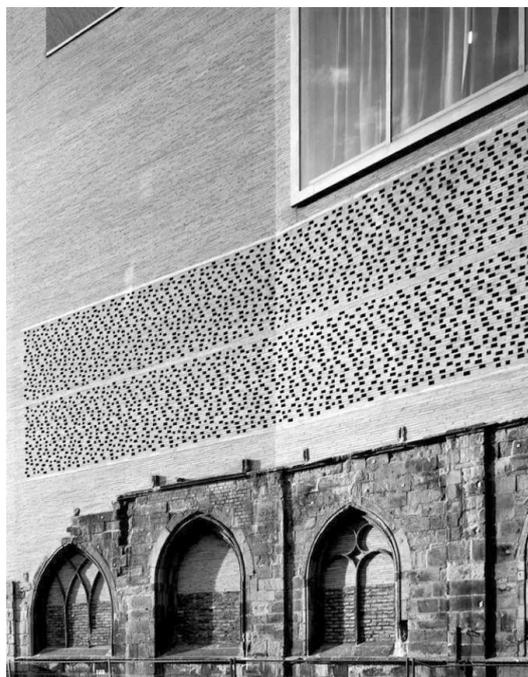
El renacer de un pasado en el presente. Kunstmuseum Kolumba, Colonia (Alemania, 2007).

El proyecto esconde una escenografía velada completa que se descubre en la totalidad de un recorrido trascendente, tallado a partir de materia y luz y percibido a través de los sentidos. El museo sumerge al sujeto en la historia del lugar haciéndole partícipe de ella.⁷⁸

Esta escenografía se inicia con la imagen de un volumen exterior de gran presencia y firmeza, y aspecto almenado,⁷⁹ que se asienta sobre el lugar con rotundidad. La fuerza de esta imagen reside en la unidad del edificio en la distancia. Al acercarse, el material - ladrillo *Kolumba*⁸⁰ - constituye el elemento escenográfico capaz de desvelar la exaltación de la ruina, con su relieve variado y tonalidad envejecida, frente a la sencillez, unidad y austeridad formal de la superficie envolvente propuesta, diseñada a partir de hiladas de pequeños ladrillos alargados, lográndose así que la escenografía varíe en su percepción, ya lejana ya próxima.



[F.25] Presencia externa. Volumetría rotunda.



[F.26] Piel externa. Escala, ruina y ladrillo.

Luz y material tallan el espacio, constituyéndose como los recursos escenográficos capaces de sugerir en la escena: el *Kolumba* acompaña en el acceso, conectando con el interior al recubrir su cara interna, y guiando, a través del hall de entrada, en un recorrido en el que la diferente intensidad de la luz, descubre la rugosidad, la tonalidad variable del material y su verdadera escala, revelándolo acogedor. Los bloques interiores dispuestos masivamente, crean un cautivador vacío que se recorre libremente hasta el recinto arqueológico.

78. En 1990 se propone la creación del Museo de arte sacro de Colonia en el lugar donde se ubicaba la iglesia de Santa Columba; debía reunir las ruinas de la iglesia gótica, bombardeada en la II Guerra Mundial, la Capilla de la Virgen de las Ruinas (1950) y su ampliación (1956) diseñadas por G. Böhm, que debían conservarse como lugar de culto, y además, los distintos restos arqueológicos (romanos y medievales) hallados en unas excavaciones en los años 70. Peter Zumthor resulta ganador del concurso en 1997; destaca en su memoria el objetivo de “unir, incorporar y complementar cada uno de los fragmentos y piezas existentes respondiendo a la vez a un nuevo uso” en Virginia Navarro. “El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente”, *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura 1*, marzo 2010, 134.

79. José Antonio Alfaro Lera, “La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum” *ZARCH 1* 2013, noviembre 2013, 306-19.

80. “(...) un ladrillo gris claro especialmente creado para el proyecto por la compañía danesa Petersen, de 36 mm de alto y longitudes de hasta 520 mm” en Navarro. “El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente”, 139.

Aquí, todos los elementos de la arquitectura aparecen para concebir una escenografía capaz de mostrar una “atmósfera” que supone una experiencia emotiva y trascendente: materia, memoria, lugar, tiempo, luz y recorrido aparecen representados a través de elementos escenográficos como la forma y el material de la envolvente que reconstruye la ruina y la luz filtrada a través de su celosía, la pasarela elevada sobre la historia del lugar y la estructura por medio de pilares que, junto con el plano neutro del techo también en hormigón, desmaterializan dicha envolvente, mostrando el protagonismo de los restos arqueológicos.

Así pues, la escenografía muestra un espacio conmemorativo, un lugar trascendente que reúne el tiempo pasado: la mirada del sujeto se deja seducir por la continuidad espacial que encierra las ruinas por medio de un muro que dibuja el antiguo trazado gótico, fundiéndose con los restos en un mismo plano, integrando y recuperando el significado arquitectónico del lugar. La piel interna es idéntica a la del exterior, un plano neutro de ladrillo y mortero que resalta la ruina, potenciado su presencia e identidad. El sólido muro exterior se desmaterializa aquí por medio de una celosía, que se crea interrumpiendo alternativamente la disposición horizontal del ladrillo, filtrando la luz y el aire en un espacio de penumbra que constituye una “intensa atmósfera capaz de conmovir”.⁸¹ La pasarela, en madera de sándalo rojo, contrasta en tonalidad y materialidad con el resto, y se convierte en el elemento “puente” capaz de conectar con la historia del lugar. Su trazado sinuoso y serpenteante, conduce a través de las ruinas en una experiencia sensorial elevada: el espacio arqueológico se convierte en escenario, y el hombre, espectador, interpreta las ruinas fundiendo el eje espacio-temporal que aproxima el pasado, desde la distancia, y lo integra en el presente.

Este recorrido escenográfico que revive los restos del pasado, finaliza en la antigua sacristía, donde la escultura *The Drowned and the Saved* del artista americano Richard Serra,⁸² es cercada por los restos de la arquitectura desaparecida, concibiéndose un espacio trascendente capaz de envolver al sujeto en una escenografía altamente emotiva; un espacio de reflexión personal sobre los hechos acontecidos en el pasado, que se experimenta a través de la arquitectura en ese viaje realizado por la memoria del lugar.



[F.27] Escenografía en el espacio arqueológico.



[F.28] Antigua sacristía. Atmósfera de reflexión.

81. Zumthor, *Atmósferas*, 11.

82. La escultura, realizada por Serra en 1992, se instala entre las ruinas en 1997, señalando el comienzo de la reconstrucción.



[F.29] Luz y material del hall de entrada.



[F.30] Escenografía espacio de la escalera.

En el ascenso a los niveles expositivos, el ladrillo deja paso a una expresión cerámica, donde el espacio de la escalera adquiere personalidad propia: su trazado continuo y cambiante, horadado en la masa, supone un recurso escenográfico capaz de seducir al sujeto en su recorrido gracias a la combinación de altura imponente y anchura cercana.

Nuevamente luz y materia se convierten en los elementos escenográficos destacados en el espacio museístico, que se percibe como una masa que se perfora generando un vacío entre bloques al recorrerlo. La luz muestra la significación de cada espacio con su presencia o ausencia ligada a su uso concreto. En el nivel superior, el deambular sensorial entre los bloques es guiado por medio de ventanales que, a modo de grandes ojos, conectan el espacio con la ciudad, bañándolo con una sutil iluminación entre dichos bloques, que crea una conmovedora escenografía: en contraposición con la neutralidad de los planos cerámicos verticales, la luz supone el elemento capaz de producir un resplandor en el pavimento que varía a lo largo del día; aparecen recursos escenográficos como obra y hombre, color y movimiento, que se ven reflejados sensualmente, como si de una lámina de agua se tratase, invitándose así a recorrer ese espacio que queda definido por una sugerente transición de luces y sombras. La escenografía aquí es completa. Los tres grandes bloques, entendidos como grandes llenos, albergan un vacío en el que de nuevo, la variedad lumínica (luz cenital, ausencia de luz) y de escala (altura y forma del espacio) entre ellas, descubre la obra expuesta a través de una experiencia sensorial en la que la calidad espacial logra fascinar y conmovir.

Finalmente, la escenografía se completa con la presencia en este nivel de la sala de lectura, que enmarca una mirada al horizonte y, con su acogedor diseño en madera de caoba, se convierte en un espacio personal, íntimo, de recogimiento; gracias a estos recursos decorativos y escenográficos que permiten recordar la experiencia vivida en los niveles inferiores, se celebra, de este modo, el lema del concurso “museo para la reflexión”.

El edificio es introspectivo, recogido, busca la calidad del espacio interior erigiéndose exteriormente con rotundidad masiva. Así pues, es bonito imaginar cómo la envolvente externa recogerá el paso del tiempo en su piel, tal y como ha hecho la ruina, afirmando su coherencia como un nuevo estrato que se suma armoniosamente a la memoria del lugar. Todos los elementos comentados que constituyen la escenografía oculta permitirán las diferentes representaciones del lugar con el paso del tiempo y la presencia del hombre.

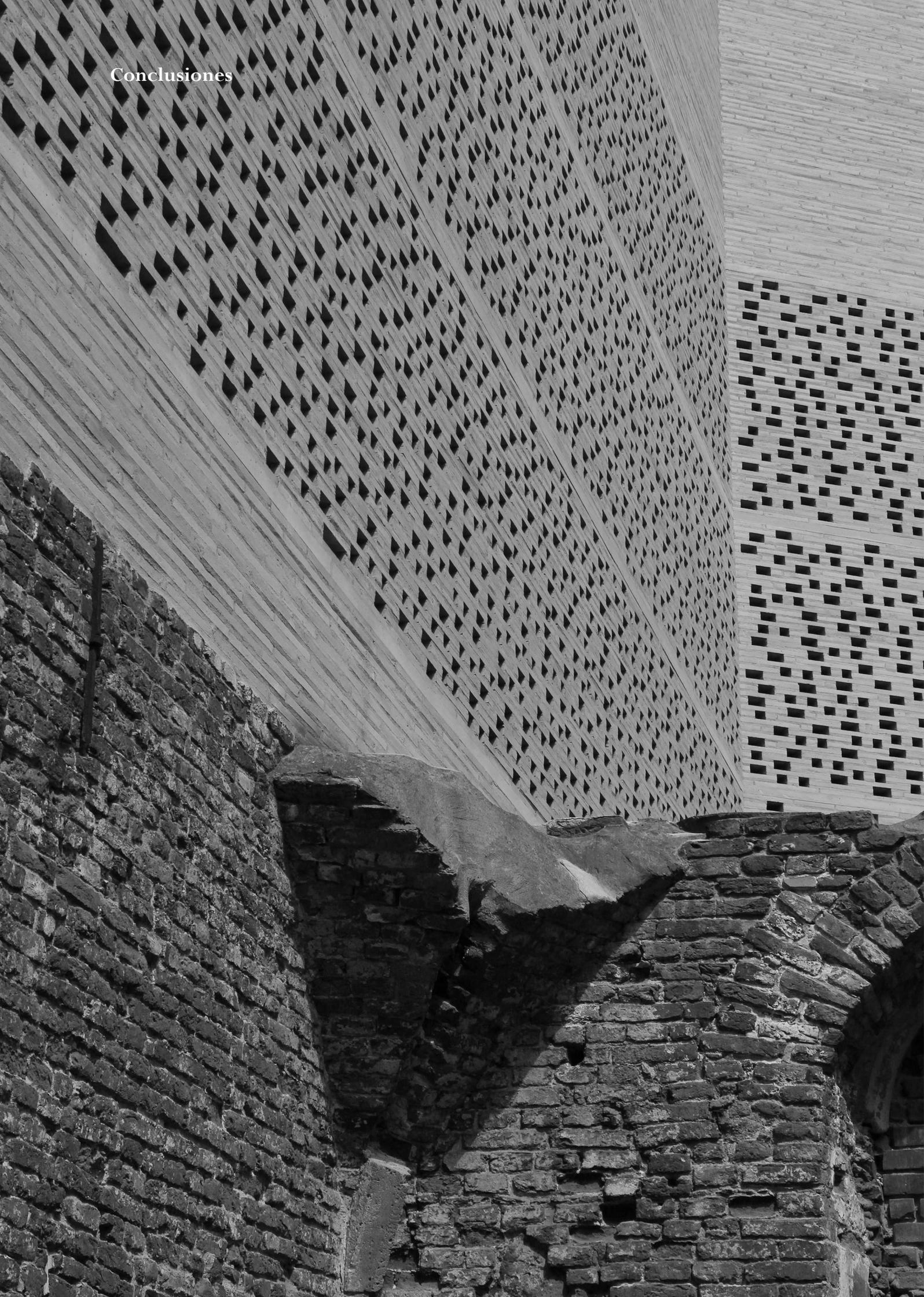


[F.31] Reflejo, luz y material. Espacio expositivo.



[F.32] Atmósfera sala expositiva.

Conclusiones



El objeto de este trabajo ha sido tratar de analizar y comprender cómo la obra del arquitecto Peter Zumthor supone una importante aportación para la arquitectura de los siglos XX y XXI, por la creación de espacios multisensoriales, cuya experimentación permite al sujeto que habita la obra alcanzar una experiencia trascendente. Esta puesta en escena en la que obra y sujeto interactúan hasta alcanzar dicha experiencia es lo que se ha denominado “escenografía oculta o velada”.

Para lograr este objetivo, en primer lugar se ha buscado el origen e influencias de esta concepción, llegando a la conclusión de que los pensamientos filosóficos de la fenomenología y el existencialismo están presentes en Zumthor, como él mismo reconoce. De este modo, el conocimiento del mundo a través de la experiencia influye en su concepción arquitectónica al crear espacios que se perciben a través de los sentidos; así como sus vivencias personales, evocadas como experiencias sensoriales, que luego traslada a su arquitectura. A esto se añade su particular formación, que le dota de un amplio conocimiento de los materiales, de la superación y capacidad de trabajo y de la valoración del proyecto como objeto concreto, como realidad construida.

En segundo lugar, se ha visto cómo Zumthor vierte todo ello en su obra y en su pensamiento: muestra un afán por que sus obras sean vividas a través de la experiencia, y plantea el concepto arquitectónico de “atmósferas” (la obra ha de conmover a quien la construye y a quien la habita). El hecho de haber dedicado parte de su reflexión teórica a este tema es buena prueba de este interés personal que le lleva a acercarse a la arquitectura con un enfoque muy concreto.

Nos preguntamos cómo consigue crear ese clima de atmósfera arquitectónica y, para hallar la respuesta, hemos analizado el proceso de creación, los procedimientos del arquitecto a partir de los temas fundamentales de la arquitectura, estableciendo una relación entre ellos: la materia se relaciona con “El cuerpo de la arquitectura” y “La consonancia de los materiales”; el lugar con “El sonido y la temperatura del espacio”, con “La tensión entre interior y exterior”, con los “Grados de intimidad” y con “Las cosas a mi alrededor”; el tiempo se relaciona con la memoria y, además, se introduce en sus obras a través de los fenómenos naturales capaces de transformar los materiales y la obra; la memoria se relaciona con el origen de sus imágenes personales que traslada a la arquitectura, con la historia y significado del lugar, y con la historia personal del hombre que habita la obra construida; el recorrido se relaciona con “Entre el sosiego y la seducción”; y la luz, factor que más influye en la arquitectura construida, se relaciona con “La luz sobre las cosas”. A esto se añade además, el “entorno”, la “coherencia” y la “forma bella”, como principios de valoración del proceso proyectual.

Se finaliza, en tercer lugar, con el análisis de tres obras seleccionadas y la experimentación de una de ellas, viendo cómo Peter Zumthor alcanza el objetivo de crear la atmósfera arquitectónica mediante la presencia de los elementos arquitectónicos (materia, lugar, tiempo, memoria, recorrido y luz), cuya intensidad y combinación los convierte en una escenografía oculta, en la que el hombre interactúa y completa la obra construida.

Así pues, se llega a la conclusión de que, convocados todos estos elementos en una misma obra y con la intensidad que adquieren en la arquitectura de Zumthor, hablar de escenografía oculta o velada significa hablar de una concepción de “arquitectura plena”, donde el espacio sensorial creado contiene una escenografía física que conecta con una escenografía simbólica, en la que la historia y la cultura del lugar interactúan con la propia historia del sujeto que vive la obra, hasta alcanzar una experiencia no sólo sensorial, sino trascendente.

BIBLIOGRAFÍA

- Azara, Pedro y Carles Guri. 2000. *Arquitectos a escena: Escenografía y montajes de exposición en los 90*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Goldeberg, Roselee. 2002. *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Cassirer, Ernst. 2003. *La filosofía de las formas simbólicas III*. México: Fondo de cultura económica.
- Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Conferencia, Darmstadt, 5 de agosto de 1995. <http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf>.
- Holl, Steven. 1997. *Entrelazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 2011. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Husserl, Edmund. 1962. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de cultura económica.
- Kandinsky, Wassily. 2004. *Sobre lo espiritual en el arte*. Coyoacán: Andrómeda Editorial.
- Kostof, Spiro. 2006. *Historia de la Arquitectura (T.1)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Fenomenología de la Percepción*. 5º ed. Barcelona: Editorial Península.
- Moneo, Rafael. 1995. *Inmovilidad substancial*. Madrid: Circo M.R.T.
- Nietzsche, Friedrich. 2002. *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal.
- . 2011a. *Así habló Zaratrustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2011b. *Obras Completas (Vol. 1): Escritos de juventud*. Madrid: Tecnos.
- Norberg-Schulz, Christian. 1995. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 1997. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milán: Electa.
- Ortega y Gasset, José. 2004. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral.
- Mostafavi, Mohsen. 1996. *An architecture of stillness. Thermal Bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.
- Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 2010. *Una Arquitectura de la humildad. La vacuidad de sentido como ideal*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- Solà-Morales, Ignasi. 2003. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. 3º ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, Peter. 1998. *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979 - 1997*. Baden: Lars Müller.
- . 2004. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 2006. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tesis Doctorales

- Graña, Gonzalo y Reborati, Juan Martín. 2011. Esencia, percepción y arquitectura en la obra de Peter Zumthor. Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.
- Ruiz Salvatierra, Arturo José. 2012. La arquitectura después de Nietzsche. La nueva espacialidad en las formas arquitectónicas. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga (EAM).

Cabarti, Simone. 2013. Da imagem à atmosfera a materialização da obra de Peter Zumthor. Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura, Universidad de Porto (FAUP).

Trias de Bes, Juan. 2013. Arquitecturas matéricas. Tesis de Doctorado, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Universidad Politécnica de Cataluña (UPC).

Fernández-Morales, Angélica. 2014. De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo. Tesis de Doctorado, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Universidad Politécnica de Cataluña (UPC).

Revistas

Alfaro Lera, José Antonio. 2013. La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum. *ZARCH 1*, noviembre.

Cabrero, José Manuel. 2011. Peter Zumthor. Cuerpo de madera. *Más madera 5*, diciembre.

Fernández-Morales, Angélica. 2014. Evocar atmósferas. Arquitectura suiza contemporánea y su expresión visual del proyecto. *Boletín académico, Revista de investigación y arquitectura contemporánea 4*, noviembre.

Frías, María Antonia. 2010. Una poética específica del espacio arquitectónico. Las Atmósferas de Peter Zumthor. *Revisiones, Revista de crítica cultural 6*, diciembre.

Ingersoll, Richard. 1997. Peter Zumthor: el arquitecto de la Montaña Mágica. *Arquitectura Viva 56*, septiembre-octubre.

Navarro, Virginia. 2010. El Museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente. *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura 1*, marzo.

Pérez López, Elena María. 2015. El lugar de la mente. Sobre la capilla Sogn Benedetg de Peter Zumthor en Sumvitg. *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura 3*, marzo.

Rahola, Stella y Vidal Tomas, Jorge. 2006. Sentir la arquitectura. La experiencia en el taller de Peter Zumthor. *Revista DC, Departament de Composició de l'ETSAB 15-16*, diciembre.

Rodríguez Serrano, Aarón. Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz. *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura 3*, marzo.

Sánchez Funes, Ana. 2011. Escenografía y Arquitectura Efímera para la valoración del Patrimonio. *Arte y Movimiento 5*, diciembre.

Sonntag, Franca Alexandra. 2013. Peter Zumthor escuchando a Ígor Stravinski. *HipoTesis. Serie Alfabética 15*, noviembre.

Wessely, Heide. 2001. Construyo desde la experiencia del mundo. *Detail, Revista de arquitectura y detalles constructivos 1*, noviembre.

Zumthor, Peter. 1997a. La Caverna de la salud: baños termales, Vals, Suiza. *Arquitectura Viva 56*, septiembre-octubre.

----- 1997b. El vacío sagrado: Kunsthau, Bregenz, Austria. *Arquitectura Viva 56*, septiembre-octubre.

SITIOS WEB

Videos

Caplutta Sogn Benedetg (St. Benedict Chapel) - Peter Zumthor, Architect.
https://www.youtube.com/watch?v=1E4Bp_2IWq0 (consultado el 28 de junio de 2015).

Copans, Richard. Termas de Vals en piedra (Peter Zumthor).
https://www.youtube.com/watch?v=V_UVmNevN5s (consultado el 15 de agosto 2015).

Kharibian, Leach. Peter Zumthor. Real and Imagined Buildings.
<https://www.youtube.com/watch?v=JY4Djp6nBcs> (consultado el 15 de abril 2015).

Museo de Arte de Bregenz.
<https://www.youtube.com/watch?v=ko5xhTEXoyo> (consultado el 26 de abril de 2015).

Peter Zumthor: El camino de un arquitecto inflexible.
<https://www.youtube.com/watch?v=T1oDB5uUfLE> (consultado el 22 de abril 2015).

Peter Zumthor: Bruder-Klaus-Kapelle.
<https://www.youtube.com/watch?v=mKdmQSngTUo> (consultado el 15 de abril 2015).

Shifting Ground: Peter Zumthor and the urbanization of the Alps.
<https://www.youtube.com/watch?v=-TNhIKCBpDA> (consultado el 12 de abril 2015).

Peter Zumthor.
<https://www.youtube.com/watch?v=aCJgwcESYT4> (consultado el 10 de mayo 2015).

Páginas Web

Beuys, Joseph.
<http://www.moreeuw.com/histoire-art/joseph-beuys.htm>.

Cabrero, José Manuel. "Cuerpo de madera".
http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/23605/1/1_zumthor_cabrero.pdf.

Cabrero, José Manuel. "Diálogo con Peter Zumthor".
http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/arq_zumthor/dialogo_zumthor_cabrero.html.

Carta de Atenas.
http://www.doooss.org/articulos/textos/Le_Corbusier_Atenas.htm.

Catálogo Biblioteca Artium.
<http://catalogo.artium.org/book/export/html/7754#sthash.HMjRSurk.dpuf>

Entrevista a Peter Zumthor. "Edificios parques, humanos, más allá de formas".
<http://faircompanies.com/news/view/peter-zumthor-edificios-parcos-humanos-mas-alla-formas>.

García Falcó, Marta. P. Zumthor: "Cuando trabajo vivo, y cuando vivo, trabajo".
<http://www.lanacion.com.ar/1136059-peter-zumthor-cuando-trabajo-vivo-y-cuando-vivo-trabajo>.

Tomás, María del Mar y Bryjowski, Cristóbal. "Trabajé para... Peter Zumthor".
<http://www.revistadiagonal.com/articulos/trabaje-para/trzumthor/>

Kimmelamn, Michael. "Peter Zumthor, o cómo sentirse adentro de un edificio".
<https://myvsa2.wordpress.com/2015/02/04/peter-zumthor-o-como-sentirse-adentro-de-un-edificio-por-michael-kimmelamn/>

Museo de Arte de Bregenz.
http://www.urbipedia.org/index.php?title=Museo_de_Arte_de_Bregenz

The New York Times.
http://www.nytimes.com/2014/03/3/magazine/mag-3zumthor-t.html?_r=&ref=magazine&pagewanted=all

Sitio oficial del Museo Kolumba, Museo de Arte de la archidiócesis de Colonia.
www.kolumba.de

Sitio oficial del Premio Pritzker. The Hyatt Foundation.
www.pritzkerprize.com

The Pritzker Architecture Prize, Jury Citation.
<http://www.pritzkerprize.com/2009/jury>

FOTOGRAFÍAS

- [F.1] Le Corbusier. Ville Savoye, Poissy (Francia, 1931). Fuente: Alberto Rodriguez.
<http://blog.gilmar.es/la-villa-savoye/>
- [F.2] Cabaña de Heidegger, Todtnauberg (Alemania, 1922). Fuente: Nitroglicerine.
<http://www.nitroglicerine.com/2012/09/27/heidegger-y-la-era-post-pc/>
- [F.3] F. L. Wright. Casa Kaufmann, Pensilvania (EEUU, 1939). Fuente: Balthazar Korab.
<http://www.matchboyscollective.com/seeing-architecture-in-a-different-way-by-balthazar-korab/>
- [F.4] Louis I. Kahn. Instituto Salk, California (EEUU, 1965). Fuente: Balthazar Korab.
<http://www.matchboyscollective.com/seeing-architecture-in-a-different-way-by-balthazar-korab/>
- [F.5] Mario Merz. Grupo Arte Povera. *Iglú de Giap* (1976). Fuente: Matthias Corey.
<http://www.hypocritedesign.com/project/mario-merz/>
- [F.6] Atelier Zumthor. Maqueta conceptual. Fuente: Atelier Peter Zumthor & Partner.
<http://www.arcspace.com/bookcase/peter-zumthor-buildings-and-projects-1985-2013/>
- [F.7] Atelier Zumthor. Maquetas de trabajo. Fuente: Atelier Peter Zumthor & Partner.
<http://www.metalocus.es/content/es/blog/la-materialidad-en-peter-zumthor-en-dos-de-sus-obras-mas-personales-12>
- [F.8] Atelier Zumthor. Maqueta Pabellón Suiza, Expo 2000. Fuente: Atelier Peter Zumthor & Partner.
https://c2.staticflickr.com/8/7019/6528054165_657cf88d7e_b.jpg
- [F.9] Interior Capilla Bruder Klaus, Eifel (Alemania, 2007). Fuente: Pietro Savorelli.
<http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- [F.10] Sendero de acceso Capilla Sogn Benedegt, Sumvitg (Suiza, 1988). Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.11] Casa Truog Gugalun y ampliación de Peter Zumthor, Versam (Suiza, 1994). Fuente: Hélène Binet.
<http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- [F.12] Espacio de circulación residencia para ancianos Masans, Chur (Suiza, 1993).
<http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- [F.13] Pabellón Suiza Expo 2000, Hannover (Alemania, 2000). Fuente: Giovanni Chiaramonte.
<http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/2013/06/06/zumthors-black-flower/>
- [F.14] Edificio de protección de ruinas romanas, Chur (Suiza, 1986). Fuente: Hélène Binet.
<http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- [F.15] Sendero, campanario y capilla. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- [F.16] Volumen de acceso a la capilla. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- [F.17] Umbral entre ambos mundos. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.18] Contrapunto material en el espacio sacro. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.19] Luz, material, simbolismo. Escenografía completa. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.20] Espacio de circulación. Espacio entre masas. Fuente: Desconocida.
<http://www.tublogdearquitectura.com/?p=5419>

- [F.21] Baño interior. Ligereza y pesadez material. Fuente: Margherita Spiluttini
<http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/2013/06/06/zumthors-black-flower/>
- [F.22] Luz, reflejo y agua. Elementos escenográficos. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.23] Mirada al paisaje. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.24] Baño exterior y situación en el lugar. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.25] Presencia externa. Volumetría rotunda. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.26] Piel externa. Escala, ruina y ladrillo. Fuente: Hélène Binet.
<http://www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html>
- [F.27] Escenografía en el espacio arqueológico. Fuente: José Fernando Velásquez.
<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2012/04/peter-zumthor-museo-kolumba-colonia.html>
- [F.28] Antigua sacristía. Atmósfera de reflexión. Fuente: José Fernando Velásquez.
<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2012/04/peter-zumthor-museo-kolumba-colonia.html>
- [F.29] Luz y material del hall de entrada. Fuente: propia.
- [F.30] Escenografía espacio de la escalera. Fuente: propia.
- [F.31] Reflejo, luz y material. Espacio expositivo. Fuente: propia.
- [F.32] Atmósfera sala expositiva. Fuente: propia.

