

# 03

**Museo de Arte de Teshima.**

Espacio arquitectónico, experiencia perceptiva y manipulación de la escala



El presente artículo de reflexión desarrolla, con una mirada pautada fuertemente por la vivencia directa del espacio y la intención de generar un discurso textual y visual equilibrado, una profundización en las lógicas proyectuales imbricadas en una obra singular: el Museo de Arte de Teshima. Se trata de una obra iniciática, sin referencias previas, que encuentra su identidad en el balance entre arquitectura y arte y entre arte y naturaleza, y se despliega en un espacio conceptual en el cual las repuestas formales, expresivas, funcionales y técnicas se entrelazan hasta fundirse.

La reflexión se desarrolla a partir de dos variables principales: la experiencia perceptiva y la manipulación de la escala, y plantea una criba de atributos de proyecto que incluye, entre otros: objetualidad, pregnancia, abstracción, figuración y analogía, experiencia perceptiva y háptica, movimiento en el espacio, escala de observación, y dimensión temporal.

El trabajo surge como una revisión, complemento y ulterior desarrollo de una investigación previa centrada en el estudio del rol un atributo fundamental del proceso de proyecto como la escala.

#### ***Teshima Art Museum.***

##### ***Architectural space, perceptual experience and scale manipulation***

*The present reflection paper develops, with a look strongly based on the direct experience of the space, and the goal to generate a balanced textual and visual discourse, a deepening in the design process involved in a singular work: the Museum of Art of Teshima. The museum is an initiatory work, without previous references, that finds its identity in the balance between architecture and art, and between art and nature, and unfolds itself in a conceptual space in which formal, expressive, functional and technical performances are closely intertwined.*

*The reflection is developed considering two main aspects: the perceptual experience and the manipulation of the scale, using a sieve of design attributes that includes among others: object quality, pregnance, abstraction, figuration and analogy, perceptible and haptic experience, fluency, scale of observation, and time perception.*

*The work is a further developing of a previous research centered on the study of scale, as a fundamental attribute of the design process.*



#### **Autor**

**Dra. Arq. Aníbal Parodi Rebella**

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,  
Universidad de la República.  
Uruguay

#### **Palabras claves**

Arquitectura  
Arte  
Escalas  
Percepción  
Proceso creativo

#### **Key words**

Architecture  
Art  
Scales  
Perception  
Creative process

---

**Artículo recibido | *Artigo recebido:***

31 / 03 / 2017

**Artículo aceptado | *Artigo aceito:***

10 / 07 / 2017

---

**Email:** aparodi@fadu.edu.uy

---

## INTRODUCCIÓN

El Museo de Arte de Teshima de Ryue Nishizawa y Rei Naito, como proyecto, encuentra su identidad en el balance sutil entre arquitectura y arte, y entre arte y naturaleza. Su proyecto se despliega en un espacio conceptual en el cual las repuestas formales, expresivas, funcionales y técnicas se entrelazan hasta fundirse. Es además una obra iniciática, sin referencias previas, catalizada de forma determinante por la construcción intencionada, imbricada y abierta de la experiencia perceptiva del espacio y la manipulación de la escala como atributo del proyecto.

Esta condición, de extrema singularidad, sumada a la circunstancia afortunada de haber podido visitar el museo junto a un grupo de 60 estudiantes como parte de un viaje de estudios realizado en el año 2016, habilitó la oportunidad, insoslayable, de revisar y complementar un trabajo de investigación previo centrado en el estudio del rol de un atributo fundamental —como es la escala—, dentro del proceso de proyecto. Bajo una luz diferente y con una mirada renovada, pautada fuertemente por la experiencia vivencial, se desarrolla el presente artículo de reflexión<sup>1</sup> que profundiza en las relaciones entre la experiencia perceptiva y la manipulación de la escala en un proceso singular de fuerte interrelación entre arquitectura y arte.

## APUNTES METODOLÓGICOS

Si bien la reflexión que se presenta refiere esencialmente a un único caso de estudio, se entiende que éste posee una extraordinaria pertinencia y oportunidad para el desarrollo de los objetivos planteados y exhibe calidad proyectual y espesor conceptual.

El trabajo, sin soslayar la documentación bibliográfica específica y a disposición sobre el proyecto, decide privilegiar, a los efectos del desarrollo de la reflexión, la información derivada de la visita colectiva al edificio del museo en su conjunto, y en particular al recinto abovedado de la sala de exposiciones. En primer lugar, se propone elaborar una descripción minuciosa y detallada de la referida experiencia espacial–vivencial y, en segundo lugar, desarrollar un análisis crítico a partir de la aplicación de una criba intencionada de variables proyectuales (derivada del trabajo previo que se busca

revisar y complementar y del estudio específico de atributos vinculados con la experiencia perceptiva del espacio).

De este modo se intentará poner en evidencia la red de relaciones establecida entre la experiencia perceptiva, espacial, y la manipulación consciente de la escala, y clarificar los mecanismos de proyecto que refieren a dichos vínculos.

La actividad de proyecto implica transitar un camino ciertamente no lineal, iterativo, que involucra un gran número de variables y que se nutre de estímulos provenientes de los más diversos ámbitos y disciplinas para formular sus hipótesis.

Como cualquier otra reflexión en torno a procesos proyectuales, las conclusiones no deberían ser absolutas sino orientativas. Es de esperar además que la propia forma en la cual la investigación se desarrolla, estructura y comunica, permita reflejar las lógicas de pensamiento que se encuentran en estudio.

Instrumentos como la analogía (fundamentalmente visual aunque no de modo excluyente) adquieren un valor heurístico fundamental en el proceso de análisis y crítica proyectual y resultan esenciales para establecer relaciones firmes entre los registros y testimonios considerados.

La definición de una metodología de análisis racional y compatible incorpora conscientemente el aporte de la intuición, las afinidades personales, las referencias tenues e incluso inesperadas, del mismo modo que sucede en el devenir habitual del proceso de proyecto.

El discurso textual se integra voluntariamente con un relato visual que, más que confirmar o describir, entrelaza y desarrolla con su propio lenguaje las ideas y conceptos presentes en la reflexión. Por convicción metodológica, el protagonismo de lo visual en el discurso y la lógica del pensamiento arquitectónico intentaron verse reflejados en la comunicación de una reflexión que gira en torno, precisamente, al proceso de proyecto. (Fig. 1)

1. Explicitación (solicitada) del carácter del artículo de acuerdo con las categorías previstas en el documento: Información para autores.



**FIGURA 1** | Imagen descriptiva múltiple: Seto, Teshima y el museo. **1A.** Mar interior de Seto: Ruta de Osaka a Nagasaki. Par de biombos de 6 paneles. Color y oro sobre papel. 137.0 x 282.0 cm. Fines siglo 17. Art gallery of South Australia. **1B.** Mapas de ubicación de la Isla de Teshima. **1C y D.** Fotografías exteriores del Museo de Arte de Teshima. Registro del autor, 2016.

Obra de arte exhibida:	Matrix
Inauguración del museo:	17 de octubre de 2010
Servicios:	Espacio de exposición, café y tienda, boletería y baños públicos
Área total:	9959 m <sup>2</sup>
Cota de implantación:	70 m sobre el nivel del mar
Área construida:	2155 m <sup>2</sup>
Ocupación de suelo:	2334 m <sup>2</sup>
Dimensiones exposición:	Forma libre inscrita en un rectángulo de aproximadamente 43 x 60 m, 4,5 m de altura máxima y perforada por dos óculos.
Dimensiones café-tienda:	Forma aproximadamente circular de 16 m de diámetro y 3,7 m de altura, perforada por un solo óculo.
Estructura:	Cáscara autoportante de hormigón blanco, aireado y armado de 25 cm de espesor.

## DESARROLLO

### Descripción. Ficha informativa

El proyecto del Museo de Arte de Teshima fue desarrollado de manera conjunta por el arquitecto Ryue Nishizawa (Tokio, 1966) y la artista Rei Naito (Hiroshima, 1961). Se trata de una obra singular, sin referentes en cuanto a la simbiosis radical y absoluta establecida entre obra de arte y envolvente espacial y arquitectónica.

### La construcción tangible<sup>2</sup>

Aunque ya haya sido adecuadamente difundida, la construcción de las cáscaras del Museo de Arte de Teshima resulta tan singular y sencilla como consistente con la experiencia espacial y sensible que la obra ofrece. En este sentido, bien vale la pena dedicarle algunas líneas y presentar sus características esenciales para futuras referencias.

La factura de los domos, su delgada sección, la terminación tersa y homogénea de sus superficies exterior e interior, la perfección geométrica de su forma orgánica, no revelan con certeza el modo en cual fueron materializados en el sitio. Sin embargo, una vez conocido el sistema constructivo empleado se revela tan apropiado como evidente (como suele suceder con las obras y los procesos bien diseñados). Dos enormes mótuculos de tierra fueron utilizados como encofrado de las esbeltas cáscaras de hormigón blanco, armado y aligerado. La existencia de los óculos que las perforan resulta tan necesaria para las lógicas compositivas centrales del proyecto como para dar viabilidad a su construcción. A través de ellos, y una vez que el hormigón adquiere la resistencia apropiada, se retira toda la tierra utilizada para moldear su perfil.<sup>3</sup>

«La materia eliminada se convierte de real en posible: lo que desaparece es reemplazado por un conjunto abierto de posibilidades»<sup>4</sup> (Merino, 2013:124). El

vacío intangible que inunda el recinto resultante de vendrá —como veremos luego— en protagonista activo del proyecto. (Fig. 3)

### Viaje al interior

Para llegar hasta el museo desde una enorme ciudad como Osaka es necesario destinar tiempo, paciencia, y recurrir a la combinación de varios medios de transporte. Debemos transbordar desde trenes regionales a líneas locales para llegar en una primera etapa al puerto de Uno y, una vez allí, esperar que zarpe alguna de las pequeñas embarcaciones que se adentran en el Mar Interior de Seto y, serpenteando entre un sinnúmero de islas e islotes, ingresan al puerto de Karato en la isla de Teshima. Una vez en tierra firme nuevamente, da inicio una peregrinación a pie que asciende lentamente y sin pausa por un camino ondulante flanqueado por arrozales, pequeños cursos de agua que bajan sonoros desde lo alto, e inmerso en una vegetación frondosa y húmeda. Luego de algo más de un kilómetro de recorrido, a 70 metros de altura sobre el nivel del mar, alcanzamos la cota del museo y, por un momento, nuestra vista vuelve a proyectarse libre hacia el paisaje marino.

Sobre el verde intenso de la cima del Monte Myojin se recorta la silueta clara de los cuerpos aparentes del museo: el café y la sala de exposiciones. Como dos blancas e inmensas gotas de rocío petrificadas en un tiempo sin tiempo, la expresión de los domos articula naturaleza y artificio, abstracción y figuración extremas. La dimensión funcional del control de acceso al complejo cultural es reducida a un breve pabellón (ortogonal por oposición al dúo protagonista) que se encuentra ubicado a un lado bajo la alfombra vegetal del terreno y en donde comienzan a desplegarse las plantaciones de arroz.

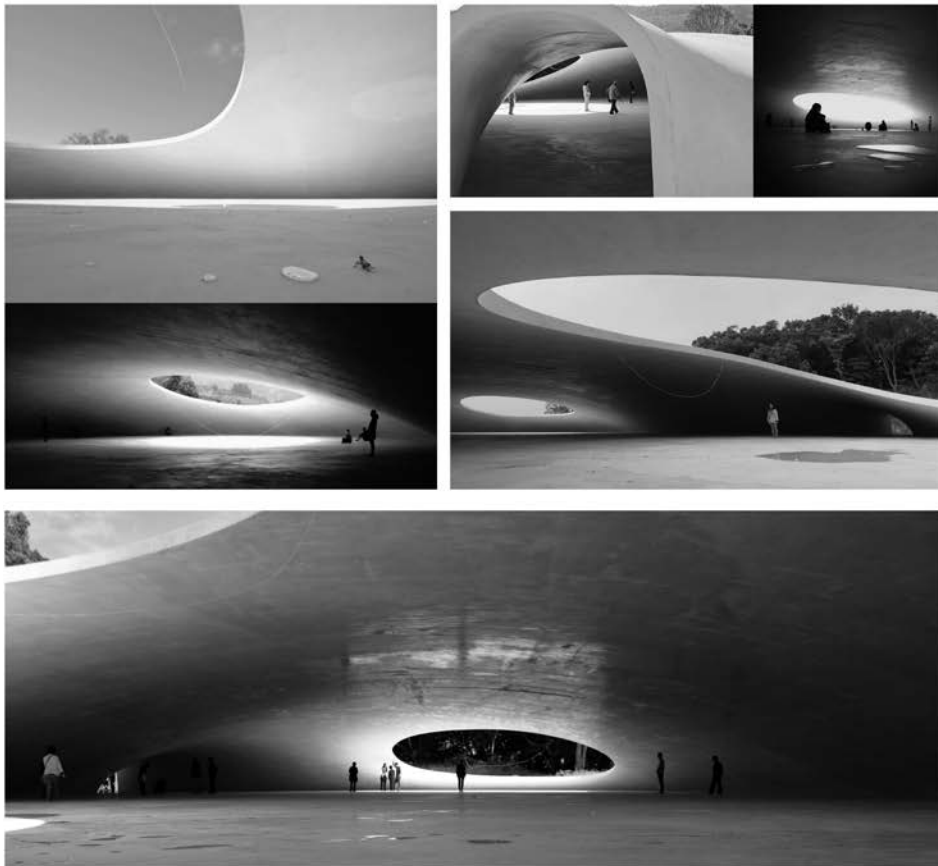
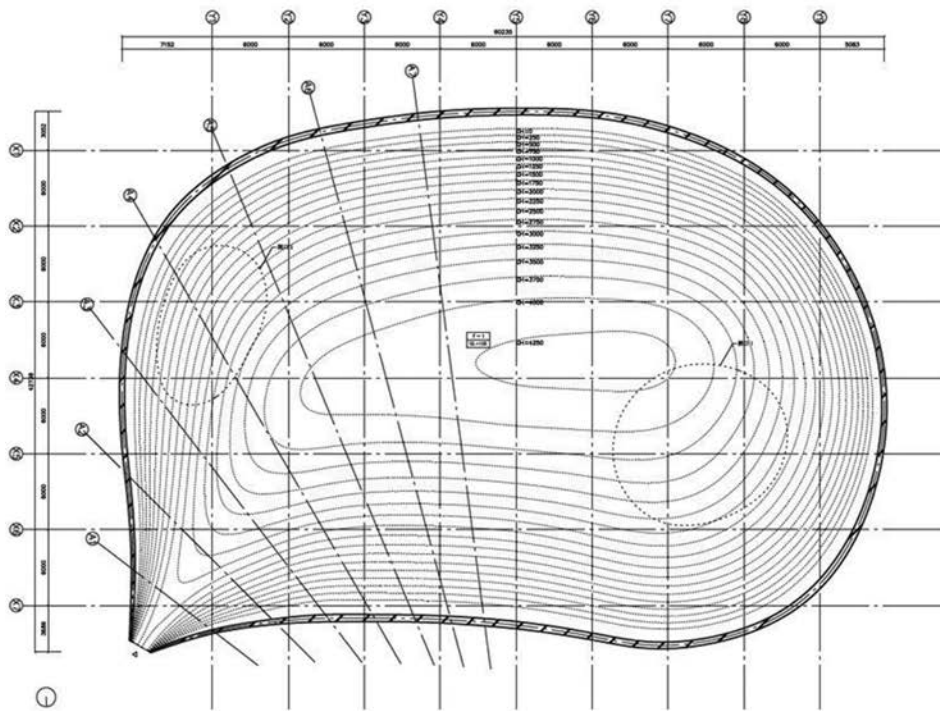
2. Es especialmente elocuente el registro en video, realizado por la revista JA+U, que documenta el proceso de construcción del museo y que puede consultarse en: <https://vimeo.com/66543296>

3. El mismo recurso es utilizado contemporáneamente por los arquitectos de Ensamble Studio para el pequeño pabellón The truffie ubicado en la costa gallega, y que utiliza un encofrado perdido de forraje que luego se vaciará a medida que sirve de alimento a una vaca.

4. Concepto de vacío desarrollado por el escultor Jorge Oteiza, citado por la artista María Bilbao en entrevista realizada por el crítico José Luis Merino.



**FIGURA 2** | Imagen descriptiva múltiple: Ubicación del museo en el paisaje. **02A.** Planta general de implantación del Museo de Arte de Teshima. **02B.** Vista aérea del museo. Baan. Fuente: <http://iwan.com/projects/teshima-museum-nishizawa/>



**FIGURA 3** | Imagen descriptiva múltiple: el espacio interior del museo.  
**3A.** Planta del cuerpo principal del museo con detalle de altimetría de la cubierta. Fuente:  
**3B y C.** Foto Baan. Fuente: <http://iwan.com/projects/teshima-museum-nishizawa/>  
**3D y E.** Fotos J. Alarcia. Fuente: <https://www.pinterest.com/jalarcia/atmosferas/>  
**3F.** Fotograma de video de JA+U, 2011. Fuente: <https://vimeo.com/66543296>  
**3G.** Fuente: <http://www.illabo.com/teshima-art-museum/>

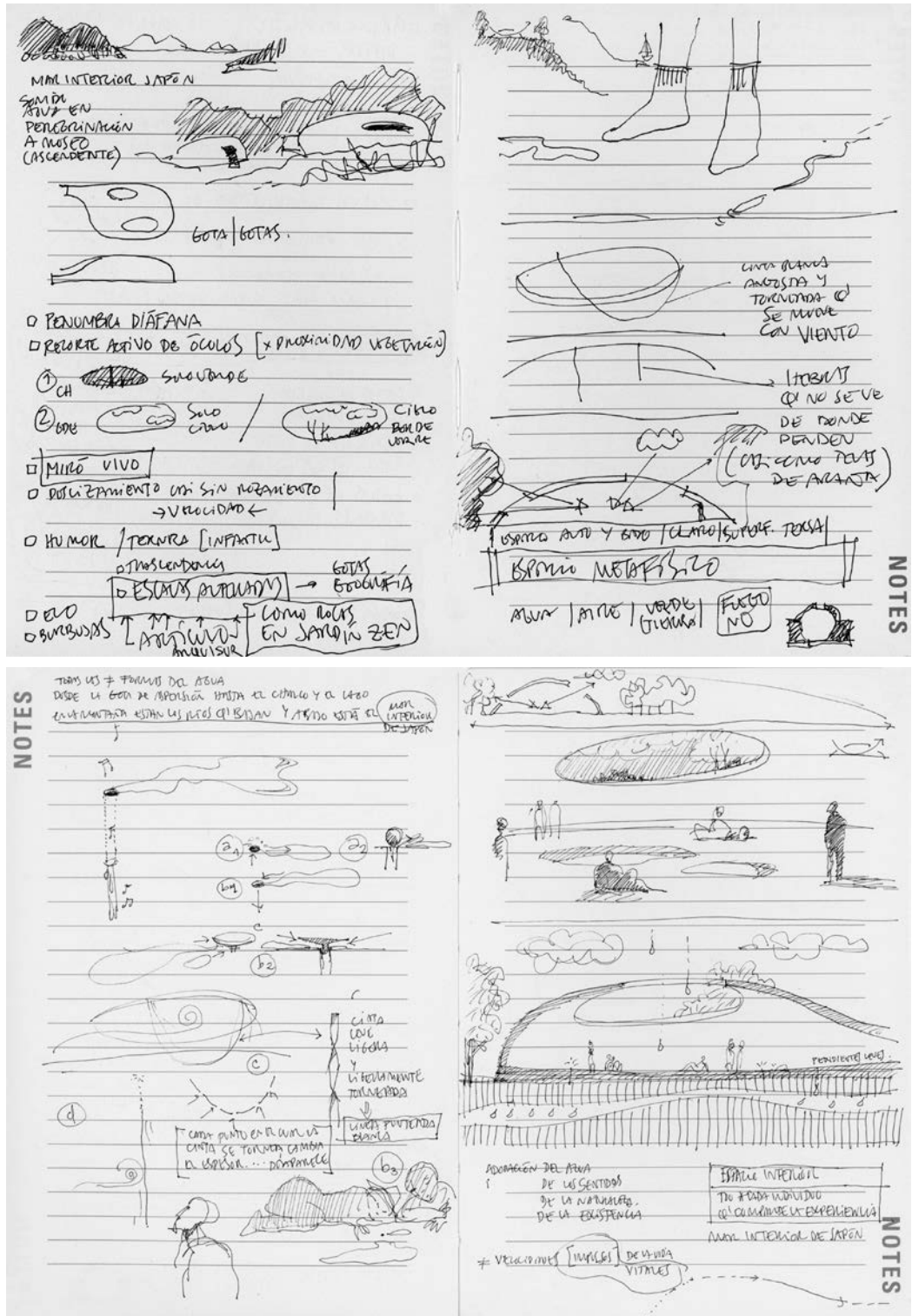


FIGURA 4 Y 5 | Bitácora de la visita al Museo de Arte de Teshima, folios 1 a 6, 2016. Registro del autor.



Luego de atravesar el umbral que configuran los perfiles curvos de las dos gotas, nuestro tránsito escurre veloz hacia la boca de ingreso a la sala, resultado de un leve pellizco que tensiona la configuración regular dominante de la cáscara de hormigón.

Momentos antes de atravesar el umbral de acceso, se nos invita a descalzarnos y se nos advierte que debemos circular con cautela sin tocar la obra de arte en exhibición, sin alzar la voz y evitando en lo posible la conversación. Puestos en situación nos disponemos entonces a ingresar.

Como si nos adentrásemos en una madriguera, la estrecha abertura, tan solo un poco más alta que una persona promedio, amplía rápidamente su embudo hasta afluir en el espacioso vientre interior de la gran sala que se extiende sobre una superficie de aproximadamente 60 x 43 metros, cubierta por un bóveda que no se eleva más allá de los 4,5 metros en su cota máxima.

Sobre la superficie continua de la inmensa cámara abovedada se abren dos grandes óculos ovoides (de aproximadamente 14 metros en su diámetro mayor) por los que la luz y la naturaleza circundantes se derraman hacia el interior. Distanciados estratégicamente entre sí, los óculos revelan el delicado espesor de la cáscara (25cm), interiorizan fragmentos selectos del paisaje y dan vida a un contrapunto de patios *sui generis* sin debilitar en el proceso la unidad y la contención espacial del recinto. Inmersa en una atmósfera de diáfana penumbra, la tersura de la envolvente difumina pliegues y rincones y dificulta la consciencia háptica de los límites.

Se trata de un espacio interior que no remite a experiencias previas. No posee divisiones internas y aparenta ser vulnerable a todos los atravesamientos imaginables. Cada centímetro cuadrado de su envolvente está expuesto a la mirada, no importa dónde nos situemos. Se encuentra vacío y sorprende por su forma, extensión, esencialidad expresiva e intensa pregnancia. Es original y ostenta una cualidad magnética que produce una intensa fascinación. Una vez dentro de la matriz del museo y luego de que nuestra atención sea capturada por su pulso interior, resulta muy difícil abandonar el recinto. Es probable que esta situación, muy poco frecuente y que roza por momentos la inefabilidad, solo sea comparable con la experiencia iniciática del espacio interior del Pantheon de Agripa en Roma. (Fig. 4)

#### Viaje al interior del interior

Sobre el pavimento se dibuja un micropaisaje lacustre. Diseminados por toda su superficie, grupos de gotas, pequeños charcos y espejos de agua se hacen visibles gracias al reflejo de la luz natural que baña el espacio y configuran una suerte de mapa estelar. Comenzamos entonces a deambular lentamente y en silencio, esquivando el agua como si de un recorrido con obstáculos se tratase.

Pero este paisaje no es estático. Su configuración cambia a cada instante. El agua que habita esta exquísita cueva-universo está animada. Brota, discurre y desagua desde, por y hacia el pavimento. Aquí y allá, de manera sorpresiva y desde algunas de las 186 pequeñas perforaciones practicadas en el suelo, mana agua, brotan gotas, burbujas que resbalan veloces por las pendientes naturales del pavimento hasta encontrarse con otras, formar pequeños y efímeros espejos de agua que luego se disocian nuevamente y discurren en diminutos ríos que serpentean veloces hasta desembocar transformados en secuencia de ondas concéntricas sobre pequeños lagos o desaparecer furtivamente en desagües —ínfimos.

La gran sala no está, por cierto, vacía. Está habitada por un sinnúmero de diminutos seres animados que se deslizan sin rozamiento aparente. Por entidades mutantes y fugaces que se atraviesan veloces como pequeños roedores, que corren en soledad y se agrupan en sociedad para conformar otras mayores.

Realidades distantes e imbricadas, la permanencia e inalterabilidad aparente del domo protector de hormigón funciona como contrapunto de la incesante actividad que discurre a ras del suelo (en continuo riesgo de ser alterada involuntaria e irremediablemente por el paso en falso de un visitante).

Así como la burbuja que cubre el espacio se despliega a cierta altura sobre nuestras cabezas, la cartografía marina en miniatura vive y observa el mundo con vista de hormiga. (Fig. 5)

Luego de pasados algunos minutos en el recinto y de elaborar de manera intuitiva una explicación primaria del funcionamiento del universo recreado ante nuestros ojos, experimentamos una necesidad profunda de aproximarnos al suelo y afinar nuestra percepción de lo que ocurre. De aguzar nuestra vista y arrojar luz sobre la actividad que fluye en torno a nuestros pies. De iden-

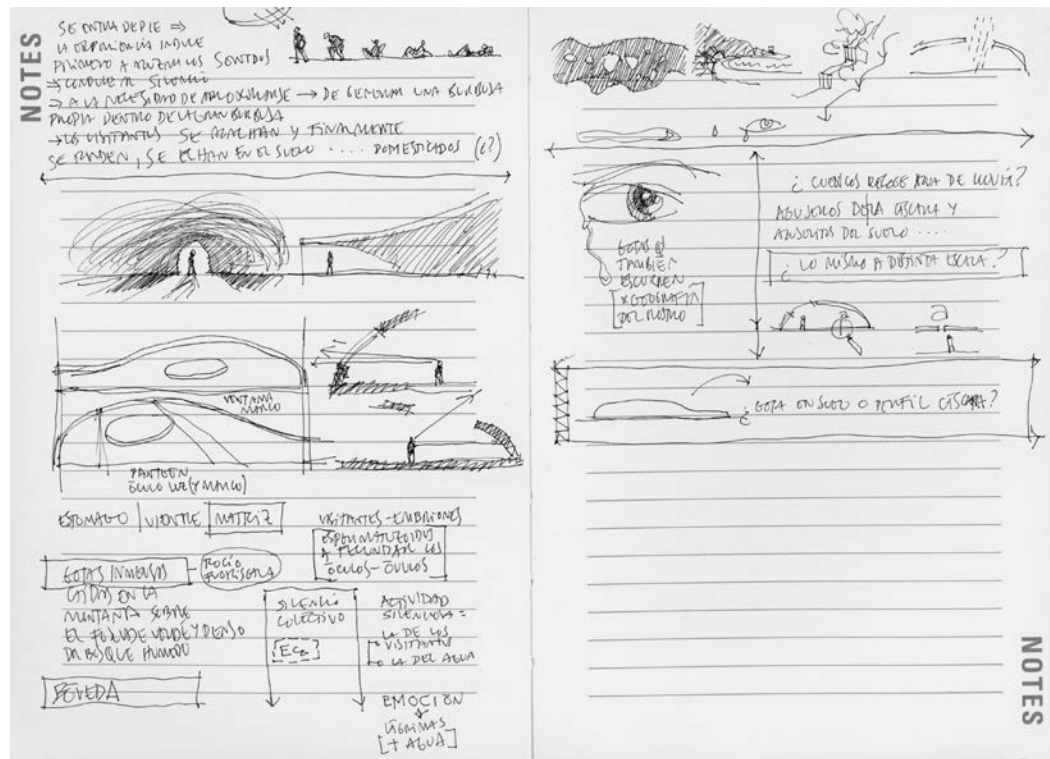


FIGURA 6 | Bitácora de la visita al Museo de Arte de Teshima, folios 1 a 6, 2016. Registro del autor.

5. Que escurren por la geografía del rostro de forma análoga a las sociedades de gotas por el pavimento de la sala.

tificar la proveniencia de esos sonidos —claramente reconocibles— de agua en retirada. De develar misterios.

Se revela de este modo ante nuestros sentidos una sincrónica coreografía acuática de personajes que parecen escapados de un lienzo de Joan Miró; de húmedas caligrafías japonesas, naturales y espontáneas, que dibujan en tiempo real mensajes efímeros encadenados sin solución de continuidad; de figuras vitalistas que inspiran ternura y empatía, que provocan sonrisas cómplices y lágrimas de emoción.<sup>5</sup>

El agua brota y desagua de manera natural desde y hacia un sistema de pequeñas perforaciones que conectan el espacio superior de la sala con mundo subterráneo, el cielo y el suelo. La lluvia —escasa en la región— alimenta la reserva de agua del suelo, luego géiseres mínimos permiten que ésta ingrese al recinto al tiempo que los declives proyectados en el pavimento la hacen confluir en reservorios naturales ubicados en sus áreas más deprimidas. El deslizamiento del agua resulta inusitadamente veloz y silencioso. Esta cualidad alienta el nacimiento de una prosopopeya según la cual el agua

en movimiento se trasforma ante nuestros ojos en personajes furtivos que, al tiempo que mudan su apariencia, huyen veloces de una estación a la siguiente. Los surtidores y desagües espontáneos emiten siempre advertencias sonoras que aprovechan las cualidades espaciales y la caja de resonancia natural del recinto para desconcertarnos con su magnificación acústica y ocultamiento visual. Estos últimos se encuentran por lo general ocultos bajo pequeñas esferas o conos invertidos.

Enmarcada en la estabilidad intrínseca de los óculos, la naturaleza deviene. Las nubes entran y salen de escena, las copas de los árboles se mueven con el viento, la lluvia y algunos pequeños animales ingresan libremente. Algunas otras señales de vida se proyectan y ubican intencionada y discretamente dentro del recinto. Sobre el delgado margen superior del óculo posterior, la catenaria de una ligera cinta, blanca y torneada, se mece con la brisa trazando en el aire una línea punteada y ondulante cuyo movimiento y expresión es eco de las condiciones de la naturaleza circundante. Desde la penumbra del cielorraso y sin punto de anclaje apa-

rente, surgen de improviso algunas hebras —contadas y ligeras cual telarañas— que penden sobre nuestras cabezas y nos rozan imperceptiblemente al pasar.

Siguiendo una especie de proceso de evolución filogenética inversa de la postura, al ingresar deambulamos erguidos y expectantes, nos agachamos para observar con atención la actividad que tiene lugar a nuestros pies, aguzamos el oído y nos sentamos en el suelo como espectadores privilegiados de alguna de las escenas en curso para finalmente recostarnos, en un estado de relajación máxima, rendidos ante la profunda fascinación de la experiencia. (Fig. 6)

## CRIBA PROYECTUAL

### Cualidad objetual

El hombre hacedor observa el universo desde su propia perspectiva y dimensión y, al espejarse en él, transforma automáticamente los rangos dimensionales de comprensión de la realidad en rangos escalares. Si el tamaño relativo puede entenderse en sentido amplio como sinónimo de escala, entonces un rango escalar podría definirse como un rango dimensional relativo. Relativo, de modo implícito, a las dimensiones del hombre y a su actividad productiva.

Se suceden así, asociadas a las distintas disciplinas proyectuales: la escala del proyecto territorial, del diseño urbano, la escala edilicia, el proyecto del espacio interior y la burbuja corporal próxima al hombre, el diseño objetual, etc. Establecida ésta categorización —y tal como podría suceder con cualquier otra— comienzan a reconocerse zonas de interferencia productiva, áreas de oportunidad, intersticios vírgenes entre áreas consolidadas, deslizamientos escalares fértiles.

Las arquitecturas pueden ser concebidas como macroobjetos y los objetos como microarquitecturas cuando han intercambiado cualidades fundantes para sus respectivas identidades de acuerdo al imaginario colectivo de lo que un edificio o una cosa «deben ser».

Si una arquitectura, como la del Museo de Arte de Teshima, no evidencia sus componentes, oculta sus juntas, encuentros y articulaciones y se presenta como una pieza monomaterial única, sugiere una forma de producción —artesanal o industrial— propia del pequeño

objeto, alimenta la ilusión del agigantamiento. Basta con prestar atención a las imágenes aéreas difundidas para confirmar el carácter eminentemente objetual de las piezas proyectadas por Nishizawa en Teshima.

En el propio proceso de construcción, referido al inicio, se reconoce una cualidad artesanal a gran escala. Casi como estuviésemos presenciando el colado de una pieza cerámica en su molde. (Fig. 7)

Pueden incluso establecerse isomorfismos razonables con algunos objetos. Resonancias de las concavidades cerámicas presentes en la vajilla blanca diseñada por Eva Zeisel; ecos formales de la cáscara diseñada por Charles y Ray Eames para su asiento *La-chaise*; o referencias a instrumentos musicales tradicionales como el *Udu* africano (de cerámica o piedra, en definitiva materiales pétreos, al igual que el hormigón). En este último caso también establecerse paralelismos con su *performance* acústica ya que, tal y como hemos apuntado, el gran recinto está concebido como una gran caja de resonancia.

Una pieza ovoide como la propuesta para la sala principal, de superficie continua, con un pico y dos perforaciones evoca cualidades vinculadas a su manipulación, a su condición de asible. El proyecto del museo, bajo esta óptica y desde el inicio, explora la fantasía del salto de escala y provoca en el visitante cierta dosis productiva de extrañamiento que reafirma el carácter ambiguo y misterioso de su experiencia. La modificación de la percepción de escala activa una serie de microprocesos paralelos y fuertemente entrelazados que alimentan la actividad de diseño.

A medida que los límites del conocimiento se expanden, nuestras fronteras escalares hacen lo propio amplificando el universo de referencia a disposición de las disciplinas proyectuales. La imbricación planteada en las relaciones caleidoscópicas entre objetos y edificios evidencia fecundos procesos de manipulación compositiva de la escala que espejan su multidimensionalidad. (Fig. 8)



**FIGURA 7 I** Imagen conceptual múltiple: Salvador Dalí; Lachaise, Charles y Ray Eames, 1948; Vajilla Classic Century, Eva Zeisel, 1952.

**7A y D.** Lachaise, detalles. Foto: Mikkel Mortensen. Fuente: <https://kinfolk.com/stories/design>

**7B.** Salvador Dalí. Vestigios atávicos después de la lluvia. Óleo sobre lienzo, 1934. Fuente: CURCIO, Armando (ed.) (1979) *Los genios de la pintura. Dalí*. Madrid: Sarpe. **7C.** Lachaise. Fuente: <https://julianacervera.wordpress.com/?s=lachaise>

**7E.** Lachaise, modelo 3d, imagen parcial. **7F y G.** Vajilla Classic Century, Bowl y set completo. Fuente: <https://www.rubylane.com>





**FIGURA 8** | Imagen conceptual múltiple: luz cenital y caja acústica, analogías y resonancias.

**8A.** Interior del Panteón de Agripa, Roma. *Fuente:* <http://htmlparabea.com/rincones/panteon-roma/>

**8B.** Mona Sibai, Bjorn Ewers, Afiche Filarmónica de Berlín. *Foto:* Mierswa Kluska. *Fuente:* <http://www.mierswa-kluska.de/projects/mixed-portfolio/>

**8C.** Udu, instrumento tradicional de percusión. *Foto performance* músico Jeff Willet. *Fuente:* <https://jeffwilletmusic.com>

**8D.** Udu, versión contemporánea del instrumento. *Fotograma de video* que registra la performance del músico Shayan Fathi.

6. Un registro en video de la instalación de Globak Myopia en el pabellón uruguayo en la Bienal de Arte de Venecia 2015 puede consultarse en: [https://youtu.be/VRGd-8i\\_EXk](https://youtu.be/VRGd-8i_EXk)

7. Tal y como desarrollamos en el apartado previo, esta diferencia dimensional resulta absolutamente clave para el éxito de comunicación de la propuesta.

### Escala de observación

La escala con la cual una realidad es observada no es inocua. Todo fenómeno se construye, en buena medida, en función de la escala de observación que sobre él se proyecta. Hay una identidad en el objeto y otra que proporciona la mirada. Todo depende de la pertinencia y capacidad de la escala de observación para revelar esencias, mundos dentro de los mundos. «La cuestión que se plantea se refiere al significado propio de lo que se vuelve visible a una determinada escala, y su significado con relación a lo que permanece invisible. [...] La escala es en definitiva el artificio analítico que da visibilidad a lo real» (Castro, 2002:16–31).

A medida que nuestra mirada se proyecta hacia dentro o fuera, aspectos de la realidad ingresan a nuestro «cono de visión» mientras que otros desaparecen de él. Podríamos incluso ensayar una analogía con la óptica fotográfica y afirmar que un determinado rango escalar opera como la «profundidad de campo» en una fotografía: permite visualizar con aceptable nitidez una porción de la realidad, mientras que el resto aparece desenfocado y borroso ante nuestros ojos.

Dada la complejidad y multiplicidad de medidas de una misma realidad, la escala cobra un significado heurístico vinculado con la incidencia de la percepción intencionada dentro de los procesos operativos de investigación, sea esta de carácter científico, artístico o proyectual. El punto de vista que la escala dibuja es capaz de modificar la percepción misma de la naturaleza del espacio, el objeto o la entidad considerada.

En el caso del Museo de Arte de Teshima resulta absolutamente clave la dialéctica establecida entre dos mundos pertenecientes a rangos dimensionales (y escalares) muy distantes. La apreciación adecuada del recinto abovedado en su conjunto, en toda su extensión y a escala del visitante, anula casi por completo la visibilidad de la actividad que transcurre a ras del suelo. De manera inversa, al conectarnos atentamente con ese mundo prácticamente bidimensional y en miniatura, abandonamos inevitablemente la percepción integral del espacio.

Análogo es el caso de la invisibilidad real proyectada por el artista Marco Maggi en su obra *Miopía global*, montada en el pabellón uruguayo para la Bienal de Arte de Venecia 2015. Al ingresar al pabellón percibimos tan solo una sala blanca, bien iluminada, prismática y vacía. El registro fílmico de los visitantes parece mostrar individuos observando el vacío, la nada.<sup>6</sup> Sin embargo a medida que nos aproximamos a sus márgenes, un complejo e intrincado universo escultórico en miniatura activa por completo la superficie de las paredes.

Anota el propio autor en el catálogo de la exposición: «La meta es frenar y acercar al observador, retenerlo e invitarlo a descifrar paisajes polisémicos en alta indefinición. (...) Establecer un fuera de foco generalizado en un papel o una sala, permite espantar la certeza. No hay nada más peligroso en este siglo que el apuro que otorga la certidumbre de la fe ciega» (Maggi, 2016).

La convivencia sinérgica entre ambas realidades —quizás uno de los más acertados y elocuentes recursos compositivos utilizados— es además una cualidad identitaria compartida por la obra de Maggi y la de Naito-Nishizawa.

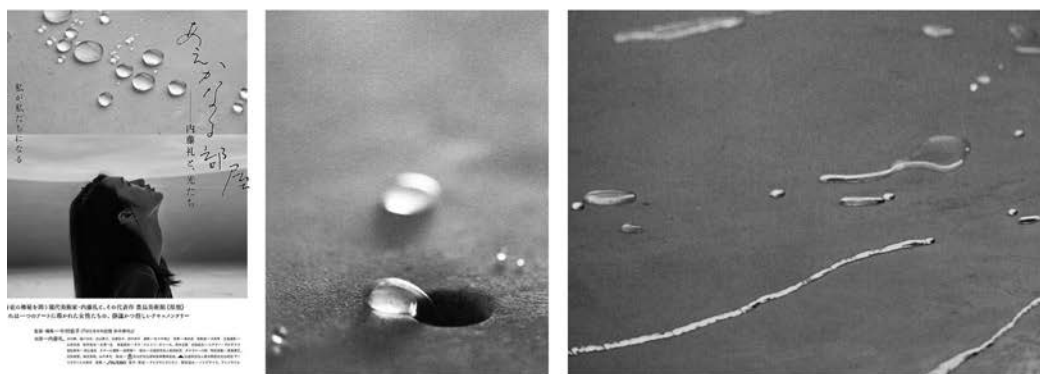
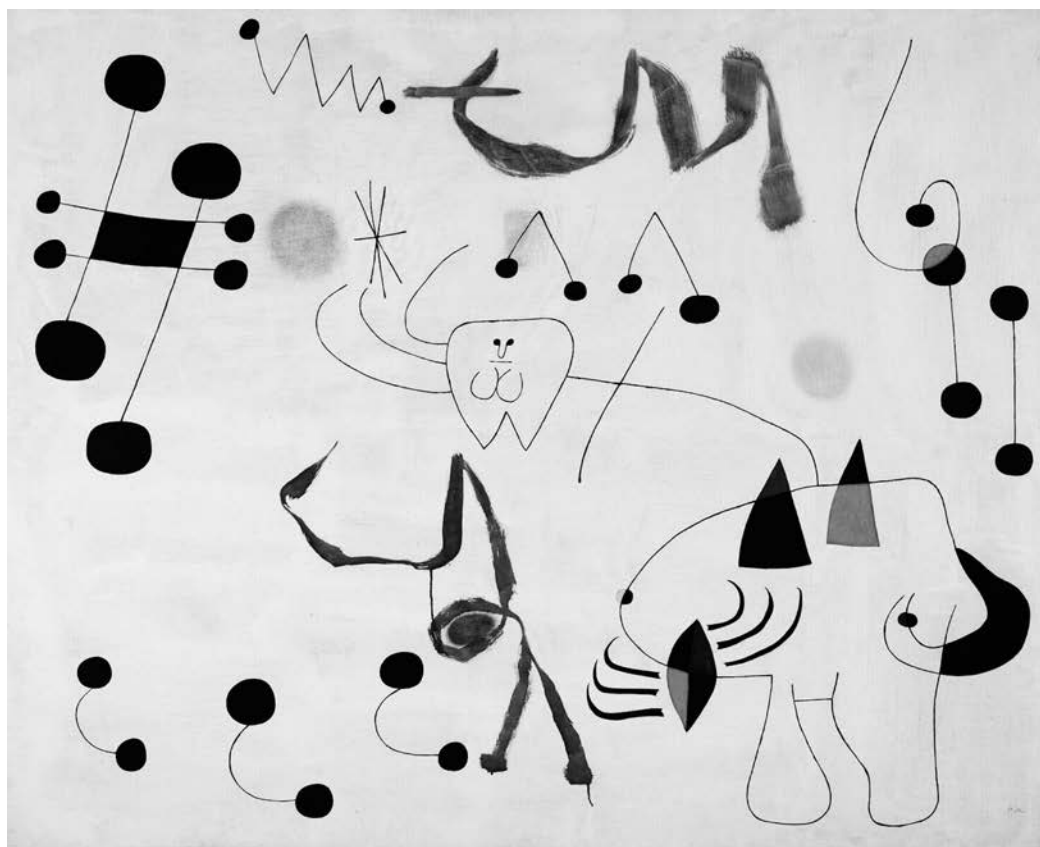
«Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna.» (Deleuze, 1989:14) (Fig. 9)

### Prosopopeya

El sistema ideado por Naito y Nishizawa para regular la entrada, salida, y movimiento del agua dentro del recinto principal del museo, implica ciertos conocimientos —al menos experimentales— de hidrodinámica. Presupone el control de las pendientes y las cualidades de la terminación superficial del pavimento, la previsión de la magnitud esperada de rozamiento y, en consecuencia, de la velocidad de desplazamiento del agua y de la vitalidad de sus movimientos. Todo esto considerado en un marco abierto a imprevistos y detonado por acciones en las que la espontaneidad ocupa un rol importante.



**FIGURA 9** | Imagen conceptual múltiple: Marco Maggi, Global Myopia. Pabellón de Uruguay, Bienal de Arquitectura de Venecia, 2015. *Fuente:* Catálogo de la exposición. Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.



**FIGURA 10** | Imagen conceptual múltiple: Prosopopeya. Constel·lació lacustre. **10A** Joan Miró, Dona somiant l'evasió, 1945. Fundació Joan Miró. *Fuente:* <http://visitmuseum.gencat.cat/es/fundacio-joan-miro>. **10B** Afiche del film A room of her own: Rei Naito and light, 2015. *Fuente:* <https://www.themoviedb.org/> **10C y D** *Fuente:* Teshima Art Museum Handbook (2011) Okayama: Fukutake Foundation.



La dimensión (pequeña), forma (orgánica) y velocidad (alta) según la cual las unidades de agua se desplazan por el inmenso recinto (considerado en magnitud real, pero también relativa), detona y explica la intensidad de la prosopopeya proyectada.

Resulta prácticamente imposible no percibir a las gotas que corren de un lado a otro como seres animados, con vida propia. En medio de la serenidad del gran recinto, los pequeños movimientos furtivos de partículas de agua ofician como contrapunto sinérgico. Cuanto más ágil es el desplazamiento, mayor es la serenidad reinante. Cuanto más pequeña la partícula de agua, más grandes aún parecen las dimensiones del contenedor.<sup>7</sup>

Emociona la conciencia del salto de escala entre mundos paralelos en convivencia pacífica, emociona la aparente clandestinidad de la dinámica de desplazamientos de los personajes acuáticos. Emociona la autosuficiencia vital del sistema en funcionamiento.

Con la misma curiosidad y sorpresa con la que un niño observa el tránsito de las hormigas hacia su hormiguero, espiamos el devenir existencial de las gotas animadas. Las gotas nacen, corren, crecen, se agrupan y se disocian, para desaparecer diluidas en la inmensidad relativa de un pequeño charco. Asistimos a desplazamientos con energía —e incluso humor— diferente, a ciclos vitales condensados en lapsos brevísimos, a la fantasía de la muerte y la resurrección.

El espacio del Museo de Arte Teshima es habitado en todas sus escalas simultáneamente, por visitantes humanos y también por homúnculos-gota. Nishizawa y Naito nos arrastran desde la dimensión racional del adulto a la dimensión lúdica del niño; construyen una fuga abismal que fuerza nuestra escala de observación (y de pensamiento); y trabajan de manera explícita y protagónica las relaciones entre la parte y el todo, iterando con fluidez y maestría entre el universo y el rincón. (Fig. 10)

### Habitar el tiempo

La dimensión temporal es esencial al proyecto de Nishizawa y Teshima. Su propuesta es perceptual y fenomenológica, depende irremediamente de la participación en la experiencia única urdida en conjunto, y no existe fuera del tiempo.

Basta repasar atentamente la excelente serie de tomas realizadas por el reconocido fotógrafo de arquitectura Iwan Baan, utilizadas profusamente para la difusión del proyecto del museo, para darse cuenta de que, aun en manos expertas, la imagen congelada resulta inusitadamente ineficaz para la comunicación de las raíces más profundas de la propuesta artístico-arquitectónica.

La velocidad de desplazamiento de las gotas animadas, la percepción de los instantes ínfimos del devenir en que éstas impactan con otras se funden, se vuelven a disociar o desaparecen; la conciencia de la ligereza extrema de la cinta blanca mecida por la brisa; la cualidad casi inmaterial de las hebras que penden desde lo alto; el movimiento de las nubes cruzando el espacio delimitado por el óculo superior; los cambios atmosféricos súbitos, de luz, de temperatura, de visibilidad; son detonantes claves de la emoción y la comprensión cabal del proyecto que se desvanecen fuera del tiempo.

Según Rei Naito: «nunca sabes lo que sucederá de un momento a otro. (...) Eso es todo. Nos dice algo sobre estar vivos» (Yamaki, 2014:2).

Se trata en definitiva de una obra tan permanente como efímera, que reconfigura constantemente su mapa de relaciones internas y externas y mantiene intacto en el proceso su identidad más auténtica y arraigada.

### Pregnancia primigenia

¿Cuáles son los recursos proyectuales que explican la intensidad de comunicación de esta obra bicéfala? ¿De dónde proviene esa cualidad magnética que nos impide, una vez dentro, abandonar la experiencia?

Nishizawa y Naito diseñan en colaboración una experiencia espacial y perceptiva de fuerte pregnancia, basada en cualidades primarias que facilitan la identificación emocional y afectiva del visitante.

La pregnancia visual, desde el mirada de la doctrina gestáltica se vincula entre otros aspectos a la simplicidad, la regularidad, el orden, el equilibrio, el cerramiento, la completitud, la simetría y los cromatismo primarios (Hesselgren, 1964:31).

La forma de domo, aun rebajado como el elegido, posee gran estabilidad visual y estructural, es cerrada y remite a un centro espacial y significativo. El color y las cualidades superficiales de su envolvente son regulares, continuas, y homogéneas. Las aberturas practicadas en ella, análogas en dimensión, se distribuyen de manera equilibrada (definiendo dos grandes hemisferios virtuales) a uno y otro lado de lo que podría entenderse como el eje de ingreso al recinto. Bajo uno y otro óculo se despliegan tensiones espaciales complementarias: una predominantemente horizontal y cerrada visualmente por el follaje del bosque posterior, y otra abierta, tendiente a la vertical, dirigida hacia el cielo y enmarcada por las copas de los árboles próximos.

Estos óculos también adoptan formas cerradas, completas, geoméricamente sencillas, simétricas que determina su gran pregnancia visual, enfatizada por el contraste de figura fondo entre la textura natural del paisaje que enmarcan y la homogeneidad clara y neutra de la envolvente.

El agua está omnipresente a lo largo de todo el peregrinaje de aproximación, primero a la isla de Teshima y luego al lugar de implantación del museo, en lo alto del Monte Myojin. Participa en todas sus formas y dimensiones: mar, ola, lluvia, rocío agua de aspersión, agua detenida o en movimiento, géiser, burbuja, gota,

chargo o lago. Nos acompaña al atravesar el Mar interior de Seto, desde los arrozales de las colinas de la isla y en los cursos de agua que bajan desde lo alto a lo largo del camino, en la humedad de la densa vegetación del lugar y manando desde el subsuelo a través de pequeñísimas perforaciones hacia el interior del museo. Es además la materia prima esencial con las que Naito trabaja para dar vida a la obra allí expuesta: *Matrix*. La vegetación, la luz y el aire en movimiento completan la activación expresiva natural del recinto.

La sinergia provocada por la presencia articulada de elementos primarios de la naturaleza como el aire (cielo, brisa, viento), el agua (nubes, niebla, lluvia, rocío, agua de subsuelo, humedales, cursos de agua, mar) o la tierra (representada en la propia isla, monte y bosque en el cual se implanta el museo) confiere a la experiencia proyectada una intensa cualidad existencial y primigenia, que detona emociones también primarias.

Naito describe a *Matrix* como una obra que «asombra y purifica», y reconoce que la experiencia de cada visitante es diferente y diferente en cada oportunidad.

*«Cada vez que entro es como si estuviera entrando por la primera vez. El hecho de que lo haya creado no tiene nada que ver. (...) Cuando estoy allí, siendo algo que solo puede describirse como cariño, afecto hacia las personas que observan con atención o tan solo deambulan por el lugar.» (Yamaki:2)*

## CODA

La dimensión natural de la experiencia objetiva de un recinto de relaciones métricas y magnitudes cuantificables, se articula con la dimensión derivada de la experiencia perceptiva del espacio y el tiempo. La que construye cada visitante en su interior y la que configura y comparte el colectivo de individuos. La experiencia espacio-temporal se materializa en torno al cuerpo, a los cuerpos y configura un universo en apariencia menos tangible pero con la misma fuerza de realidad. El espacio contenedor informa y orienta la experiencia del visitante del mismo modo que la actividad humana sensible informa y orienta la experiencia y realidad del recinto.

En el interior del Museo de Arte de Teshima el espacio aparece como una prolongación de nuestro cuerpo y nuestro cuerpo como una prolongación del espacio. La realidad de la experiencia se activa desde ambos extremos, la percepción del espacio se transforma en función de los cambios en la cinestesia del cuerpo en movimiento. Los cambios en las condiciones objetivables del entorno físico, iluminación, temperatura, humedad, etc., modifican a su vez el modo en el cual nos movemos y percibimos el espacio.

Esta resonancia doble, que se espeja en ambos sentidos, nos induce a habitar el recinto del museo desde la subjetividad natural de la percepción, pero atentos a sus condiciones materiales objetivas y cambiantes. A movernos en su interior creando coreografías en diálogo con la coreografía espontánea y cambiante de los elementos primarios de la naturaleza. A aceptar el fluido devenir del zoom telescópico de escalas de observación que se entrelazan en la experiencia vivencial del universo proyectado por Naito y Nishizawa. ■



---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, I.E. de (2002):** «El problema de la escala.» *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (233).
- DELEUZE, G. (1989):** *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- HESSELGREN, S. (1964):** *Los medios de expresión de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- HOLL, S. (2000):** *Parallax*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- ISHIGAMI, J. (2011):** *Another Scale of Architecture*. Kioto: Seigensha.
- MAGGI, M. (2015):** *Global Myopia. (Pencil & Paper)*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.
- (setiembre 2016): *Miopia global. Amplificador. Es Hoy. Agenciando la contemporaneidad*, organizado por Taller Scheps–FADU–Udelar, Montevideo.
- MARQUEZ, F.; LEVENE, R. (eds.). (2011):** *Sanaa 2008–2011 Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa*. Madrid: El Croquis.
- MERINO, J.L. (2013):** Entrevista a María Bilbao. En Merino, J.L. (ed.), *Hablan los artistas* (pp. 119–126). San Sebastián: Estudio Avance Proyectos.
- MOORE, C.; ALLEN, G. (1978):** *Dimensiones de la arquitectura, Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NAITO, R.; NISHIZAWA, R.; TOKUDA, K. (2011):** *Teshima Art Museum Handbook*. Okayama: Fukutake Foundation.
- NAITO, R.; NISHIZAWA, R. (2016):** *Teshima Art Museum*. Okayama: Fukutake Foundation
- ORR, F. (1985):** *Scale in architecture*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold.
- RYAN, R. (2010):** «Teshima Art Museum. Nel mare interno del Giappone, l'enigmatica nascita di un museo «vuoto» per principio: Ryue Nishizawa e Rei Naito creano un'esperienza sensoriale.» *Domus*, (942). Recuperado de: <http://www.domusweb.it/content/domusweb/it/architettura/2010/12/09/teshima-art-museum.html>
- YAMAKI, K. (2014):** «Rei Naito x Kasumi Yamaki. Tokio Metropolitan Teien Art Museum», *Conversations*, Volumen 1. Recuperado de: <http://www.teien-art-museum.ne.jp/special/en/conversation/index2.html>