

Extrañamiento y percepciones múltiples.

Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga

Alienation and Multiple Perceptions. Photographs of the Pavilion
and Auditorium for the Universidad de Málaga

RUBÉN ALCOLEA  0000-0000-0000-0000

Cummings School of Architecture, Roger Williams University, Rhode Island, Estados Unidos.

JORGE TARRAGO MINGO  0000-0002-1749-1550

E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España.

Resumen

La proliferación de imágenes en nuestra sociedad contemporánea ha dado lugar al fenómeno denominado multipercepción. La fotografía y otros medios ofrecen una mirada de fragmentos de la realidad cotidiana, que se traduce en una multiplicación enriquecedora del mundo real que percibimos y ensoñamos de manera individual. La selección de fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo de la Universidad de Málaga se muestran deliberadamente de forma inversa, en las que los detalles y fragmentos se presentan primero para ofrecer, sólo al final, una visión más general del conjunto.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, arquitectura, percepción visual, creatividad.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Jorge Tarrago Mingo
jtarrago@unav.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 07.10.2022
Accepted: 03.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Alcolea, R., & Tarrago Mingo, J. (2022). Extrañamiento y percepciones múltiples. Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15555>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.15555>

Alienation and Multiple Perceptions. Photographs of the Pavilion and Auditorium for the Universidad de Málaga

RUBÉN ALCOLEA

Cummings School of Architecture, Roger Williams University, Rhode Island, USA.

JORGE TARRAGO MINGO

Architecture School, University of Navarra, Pamplona, Spain.

Abstract

The extensive dissemination of images in our contemporary world allows the creation of the so-called multi-perception. New photographic practices and other media produce a multitude of fragments on our physical environment, which translates into a rich encapsulation of the real world we all differently perceive and dream about. The selection of photographs of the Pavilion and Auditorium for the University of Málaga (UMA) are presented deliberately in reverse order. Fragments and details are shown first for, only at the end, give room to a more general overview of the building.

KEY WORDS: Photography, Architecture, Visual Perception, Creativity.

Summary – Sumario

1. Extrañamiento y percepciones múltiples
2. Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga

1. Extrañamiento y percepciones múltiples

Es bastante conocido el relato en el que el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto describe el alumbramiento y el proceso creativo de su serie *Theaters*, iniciada en 1976:

Una noche tuve una visión parecida a una alucinación. La secuencia de pregunta-respuesta que la acompañó fue algo parecido a esto: «¿Sería posible capturar una película entera en un único fotograma?» Y la respuesta: «Obtendrías únicamente una pantalla blanca, brillante». Inmediatamente me puse en acción para hacer realidad esta visión. Vestido como un turista, entré en un cine barato del East Village con una cámara de gran formato. En cuanto comenzó la película, fijé el obturador en una apertura muy amplia y dos horas más tarde, cuando la película acabó, cerré el obturador. Esa noche revelé la película y la visión que había tenido apareció ante mis ojos. Esa idea me pareció muy interesante, misteriosa, e incluso, religiosa.¹ (Sugimoto, 2016)

La idea de Sugimoto no es absolutamente nueva. La aventura en búsqueda de la imagen única, total, cumple ahora casi un siglo. El texto 'La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica', publicado por Walter Benjamin en 1936, anunciaba de modo muy sugerente un futuro marcado por la reproducción y la transformación técnica de la naturaleza del arte con sus implicaciones políticas (Benjamin, 1989). Se abrió la posibilidad de transformar la obra de arte en un objeto que nunca más será único, sino múltiple. Ese principio está en la base de la transformación de toda la teoría del arte moderno. Imágenes, fotografías, sonidos e incluso olores, serían y son ahora copiados y distribuidos sin cesar.

Un par de años antes, el poeta francés Paul Valéry ya había anticipado en su elocuente artículo «La conquete de l'ubiquité» (La conquista de la ubicuidad) que cabría esperar «cambios próximos y muy profundos en lo referente a las artes», pues en todas ellas aparecía hasta entonces un componente físico que ya no podía ser considerado o tratado como antes. Una dimensión tangible asociada a la obra de arte que no podía permanecer sin ser afectada por el conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo eran ya lo mismo a lo que estábamos acostumbrados desde tiempos inmemoriales. Decía Valéry: «Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender

1 One evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: Suppose you shoot a whole movie in a single frame? And the answer: You get a shining screen. Immediately I sprang into action, experimenting toward realizing this vision. Dressed up as a tourist, I walked into a cheap cinema in the East Village with a large-format camera. As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes. This idea struck me as being very interesting, mysterious, and even religious.

nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas» (Valéry, 1999, p.131).

Valéry, Benjamin y tantos otros pensadores del momento, esbozaron el escenario sobre el que se enmarcan los principios teóricos, ya plenamente asumidos, que delinear nuestra cultura contemporánea. Dejando aparte el hecho de que no hay prácticamente ningún teórico o pensador actual sobre teoría del arte que no siga bebiendo de estas dos fuentes originales, hoy ya no sólo esperamos que nuestras obras de arte sean publicadas globalmente de forma física o digital, o incluso colgadas en las paredes de nuestras salas de estar, sino que se abre la puerta a la posibilidad de reproducir cada momento, en tiempo real, en cualquier otro lugar.

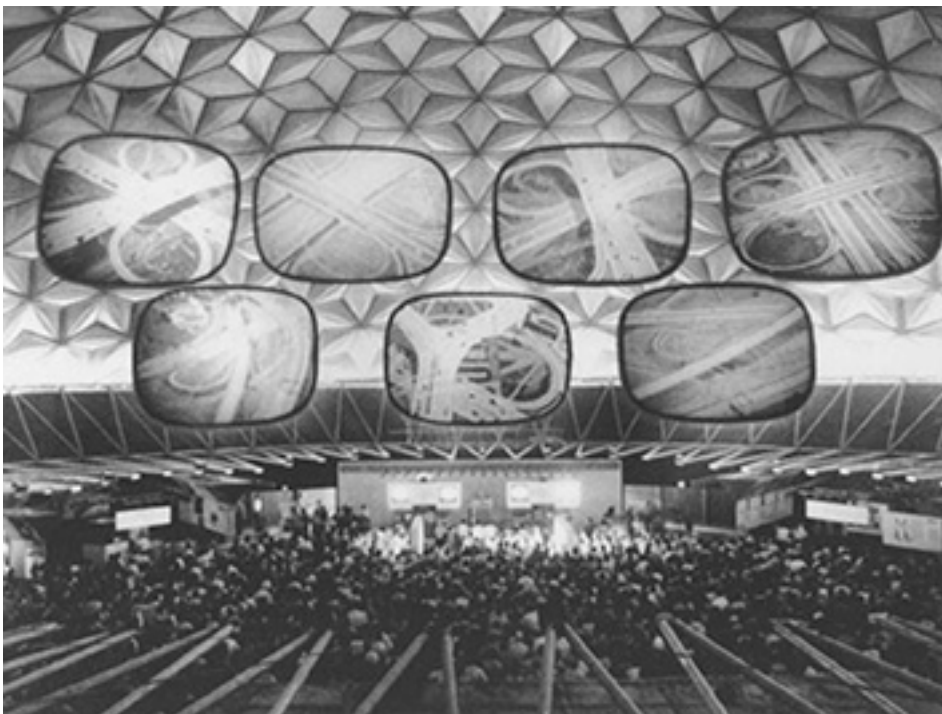
La reproducción analógica ha sido sustituida por la digital, lo que conlleva que se desvincule a un tamaño, formato o soporte definido y, lo que es quizás más importante, permite abandonar la asociación a un lugar específico donde necesariamente tiene que ser observada, expuesta o conservada. En definitiva, como han afirmado algunos pensadores como Jacques Rancière, el concepto de imagen no es único, ni doble, ni incluso triple. La imagen obtenida es algo distinto del conjunto de operaciones técnicas que la produce. Pero lo hace para descubrir en el camino una semejanza diferente: una semejanza que define la relación de un ser con su procedencia y destino, que rechaza el espejo en favor de la relación inmediata entre sus orígenes y resultados. La semejanza es, ahora, no la que proporciona sólo la representación fidedigna de una realidad, sino que da fe directamente de ese cualquier otro lugar donde se entrega y también intrínsecamente de todos aquellos donde se va a reproducir en el futuro (Rancière, 2007, pp. 8-10).

Fotografiar la realidad hoy ya no es una simple operación automática, sino un genuino acto productivo. Muy especialmente en el caso de la fotografía de arquitectura. Eso es quizá lo que Sugimoto nos propone. El fotógrafo produce una obra nueva, seleccionando el escenario, deambulando y escrutando, esperando durante horas para producir un rectángulo puro de luz que contiene el universo entero, como el punto del espacio tiempo donde se contienen todos los mundos, tiempos y lugares del Aleph de Borges. Si en el texto de Borges, el que lo mira puede ver todo en el universo desde todos los ángulos simultáneamente, sin distorsión, superposición o confusión, el Aleph de Sugimoto contiene no sólo cada fotograma de la película, sino también cada experiencia de sus espectadores, y todos ellos en un único rectángulo blanco, único, que proporciona una síntesis radicalmente abstracta. Es capaz de traducir la representación de la secuencia de imágenes en movimiento en algo específicamente estático y abstracto. Por supuesto, en cada fotografía de la serie Theaters, cada rectángulo es anodinamente blanco y a su vez sutilmente distinto, capturando los distintos matices de luz que rodean a cada una de las películas atrapadas, lo que los convierte en algo esencialmente abstracto, pero también al mismo tiempo en absolutamente únicos.



Fig. 01. Sugimoto, Hiroshi (1977). *Radio City Music Hall*. Miami Art Museum Collection / Sonnabend Gallery, NY.

Fig. 02. The Eames Office (1959). *Glimpses of the USA*.



En una sociedad en la que estamos rodeados, por todas partes y todo el tiempo, por una miríada de imágenes múltiples y simultáneas, la idea de tener únicamente una imagen al mando de nuestra atención se convierte en un concepto extraño. Como ha sugerido Beatriz Colomina, parece que necesitamos distraernos para concentrarnos. Como si nosotros, todos los que vivimos en este nuevo tipo de espacio, el espacio de la información múltiple, pudiéramos ser diagnosticados en masa con trastorno por déficit de atención. En lugar de pasear cinematográficamente por la ciudad, ahora miramos en una dirección y vemos muchas imágenes en movimiento yuxtapuestas, más de las que podemos sintetizar o reducir a una única impresión (Colomina, 2008).²

Colomina introducía esta reflexión a partir de la conocida exposición 'Glimpses of the USA' —la pieza central en la American National Exhibition en Moscú en 1959— donde el matrimonio de arquitectos norteamericanos Charles & Ray Eames condensó para los moscovitas un día entero de la vida en los Estados Unidos en más de 2.200 instantáneas e imágenes en movimiento que se proyectaban simultáneamente durante algo más de doce minutos en siete enormes pantallas de 6x9 metros, anticipando el abandono de las narrativas lineales para explicar la realidad, a favor de una superposición de imágenes múltiples, un empacho de pantallas rutilantes (Eames, 1959).

Nuestra sociedad actual ya no está sólo inmersa en esa era de la reproducción benjaminiana, sino en la era del streaming automático, donde esas otras realidades, distribuidas masivamente como una ilusión, parecen más vívidas que el momento vivido por cada uno de sus espectadores. Vivimos un contexto nunca imaginado por Benjamin o por los primeros fotógrafos. Disponemos de cámaras web globales, visión por satélite en alta resolución e incluso de generación de imágenes por inteligencia artificial que abren la puerta a nuevos escenarios y que se representan ahora con niveles de realismo insospechados. Todo ello, en su conjunto, multiplica exponencialmente nuestro mundo, bien fotografiado o imaginado, en lo que se ha definido como la multipercepción contemporánea (Alcolea, 2010).

Pero la percepción múltiple debe definirse como algo diferente a las meras prácticas y tecnologías de imágenes en movimiento que cambian el cubo blanco del espacio expositivo por la caja negra de proyección de imágenes. La percepción múltiple tiene un contexto donde la realidad no es lineal, sino compleja e incluso contradictoria. Tiene la capacidad de unir no sólo la representación de los objetos en su contexto, también el significado de esa realidad y sus singularidades (Alcolea, 2011). Algunos artistas y críticos predijeron que el surgimiento de la imagen en movimiento modificaría el estatus de la obra de arte en nuestra era de la información. De hecho, así como la técnica del collage y la fotografía reemplazó a la pintura al óleo, las pantallas están reemplazando no sólo los soportes tradicionales, sino también al

2 We are surrounded today, everywhere, all the time, by arrays of multiple, simultaneous images. The idea of a single image commanding our attention has faded away. It seems as if we need to be distracted in order to concentrate. As if we —all of us living in this new kind of space, the space of information— could be diagnosed en masse with Attention Deficit Disorder (...) Rather than wandering cinematically through the city, we now look in one direction and see many juxtaposed moving images, more than we can possibly synthesize or reduce to a single impression.

mundo físico que nos rodea. La imagen proyectada y encuadrada parece que ha encontrado finalmente su camino, sorprendentemente, en los museos y también en el discurso de modernidad (Foster et al., 2005, p. 561).

En este contexto, la producción de arquitectura no es ajena al mismo fenómeno. En este tiempo de saturación visual y virtualidad extrema, o casi absoluta, la arquitectura también participa de ese proceso de sólo-reproducción, manteniéndose incluso ajena a la realidad física de su construcción. El progreso en la investigación espacial y creativa hace que su realización se presente imposible en nuestros contextos cotidianos y limitados por su naturaleza estrictamente física. En ocasiones, su realización ya sólo es posible en el espejo, en ese lugar platónicamente más real donde las categorías son puras, absolutamente abstractas, y no limitadas por restricciones coyunturales, presupuestarias, logísticas, normativas o incluso puramente físicas. Quizá es por ello por lo que la práctica arquitectónica se ayuda cada vez más de la elocuencia con la que la fotografía es capaz de enunciar sus intenciones. Hasta el punto en el que la arquitectura contemporánea es ya inseparable de sus imágenes fotográficas, y con límites bien difusos entre ambas.

La fotografía de arquitectura ha pasado a ser el centro de atención, pensada desde y para su difusión a través de la imagen impresa o, en mayor medida, digital. La aproximación a la obra construida se produce casi exclusivamente a partir de la difusión de sus imágenes y, acaso después, mediante la experiencia, provocando en no pocas ocasiones un extrañamiento cierto. Lo que nos resulta familiar o ya conocido del objeto arquitectónico, precisamente por la sobreabundancia de sus imágenes, desaparece paradójicamente a nuestra vista cuando lo visitamos personalmente.

En un proceso inverso al que definiera Viktor Shklovski³, la familiaridad con una percepción construida primero desde la difusión de sus imágenes, hace que «se pierda la frescura de la percepción de los objetos en su realidad, convirtiéndolos en extraños a su misma naturaleza» (Shklovski, 2005). En 'El arte como artificio', Shklovski defiende que el arte, y por extensión también la fotografía, debe desautomatizar la percepción y forzar a la mente a un esfuerzo de reconstrucción para recomponer una unidad a partir de unos datos fragmentados, que a priori parecen desunidos. Pero, ¿y si lo cotidiano es ahora la imagen recibida y consumida y no tanto lo real? La mirada fragmentada que por definición nos ofrecen los reportajes fotográficos de arquitectura, nos obliga a una reconstrucción que necesariamente será incompleta. Sin embargo, ese viaje filtrado y matizado se convierte entonces en un espectáculo personal e íntimo y, sin duda, más rico. Se generan así tantos edificios posibles como espectadores, multiplicando las cualidades estéticas de la obra a la vez que enriqueciendo su eventual percepción real o visita.

3 Viktor Shklovski define así el ostranénie o extrañamiento: El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de «extrañar» a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la fuerza de la percepción encuentra su razón en que el proceso no es estético, como un fin en sí mismo, y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.

2. Fotografías del Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga

Arquitectos: Rubén Alcolea, Roberto Ercilla, Jorge Tarrago

Fotografía: Javier Callejas

Si hay algún modelo institucional en Europa que pueda ser identificado como propio y original es el concepto de Universidad. La historia de su nacimiento y desarrollo describe un proceso que da sentido y explica la evolución de nuestro continente y el pensamiento occidental durante los últimos siglos. La Universidad es una forma peculiar de organización social: esencialmente una comunidad de profesores y estudiantes que avanzan conjuntamente hacia el progreso de la cultura y el conocimiento a través de la investigación y la docencia. Las sedes y edificios universitarios se han organizado históricamente replicando las tipologías del patio, la plaza o el claustro. Son espacios en los que se invita al recorrido, continuando así con la tradición humanística de origen griego en la que el conocimiento se transmite mediante una conversación durante un paseo distendido. Quizá es por ello por lo que esos ámbitos, públicos por naturaleza, definen la imagen más reconocible y representativa en las principales universidades a lo largo de la historia.

El punto de partida de este proyecto es esencialmente la creación de un espacio de esas características, que fuera capaz de organizar a los distintos órganos de gobierno y administración en un contexto de intercambio y enriquecimiento. Hay una voluntad clara de reinterpretar el propio concepto de universidad, así como de adoptar esquemas y conceptos históricamente asociados a este tipo de edificios. Así, la utilización de las tipologías clásicas de patio y pabellón, la sublimación de espacios ajardinados, la acentuación de la representatividad de la arquitectura o la confianza en ella como facilitadora de formas nuevas de convivencia, son quizá algunos de los aspectos que animaron las primeras decisiones en la propuesta ya en fase de concurso, y que se han mantenido muy presentes hasta el final de la obra.

Con cada nuevo proyecto, hay que plantearse si es posible apoyarse en un contexto ya existente, con su historia, sus trazas; o si es necesario un relato propio que alumbrase e iniciase unas nuevas relaciones. Quizá aquí hay más de lo segundo que de lo primero, en tanto los terrenos previstos para el proyecto, en la ampliación del campus universitario de Teatinos, al oeste de Málaga, y su contexto inmediato, carecían aún de cierta estructura urbana. Uno de los objetivos iniciales pretendía definir un espacio urbano densamente ajardinado y reconocible, un cierto oasis, que permitiera incluir después unas arquitecturas de expresión abstracta, contundente y ajenas a formalismos excesivos o pasajeros. En definitiva, arquitecturas esenciales con capacidad de permanencia y de marcada expresión material. El jardín invita así al paseo y se acomoda a la topografía. La red de caminos conecta los distintos accesos mientras se recorren plantaciones de especies autóctonas mediterráneas, formando grupos arbóreos y arbustivos sin una jerarquía dominante.

En ese vergel se implantan dos edificios de volumetría rotunda y de carácter representativo, que conversan libremente y que se presentan a través de sutiles relaciones de escala y proximidad. Se propicia un uso intenso —y casi exclusivo— de un único material, mármol blanco Macael, utilizado en muchos de los edificios representativos de la provincia y cuya materialidad está profundamente arraigada en la memoria colectiva. El Pabellón de Gobierno concentra el rectorado de la Universidad además de distintos servicios administrativos que hasta ahora estaban dispersos en varios edificios por la ciudad. Junto a él se posiciona un Auditorio Paraninfo de 800 butacas que acaba de definir la plaza de acceso junto a una pérgola y espacios de auditorio al aire libre.

El Pabellón, a su vez, se articula alrededor de dos vacíos de vegetación densa y de configuración más geométrica y rigurosa. Esos patios asumen su carácter icónico, y se conciben como interiores protegidos, definidos por su sombra y frescor naturales, al que vuelcan todos los espacios administrativos. El perímetro hacia el exterior del edificio es una banda gruesa de servicios —escaleras y ascensores, aseos, almacenes y salas de reuniones— que libera amplias áreas de trabajo ofreciendo transparencia total hacia los patios. Se permiten así largas visuales horizontales y espacios con gran flexibilidad y capacidad de transformación en el tiempo. El Paraninfo se acomoda con naturalidad en la topografía —levemente descendente en sentido norte-sur— para minimizar el impacto de su volumetría y mejorar su comportamiento energético. Se ordena mediante un perímetro de vestíbulos y usos secundarios que rodean la sala principal. El vestíbulo principal da acceso a la sala y al palco y resulta una prolongación natural de los caminos y espacios exteriores, a la vez que se conecta al Pabellón mediante una pérgola que define un espacio exterior de sombra de carácter marcadamente ambiguo.

Los edificios para Pabellón de Gobierno y Paraninfo para la Universidad de Málaga, así como el jardín en el que se emplazan, son resultado de un concurso público convocado al final de la primavera de 2016 y cuyo resultado se hizo público en el mes de febrero del año siguiente. La redacción de las sucesivas fases de proyecto, las reuniones y el afinado trabajo con el programa de necesidades se extendieron por más de un año. Las obras, con un plazo de ejecución originalmente previsto de veintidós meses, dieron comienzo a principios de 2020. Con una crisis sanitaria de por medio apenas tres meses después, el final de obra se completó sin grandes interrupciones ni contratiempos a finales del año 2021. Dada la complejidad y envergadura de la obra, los tiempos relativamente dilatados entran dentro de lo razonable. El resultado —algo más de 15.000 m² de edificación y otros 23.000 m² de espacios ajardinados— es fruto de una rica colaboración entre los técnicos, la propiedad —UMA Universidad de Málaga— y la constructora Sando-Conacon, adjudicataria de la ejecución de las obras.

Se presenta a continuación una selección del reportaje fotográfico realizado por Javier Callejas en el arranque de la primavera de 2022. Las imágenes se muestran deliberadamente de forma inversa, en las que los detalles y fragmentos se presentan primero para, sólo al final, ofrecer una visión más general del conjunto.



Fig. 03. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, Fragmento del alzado este. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 04. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, Fragmento del alzado este desde el Paraninfo. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 05. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, hueco. Fotografía de Javier Callejas Sevilla





Fig. o6. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, hueco. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 07. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Paraninfo, vestíbulo. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 08. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga, pérgola. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 09. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, hueco en sala polivalente. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Fig. 10. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Pabellón de Gobierno, patio sur. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 11. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.







Fig. 12. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.

Fig. 13. Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga. Paraninfo, alzado este. Fotografía de Javier Callejas Sevilla.



Referencias bibliográficas

- SUJIMOTO, H. (2016). Hiroshi Sugimoto: Theaters. Text by Hiroshi Sugimoto. Damiani/Matsumoto Editions.
- BENJAMIN, W. (1989). Discursos Interrumpidos I. Taurus. (1936). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» *En Zeitschrift für Sozialforschung* 5, Heft 1, pp. 40–66.
- Valéry, P. (1999). Piezas sobre arte. Visor. (1934). *Pièces sur l'art*. Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2007). The Future of the image. Verso.
- COLOMINA, B. (2008). Enclosed by images: The Eameses' Multimedia Architecture. En Tanya Leighton (ed). Art and the Moving Image. Tate Publishing, p. 75.
- EAMES, Charles and Ray (1959). Glimpses of the USA. [película] The Eames Office.
- ALCOLEA, R. (2010). Multiperceptions / Multiportraits. *New Architecture Magazine, Critical Fabrications*, 129, 10–15.
- ALCOLEA, R. (2011). The Global Visual. *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-171-0).
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. A., BUCHLOH, B. (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson.
- SHLOVSKI, Viktor. (2005). «El arte como artificio». En Tzvetan Todorov. *Crítica de la crítica*. Paidós.