

**OSKAR
HANSEN
Y LA FORMA ABIERTA**

**INFLUENCIAS E INTERRELACIONES EN EL
DESARROLLO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

JESÚS J. RUIZ ALONSO

2018

OSKAR HANSEN Y LA FORMA ABIERTA

INFLUENCIAS E INTERRELACIONES EN EL
DESARROLLO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO



PATIO HERRERIANO
Museo de Arte Contemporáneo Español

JESÚS J. RUIZ ALONSO

2018

BECAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE
ARTE CONTEMPORÁNEO DEL
MUSEO PATIO HERRERIANO DE
VALLADOLID. AÑO 2017 - 2018



El presente Trabajo de Investigación no hubiera sido posible sin el apoyo del equipo del Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español y el Ayuntamiento de Valladolid.

Las enriquecedoras conversaciones con Beatriz Pastrana, Pablo Coca y Juan González-Posada siempre fueron una fuente de inspiración y motivación en la labor investigadora; sin olvidar el apoyo recibido por parte de María Belén Maté.

Gracias a todos ellos.

Agradecer también a todos los organismos polacos que han permitido y facilitado el acceso a la documentación de archivo utilizada para la elaboración del presente trabajo, en especial: Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Archivo personal de la Familia Hansen, Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia y la Universidad Maria Curie-Sklodowska (UMCS) de Lublin.

Por último me gustaría expresar mi agradecimiento a la historiadora, comisaria e investigadora experta en la figura de Oskar Hansen Aleksandra Kędziołek por su tiempo y dedicación; así como a Soledad Gutierrez, comisaria, investigadora y directora del CentroCentro de Madrid.



A Dorota Tokarska, por acompañarme e involucrarse en esta aventura.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

OPORTUNIDAD DEL TEMA	8
BENEFICIOS DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	8
METODOLOGÍA	9
Justificación de los modelos metodológicos adoptados en la investigación	
ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN	10
OBJETIVOS	11
Objetivos generales y específicos del trabajo de investigación.	
PREÁMBULO	12
OSKAR HANSEN	12
Entorno académico, formación, influencias profesionales y primeros proyectos.	
EL REALISMO SOCIALISTA	26
La dictadura artístico-cultural soviética en Polonia entre los años 1949 - 1956.	
LA TEORÍA DE LA FORMA ABIERTA.	28

LA HUMANIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Reformulando el concepto espacial expositivo para responder a las nuevas demandas de la sociedad tras la Segunda Guerra Mundial.

EL CONCEPTO DE ANTI-MONUMENTO

La Forma Abierta como mecanismo artístico y arquitectónico para intervenir en paisajes de la memoria.

LA LABOR PEDAGÓGICA DE OSKAR HANSEN

El germen de las influencias de la Teoría de la Forma Abierta en el desarrollo del Arte Contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA	142
RESUMEN / ABSTRACT	148

LA HUMANIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Reformulando el concepto espacial expositivo para responder a las nuevas demandas de la sociedad tras la Segunda Guerra Mundial.

PABELLONES Y ESPACIOS EXPOSITIVOS	34
El laboratorio experimental de la Teoría de la Forma Abierta en los años 50.	
LA TREGUA FRENTE A LA DICTADURA SOCIO CULTURAL	43
Los procesos de deshielo de la doctrina cultural impuesta y sus consecuencias en el desarrollo artístico polaco.	
HACIA UN NUEVO CONCEPTO DEL ESPACIO EXPOSITIVO TRAS EL YUGO DEL REALISMO SOCIALISTA	45
La Forma Abierta aplicada a los diseños de espacios e instalaciones expositivas de Oskar Hansen.	

EL CONCEPTO DE ANTI-MONUMENTO

La Forma Abierta como mecanismo artístico y arquitectónico para intervenir en paisajes de la memoria.

LA FORMA ABIERTA Y EL CONCEPTO DE ANTI - MONUMENTO	52
La Forma Abierta como mecanismo artístico - arquitectónico para intervenir en paisajes de la memoria.	
EL CONCEPTO DEL MONUMENTO TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y EL CONTEXTO ARTISTICO-CULTURAL POLACO	52
EL CONCURSO INTERNACIONAL PARA EL MEMORIAL DE AUSCHWITZ-BIRKENAU	53
INFLUENCIAS Y REPERCUSIÓN EN EL PANORAMA NACIONAL DE POLONIA	80
INFLUENCIAS Y REPERCUSIÓN EN EL PANORAMA INTERNACIONAL	88

LA LABOR PEDAGÓGICA DE OSKAR HANSEN

El germen de las influencias de la Teoría de la Forma Abierta en el desarrollo del Arte Contemporáneo.

EL CARACTER CONTEMPORÁNEO DE LA TEORÍA DE LA FORMA ABIERTA	96
El legado artístico de Oskar Hansen	
LA LABOR PEDAGÓGICA DE OSKAR HANSEN	96
Orígenes y objetivos del programa académico de Hansen.	
LOS ARTEFACTOS DIDÁCTICOS DE OSKAR HANSEN	100
Mecanismos para interactuar con los principios de la Forma Abierta.	
EL ACTIVO NEGATIVO COMO MECANISMO PARA EL ANÁLISIS ESPACIAL	104
Esculpiendo las sensaciones espaciales.	
LOS EJERCICIOS DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE OSKAR HANSEN	106
Estructuras pragmáticas para reflexiones subjetivas.	
JUEGOS VISUALES, LAS SESIONES PEDAGÓGICAS AL AIRE LIBRE	126
Evolución de los ejercicios del programa educativo de Oskar Hansen en los años 70.	
EL LEGADO DE OSKAR HANSEN	130
Influencias de la Teoría de la Forma Abierta en el panorama artístico contemporáneo.	

OPORTUNIDAD DEL TEMA

Al investigar acerca del Arte Contemporáneo en Polonia lo primero que llama la atención es la escasa bibliografía disponible, prácticamente inexistente en nuestro idioma.

Este hecho llama poderosamente la atención dado que indagando en el tema no tardan en surgir figuras brillantes, que no solamente destacaron en el panorama artístico polaco, sino que tuvieron y tienen un peso muy importante en el panorama internacional.

A través de un método de enseñanza único desarrollado en la Escuela de Bellas Artes de Varsovia, Hansen revolucionó el significado tradicional de interacción y comunicación en el arte, convirtiendo los principios de la Forma Abierta en argumentos fundamentales para el desarrollo del Arte Contemporáneo.

La relación entre arte y sociedad es fundamental para explicar la obra desarrollada por estos autores en el contexto socio-político de su época. Este aspecto abre otras vías de

investigación sobre los proyectos artísticos de estos autores que no han sido tratadas en profundidad en nuestro idioma.

Investigar sobre Arte Contemporáneo desde una perspectiva interdisciplinar, desde la perspectiva de un arquitecto, permite analizar, proponer y plantear otras estrategias de análisis; reflexionando sobre los modos en que se crea o activa el espacio en otras disciplinas y el dialogo entre las mismas. Esta forma de investigación tiene muchos puntos en común con la obra de los autores investigados, por lo que se torna idónea para la investigación acerca de ellas.

Existen paralelismos entre los diferentes campos artísticos en la obra de estos autores que hacen necesario el análisis de cómo estas disciplinas se han servido mutuamente para experimentar, para interpretar tanto el pasado como el presente, y especular sobre el futuro del arte polaco.

BENEFICIOS DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

- Ampliación del conocimiento de la realidad artística polaca, que hasta el momento resulta prácticamente desconocida en nuestro país.
 - Realización de un trabajo de investigación interdisciplinar, intercultural e internacional que aporte un enriquecimiento mayor para el mundo artístico, pero también para las otras disciplinas presentes en el objeto de estudio.
 - Fomentar desde la investigación, la asociación entre arquitectura y arte para presentar una manera dinámica de concebir y percibir el espacio; y, en concreto, como objetivo de este proyecto, a las formas de proyectar, generar y divulgar el arte contemporáneo.
 - Desarrollo y puesta en practica de sistemas de innovación que incrementen los medios y técnicas de la enseñanza tanto de arte contemporáneo como de proyectos y teoría de la arquitectura, acercándose a ambos ámbitos desde las posibilidades que ofrecen el resto de áreas artísticas de una manera multidisciplinar.
-

METODOLOGÍA

La realidad artística polaca ha tenido una gran importancia histórica en el desarrollo del arte contemporáneo, teniendo sus autores más relevantes, un gran peso en el panorama internacional artístico de la época y de la actualidad. Sin embargo adolece de un gran número de trabajos de investigación o de una cantidad de recursos bibliográficos que faciliten su análisis en nuestro idioma.

Por otro lado las continuas invasiones y dominaciones del país por parte de otras realidades político-culturales (régimen alemán, régimen soviético...) generaron un estado de aislamiento sociocultural en el que se controlaban, anulaban y castigaban las relaciones con el resto del panorama internacional. Como veremos a lo largo del presente trabajo, no se trató simplemente de una época en la que no era posible establecer relaciones culturales más allá de las fronteras del país. Los regímenes dominadores imponían su propio estilo y realidad cultural, acorde a la ideología que defendían. Estas circunstancias históricas impactaron de lleno

contra el desarrollo de la realidad artística del país.

El presente trabajo de investigación realizado sobre la obra de Oskar Hansen, su teoría de la Forma Abierta, y su contexto, es el resultado de la aplicación de una metodología analítica fundamentada en una investigación documental ,puesto que se basa en la obtención y análisis de datos provenientes de diferentes materiales y fuentes documentales. Dada la heterogeneidad del material (bibliográfico, hemerográfico, icono gráfico, audiovisual...) No es sencillo trazar unas reglas generales pero se parte del interés de que trabajar con fuentes documentales diversas es la mejor manera de conseguir un nuevo conocimiento sobre el tema o un nuevo enfoque del mismo.

Por la condición gráfica del arte y la arquitectura, se procederá a un análisis teórico de la bibliografía escrita de la que se disponga, teniendo especial interés el análisis gráfico, tanto de los trabajos arquitectónicos como de los que poseen una naturaleza más plástica y artística.

ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

1. Planificación.

- Elección y delimitación del tema.
- Definición y determinación de subtemas o bloques temáticos.

2. Documentación.

- Recopilación de fuentes bibliográficas sobre Oskar Hansen, el ZAB y relativas a la realidad artística polaca, y más concretamente relacionada con la Academia de Bellas Artes de Varsovia: monografías material hemerográfico, iconográfico... Así como referente a los movimientos y grupos arquitectónicos y artísticos con los que se relacionan estos autores. Revistas históricas de archivos y fuentes originales.
- Contacto con el Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie para la consulta documentación original de los autores y sus obras. Así como con el archivo personal de la familia Hansen para recopilar textos y documentos.
- Recolección de textos escritos por el autor.
- Compilación y digitalización de las revistas históricas de la vanguardia artística de la época que tanta importancia como fuente primaria tienen en este tema.
- Contacto con investigadores nacionales e internacionales cuyo trabajo de investigación sea fundamentalmente la obra de Oskar Hansen y los artistas relacionados con el medio artístico de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

3. Organización de la documentación.

Clasificación de la documentación recopilada estableciendo las siguientes categorías: Fuentes principales-primarias:

- Documentación escrita por el propio autor.
- Planos, fotografías, maquetas, dibujos, obras plásticas que sean objeto de la investigación.
- Datos biográficos.
- Estudios de investigación sobre la obra de Oskar Hansen y sus discípulos; de personas que trabajaron o colaboraron con él, siendo de esta forma el propio autor su principal fuente documental.
- Material audiovisual en el que el autor aparece hablando o dibujando para explicar sus diseños.
- Visitas a los edificios. En este punto ha sido de notable interés la visita realizada a la vivienda - estudio de Oskar Hansen en Szumin (Polonia) en el mes de Junio de 2017 en una visita organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia.
- Visitas a las exposiciones. En este punto ha sido de nota-

ble interés la visita realizada a la exposición Ineffable Space. Jerzy Softan - Lech Tomaszewski - Andrzej Jan Wróblewski. Desarrollada en la Galería Nacional de Arte Zachęta entre el 22 de mayo de 2018 y el 05 de agosto de 2018, y que ha sido visitada por el autor del presente trabajo de investigación el día 07 de junio de 2018.

Fuentes secundarias:

- Publicaciones en revistas u otros medios de difusión.
- Monografías.
- Otros trabajos de investigación. Conferencias...
- Material bibliográfico de carácter general sobre la Modernidad en Polonia y los temas concretos que articulen y relacionen las obras de estos autores tanto entre ellos mismos como con sus influencias nacionales e internacionales.
- Clasificación de las obras en función de la información gráfica de la que se disponga de las mismas mediante de la realización de una base de datos para la organización de los archivos según las categorías que se establezcan.

4. Análisis

- Construir el marco referencial teórico, conociendo los aspectos históricos, contextuales, entre otros, relacionados con tema de investigación y con las influencias sobre el autor.
- Análisis teórico: aportación teórica tanto de los documentos escritos como de los conceptos realizados en su obra tanto artística como arquitectónica.

5. Interpretación

- Situar y relacionar el objeto de la investigación, la obra de Oskar Hansen, en un contexto más amplio que permita ver su aplicación en la proyección arquitectónica y artística actual, tanto en el marco de la arquitectura como en otras disciplinas artísticas más experimentales o multidisciplinares.
- Descubrir aspectos de la obra de estos autores que configuran un discurso extrapolable a otros autores y contextos.

6. Presentación de las Conclusiones.

- Redacción y escritura de las conclusiones obtenidas.
 - Establecer la posible relación o aplicación en las estrategias artísticas contemporáneas.
 - Aplicación en la enseñanza de métodos para trabajar y crear espacio y relaciones plásticas a través de los mecanismos revolucionarios planteados por Oskar Hansen.
 - Descubrir la repercusión de las investigaciones de los autores para la construcción de un espacio multidisciplinar, abierto.
-

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Objetivos Generales

- Acercar la realidad artística polaca contemporánea, que hasta el momento resulta prácticamente desconocida, a nuestra cultura.
- Recurrir a un proceso multidisciplinar para analizar temas particulares del proyecto arquitectónico proponiendo otras formas y medios de acercarse a su análisis, planteamiento y poética.
- Proponer desde el interés de la enseñanza de estrategias artísticas y proyectos de arquitectura, actividades, medios y técnicas que permitan experimentar las herramientas del proyecto artístico o arquitectónico de forma práctica a través de los instrumentos y estrategias pedagógicas desarrollados y utilizados por Oskar Hansen y sus seguidores.
- Establecer las relaciones, interferencias y simbiosis entre arte y arquitectura en busca de un enriquecimiento común.

Objetivos específicos

- Analizar la obra de Oskar Hansen desde el modo en que se concibe la obra hasta la formalización de la misma en el espacio.
 - Situar temporal e históricamente la obra de Oskar Hansen y sus seguidores en su contexto histórico-cultural relacionándolos con las diferentes influencias Internacionales y su peso en los distintos grupos artísticos y arquitectónicos de los que formó parte.
 - Descubrir cuáles de los aspectos de su obra se están desarrollando o no, en el arte contemporáneo polaco.
 - Estudio de los sistemas desarrollados por Hansen para construir una arquitectura y una realidad artística basada en su teoría de la Forma Abierta, enfatizando el papel creativo del individuo espectador como coautor del espacio y de la obra artística; poniendo en crisis los convencionalismos de su época y abriendo debates y cuestiones muy vinculados a la realidad social de su tiempo. Entender esta concepción tan revolucionaria para su época y contexto socio-cultural desde la perspectiva actual.
-



Fig 1. Aviones bombarderos alemanes Heinkel bombardeando Varsovia en septiembre de 1939.

PREÁMBULO

LA COMPLEJA REALIDAD POLACA DEL SIGLO XX

Para poder comprender adecuadamente el contenido sobre el que versará el presente trabajo de investigación, debemos previamente ponernos en situación acerca de la realidad histórica, cultural y socio política en Polonia. La intensidad de los acontecimientos históricos vividos en este país en el siglo XX es una propiedad intrínseca al desarrollo de la sociedad, cultura y por supuesto arte polaco durante este siglo. Estos acontecimientos hacen de Polonia, un país con una serie de características propias consecuencia de lo convulso de su historia en el último siglo. Polonia, debido a su situación entre el Este y el Oeste, siempre había sido el cruce de caminos por excelencia de Europa, donde se mezclaban las ideas del Este y el Oeste produciendo nuevos valores. Esta cualidad está codificada en el ADN del arte contemporáneo de este país. Su realidad artística no se limitó a seguir los principios marcados por los centros vanguardistas europeos o soviéticos, sino que, logró desarrollar una cantidad de rasgos exclusivos específicamente locales. De este modo podríamos calificar el arte contemporáneo polaco como una traducción creativa de las inspiraciones y estímulos tomados de fuera de sus fronteras enriquecida con elementos nativos únicos. Un arte que, sobreponiéndose e los momentos de convulsión histórica y social, supo desarrollarse brillantemente, llegando a niveles comparables en excelencia a la práctica desarrollada por cualquiera de los centros arquitectónicos de vanguardia de cualquier nación tanto de Europa Oriental como Occidental.

OSKAR HANSEN

ENTORNO ACADÉMICO, FORMACIÓN, INFLUENCIAS PROFESIONALES Y PRIMEROS PROYECTOS.

Oskar Hansen, nació el 12 de Abril de 1922 en Helsinki. Nieto del millonario Herman "Appelsin" Hansen. Su familia se estableció en 1923 en Vilna, adquiriendo la nacionalidad polaca tres años más tarde. Allí estudió mecánica graduándose en 1942. Durante la Segunda Guerra Mundial, Hansen siguió a su hermano Erik que partió para formar parte de las fuerzas de combate finesa contra los soviéticos. Fue arrestado en Letonia y enviado a una prisión soviética en Riga. Desde allí fue enviado a una granja letona para trabajar como esclavo. Tras conseguir escapar a Vilna la Gestapo lo detiene junto a su hermano tras la toma de Vilna por parte del régimen nazi. Días más tarde fue liberado por error y pasó a ser buscado inmediatamente. Tras la fuga de su hermano Erik de la cárcel de Lukishki, los tres hermanos Oskar, Erik y Runar consiguieron escapar y se alistaron como miembros activo del Armia Krajowa (AK), el principal movimiento de resistencia polaco frente a la ocupación nazi del país. En 1945 comienza sus estudios de arquitectura en la Universidad de Varsovia, concretamente en la Facultad de Arquitectura de Lublin. En 1948 se traslada a París gracias a una beca del gobierno francés, donde se encuentra por primera vez con Jerzy Sołtan. Éste le facilitó el acceso



Fig 2. Los Hermanos Hansen como miembros del Armia Krajowa. El movimiento de resistencia clandestino de Polonia.

para obtener un puesto de trabajo en el estudio del prestigioso arquitecto Pierre Jeanneret.

De este modo Hansen entabló relaciones con la vanguardia artístico - cultural de la época, conociendo a los escultores Henri Laurens, Emile Gilioli, además de a los dos personajes más influyentes para el desarrollo artístico de Hansen: Picasso y Fernand Léger. En el caso de Léger, fue especialmente influyente para Hansen ya que durante su estancia en París, pudo incorporarse a su taller internacional, al que se unió junto con el también polaco Lech Kunka.

En cuanto a Picasso, Hansen también tuvo la oportunidad de conocerle de manera directa a través de una invitación que le proporcionó la influyente arquitecta polaca Helena Syrkus.

Su trabajo con Jeanneret y el contacto con Le Corbusier y Charlotte Perriand fue determinante para el desarrollo de su faceta arquitectónica. Además su contacto Jerzy Sołtan influyó fuertemente en la visión de Hansen de la arquitectura de "escala humana".

Su experiencia en París fue el punto de partida de su evolución hacia La Forma Abierta, la idea que argumenta todo su trabajo posterior. Una teoría que abarca el arte y la arquitectura como proceso, comprometiendo al espectador, receptor y usuario.

En 1949 Hansen tuvo la oportunidad de asistir al congreso CIAM en Bérgamo, en calidad de colaborador de Pierre Jeanneret con el que estaba desarrollando una propuesta residencial para 40.000 habitantes en Puteaux. Allí tomó un carácter muy activo, mostrándose crítico acerca de la rigidez del Movimiento Moderno plasmada en la Carta de Atenas. Su actitud hizo que le invitaran a participar en la Escuela Internacional de Verano del CIAM en Londres ese mismo año. Allí, Hansen ganó el primer premio en un concurso para una propuesta residencial para 5.000 residentes. El galardón consistía en la visita junto a otros estudiantes al estudio de Henry Moore. Las esculturas de Moore, que integraban el "interior" con el "exterior", eran de gran interés para Hansen, quien vio en ellas elementos parejos a sus principios que estaba desarrollando para la teoría de la Forma Abierta. Después de completar el curso de Londres se le ofreció un trabajo con Ernest Nathan Rogers en el Royal Institute of British Architects, pero lo rechazó, sintiendo que era su deber regresar a Polonia para unirse a la reconstrucción durante el periodo de posguerra. Al igual que otros arquitectos expatriados como el propio Jerzy Sołtan, Hansen creía que la situación de Polonia sería perfecta para el desarrollo de su carrera como arquitecto. Sin embargo, como veremos posteriormente, la situación en Polonia no era tan idílica. Justo antes de su regreso, en Polonia se imponía la doctrina del Realismo Socialista que paso a controlar de manera inflexible el contenido y la forma de cualquier tipo de actividad creativa. La experiencia parisina tuvo una importancia capital para el desarrollo artístico y arquitectónico de Oskar Hansen y marcará el desarrollo de su carrera. En esta época estableció una gran cantidad de contactos internacionales y se situó en lo más alto de la vanguardia arquitectónica y artística del momento teniendo acceso directo a las tendencias y debates arquitectónicos y artísticos internacionales. Esta experiencia le abrió las puertas posteriormente para terminar convirtiéndose



Fig. 7. Oskar Hansen trabajando con Pierre Jeanneret.



Fig. 3. Hansen en la escuela de verano de los CIAM en Londres, 1949



Fig. 4. Oskar Hansen durante su visita al taller de Henry Moore en 1949



Fig. 5. Oskar Hansen, Jerzy Sołtan, Ralph Erskine y Kenzo Tange 1959 Otterlo



Fig. 6. Jerzy Sołtan y Oskar Hansen en el congreso CIAM de Otterlo de 1959.



Fig 8. "Autorretrato", 1951. Óleo sobre tabla, 47x35cm. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 9. "Juicio bajo la Cubierta de Zinc", 1953. Óleo sobre tabla. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 10. "The Rivals 2", 1952, óleo sobre tablero, 117 x 140 cm. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 11. "The Rooster", 1955, óleo sobre cartón, 76,5 x 71, 5 cm, firmado "OH 55" Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

en uno de los representantes polacos en los CIAM y en miembro del Team 10 así como de otros grupos de la vanguardia arquitectónica-artística internacional del momento.

En 1949, Hansen regresó a Polonia para continuar sus estudios en la Universidad Politécnica de Varsovia, obteniendo su título bajo la supervisión de Romuald Gutt, y comenzando su vinculación como docente de la Academia de Bellas Artes de Varsovia en la que empezó como asistente de Jerzy Softan en el departamento de diseño industrial. Posteriormente pasó a trabajar con otros instructores. Durante su tercer año de estudios le encargaron proyectar un edificio residencial en Dębiec cerca de Poznań, pero sus ideas nunca fueron realizadas debido al marco doctrinal intransigente del Realismo Socialista. En 1952, con el desarrollo de otra de sus propuestas -un proyecto de diseño de interiores para un ayuntamiento temporal en Varsovia, elaborado en colaboración con Lechoslaw Rosiński- La situación para Hansen comenzó a ser peligrosa, estando a punto de perder su licencia como arquitecto después de que el arquitecto jefe de Varsovia, Józef Sigalin, viese los planos. Hansen fue reclamado por el tribunal oficial de arquitectos con los cargos de violar la estética de la doctrina imperante, el Realismo Socialista. Pudo salir indemne de la situación gracias a una recomendación de Szymon Syrkus; al final, todo el trance quedó resumido en una reprimenda oficial. Sin embargo, para Hansen esta experiencia marcó un punto de inflexión en el desarrollo de su carrera y tal y como explica la investigadora Joan Ockman¹, comenzó un periodo de cinco años en los que Hansen se recluyó en su estudio y se mantuvo alejado de la esfera pública.

Podemos ver reflejada esta situación en la entrevista que concede a Joanna Mykowska² en la que Hansen manifiesta lo siguiente:

Fui identificado como un elemento hostil. Pensé que nunca volvería a hacer nada. Me encerré en el estudio y pinté.

El Arte, se convirtió para Hansen en el soporte ideal para manifestar sus preocupaciones, una válvula de escape en la que se reflejan los pensamientos estéticos, políticos y filosóficos que rondaban la mente del autor en esta época de aislamiento.

Es fácil reconocer las influencias artísticas que Hansen tomó de su experiencia parisina en sus primeras obras pictóricas. Tal y como explica Joan Ockman, la vena picassiana que el autor había comenzado a desarrollar en su estancia en Francia comenzó a combinarse con la dimensión de sus propias experiencias autobiográficas, adquiriendo frecuentemente atmósferas dramáticas con gamas cromáticas relacionadas con escenarios angustiosos. Todas sus obras artísticas referentes a los primeros años de este nuevo periodo en Polonia estaban cargadas de referencias y rasgos aprendidos por el autor en su etapa francesa, principal-

¹ Ockman, J., Oskar Hansen's radical humanism dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics : [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

² HANSEN, O., 2005. Towards open form = Ku formie otwartej. Warszawa :Frankfurt am Main: s.n. ISBN 9788389302076.



Fig 12. "Estudio de direcciones". 1950. Óleo sobre tabla. 6 piezas de 15x15 cm. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

mente tomadas de Pablo Picasso y Fernand Léger,

Su obra titulada "Juicio bajo la cubierta de latón" hace referencia a la desagradable experiencia sufrida por Hansen frente a las autoridades arquitectónicas del momento que había llevado la evolución creativa del autor a la presente situación de bloqueo.

Con el paso del tiempo la obra de Hansen empezó a distanciarse de esta temática autobiográfica cargada de contenidos irónicos, o basada en el sentimiento de alienación; comenzando a adquirir una línea de trabajo abstracta específica. Una nueva orientación creativa que comenzaba a desvelar sutilmente las claves que pautarían la futura concepción de sus obras, tanto artísticas como teóricas o arquitectónicas; en las que obra y entorno se funden pasando a ser coprotagonistas de la experiencia artística.

Según la investigadora Joan Ockman³, La obra que supuso el punto de inflexión de Hansen hacia la abstracción fue realizada en 1950 y fue titulada como "Estudio de Direcciones". Se trataba de un grupo de 6 composiciones cuadradas pintadas sobre tabla, en cinco de ellas, el motivo común representado era una única línea dispuesta de manera asimétrica y en la restante un pequeño cuadrado. Al disponer las composiciones sobre un fondo oscuro siguiendo unas pautas rítmicas relacionadas con los motivos representados, las composiciones pasaban a integrarse con el fondo y entre ellas mismas; formando una obra completa. Tal y como expresaba Hansen, una gran influencia para él fue el contacto que tuvo con su compatriota y amigo Lech Kunka. Kunka, con el que compartió experiencias profesionales en el taller de Fernand Léger, influenció a Hansen con las ideas de su maestro Wladyslaw Strzemiński, toda una institución en el panorama artístico de vanguardia entre guerras en Polonia, que había sido su mentor en Łódź.

Mi primer contacto con Lech Kunka. [...] Desde el momento en que conocí a Leszek, nos volvimos inseparables. Teníamos los mismos intereses, una sensación de oportunidad única de experimentar el gran

El "Estudio de Direcciones" fue realizado en el año de mi regreso de París. Mis conversaciones sobre pintura con Lech Kunka, nuestro encuentro con Picasso, los trabajos pictórico en el estudio de Léger, los estudios de frescos románicos y el fresco de Le Corbusier en el Pabellón suizo (en la Cité Universitaire fuera de París), y finalmente nuestra experiencia compartida al contemplar las pinturas rupestres en Lascaux... todo ello tuvo un impacto tan fuerte en mí, que comencé a soñar con la pintura del silencio, de la expectativa, sobre el fondo de los procesos y las preguntas...¹

³ Ockman, J., Oskar Hansen's radical humanism dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics ; [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism: organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

¹ Descripción de Óscar Hansen. 2004. Contenida en su monografía: Towards Open Form.pdf. [sin fecha]. S.l.: s.n.



Fig 13. Katarzyna Kobro, Kompozycja przestrzenna (6) [Composición espacial (6)], 1931. Cat. Museo Reina Sofia. Kobro & Strzemiński. Prototipos Vanguardistas.



Fig 14. Katarzyna Kobro, Kompozycja przestrzenna (4) [Composición espacial (4)], 1929. Cat. Museo Reina Sofia. Kobro & Strzemiński. Prototipos Vanguardistas.



Fig 15. Władysław Strzemiński, Kobieta w oknie [Mujer en la ventana], 1948. Cat. Museo Reina Sofia. Kobro & Strzemiński. Prototipos Vanguardistas.

*arte, una pasión que ambos tratamos de no perder el tiempo en nada más que observar, estudiar, dibujar o debatir. Lo que le pude dar a Leszek fue mi conocimiento de la lengua francesa (que no conocía) y mi mejor conocimiento de París. Él, a su vez, compartió conmigo todo lo que aprendió de Strzemiński, que era su maestro, y fue mucho.*⁴

De este modo, siguiendo sus propias palabras, Hansen se convirtió en un discípulo indirecto de Strzemiński, con el que compartía determinados elementos de análisis y una actitud holística ante la percepción de los fenómenos como explica el autor Michał Woliński⁵.

Wladyslaw Strzemiński (1893-1952) junto a su compañera, la escultora Katarzyna Kobro (1898-1951) se convirtieron en dos figuras claves en el desarrollo de la vanguardia centroeuropea. Su trabajo abarcó diversas disciplinas como la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño, tanto industrial como gráfico. Sus obras planteaban conceptos revolucionarios que transgredían al panorama artístico del momento anunciando nuevas tendencias, que alcanzarían su plenitud en generaciones posteriores.

Fueron artistas que tuvieron la oportunidad de ponerse en contacto con la experiencia vanguardista de las artes plásticas rusas de 1910-14, así como en la etapa que siguió a la Revolución de Octubre en Rusia. En 1919, Strzemiński estudió con Kazimir Malévich y después se convirtió en su ayudante. Además conoció personalmente a Tatlin y a otros grandes constructivistas. Después de que Polonia recuperase su soberanía, los artistas regresaron a su patria, trayendo con ellos sus experiencias formativas. Otros artistas polacos que fueron influidos por los conceptos artísticos vanguardistas rusos son Mieczysław Szczuka y Teresa Zarnowerowna. El primero se inspiró en las obras constructivistas de Tatlin y Rodchenko, mientras que la segunda mostró una fuerte influencia del suprematismo de Malévich en su búsqueda de una forma arquitectónica universal.

La inauguración de una exposición de arte en Vilna en 1923 organizada por Władysław Strzemiński y Vytautas Kairiūkštis es considerada como el punto de lanzamiento de un movimiento que supondría la fundación del grupo Blok en Polonia, en el que también participaron Karol Kryński, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka y Teresa Zarnowerowna. Dicho grupo se formalizó publicando una revista con el mismo nombre. La publicación se desarrolló entre 1924 y 1926 y sus contenidos bebían de las fuentes heredadas de las revistas anteriores de vanguardias que se habían consolidado en otros países. Revistas como De Stijl (1917), L'Spirit Noyveau (1920) y Proletkult (1917).

Los contenidos del primer número de la publicación hacían referencia a modo de catálogo de la exposición de Vilna de 1923 y se comentaban las piezas allí expuestas relacionándolas con el cubismo, el constructivismo y el suprematismo. En ella, autores como Szczuka defendían la relación del constructivismo con las demandas sociales. Este tema era muy actual en aquellos años en Rusia. Desde

4 Oskar Hansen, París. Bérgamo. Londres (1948-1950), transcripción para publicación, 1999, archivo del autor. Dentro de HANSEN, O., 2005. Towards open form = Ku formie otwartej. Warszawa ;Frankfurt am Main: s.n. ISBN 9788389302076.

5 WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. S.I.: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.



Fig 16. Portadas de todos los números de la revista BLOK publicados.

la llegada al poder de Stalin en 1924, las vanguardias habían pasado a ser menospreciadas y marginadas en ese país al considerarse como un arte decorativo. Los círculos comunistas las consideraba como demasiado elitistas para servir como herramienta propagandística. No eran adecuadas, según su criterio, para comunicar de manera adecuada las ideas de la revolución social soviética, estas quedaban relegadas a un segundo plano.

Los contenidos de la revista Blok fueron focalizándose en cuestiones más técnicas, centrándose cada vez de una manera más directa en temáticas relacionadas con la composición y finalmente comenzaron a aparecer referencias a cuestiones de carácter arquitectónico. La arquitectura moderna y el arte vanguardista empezaron a relacionarse de manera directa en las páginas de las publicaciones del grupo Blok. En Polonia las relaciones entre arte-arquitectura no solo tuvieron una gran importancia como en el punto germinal de la arquitectura moderna vanguardista, sino que tal y como plantea este trabajo en páginas posteriores, tuvieron una importancia notable en el desarrollo de la arquitectura moderna polaca tras la Segunda Guerra Mundial con autores como Jerzy Sołtan, el Zakład Artystyczno-Badawcze (ZAB) y el propio Oskar Hansen. En sus publicaciones el grupo Blok mostraban obras basadas en la estética de la máquina. Sustituyendo la idea de belleza por la noción de una forma lógica y defendiendo que el propósito creativo no debía quedarse en una mera experiencia o contemplación estética sino el producto diseñado para su uso social. El papel del artista entendido como un constructor siendo su trabajo útil para cumplir funciones específicas del ámbito social. Uno de los principios que marcaban la ideología del grupo Blok está bastante relacionado con los objetivos de la arquitectura. "Creemos en la necesidad de combinar el arte y la vida para formar todos los acontecimientos humanos e influir activamente en los procesos que tienen lugar en el mundo moderno."⁶

Por su parte, Kobro y Strzeminski fueron los responsables de la formulación del Unismo. Una teoría desarrollada en los años 20 que plantea que "todo aquello que no pertenezca a la esencia de la obra debe ser rechazado".

Para Hansen fueron especialmente influyentes dos de las ideas que se incluían en esta teoría, tal y como argumenta Ockman. En primer lugar Hansen compartía una posición similar a la planteada por Strzeminski y Kobro contra la lógica tradicional del arte tradicional; contra la tradición propia de Europa Occidental en la que la estética ha quedado atrapada

⁶ WRÓBLEWSKA, M., 2010. Blok Group. Culture.pl [en línea] Disponible en: <http://culture.pl/en/artist/blok-group>.



Fig 17. Władysław Strzemiński. Sala Neoplastyczna [Sala neoplástica], 1948/1960. Reconstrucción de Bolesław Utkin, Muzeum Sztuki de Łódź, 1993. Cat. Museo Reina Sofía. Kobro & Strzemiński. Prototipos Vanguardistas.

en su propia jerarquía y centralidad. En el campo pictórico de Strzemiński, el autor trataba de otorgar a todas las partes de sus pinturas un valor equilibrado similar y hacerlas interdependientes dentro de una composición general mayor, tal y como Hansen terminó planteando en su obra "Estudio de Direcciones" ya comentada. Por su parte, en el campo escultórico, Kobro concentraba sus esfuerzos en establecer relaciones entre el espacio construido de sus esculturas y el espacio que las rodeaba intentando desdibujar las barreras entre los conceptos interior y exterior de manera que la escultura para Kobro debía fundir la totalidad del espacio.

Tal y como explica Ockman, para ambos artistas los objetivos del Unismo manifestaban una utopía metafórica de lo que debería ser una sociedad socialista, libre de las tradicionales relaciones de poder en la que el artista estaría destinado a jugar un papel esencial.

La segunda idea que influyó en Hansen tenía que ver con la naturaleza del espacio arquitectónico, y especialmente con la concepción del espacio desde lo fenomenológico. En palabras de Strzemiński y Kobro⁷:

La unión del hombre y el espacio, es la acción del hombre sobre el espacio. Descubrimos el espacio a través de nuestras acciones.

Sin embargo Hansen no se limitó a tomar estas referencias, sino que las adaptó según sus propias conclusiones y pensamientos estableciéndose también diferencias claras frente a las ideas de estos dos reseñables autores Polacos, tal y como destaca Michał Woliński.

Mientras que Strzemiński era defensor de la idea del artista como genio creativo, con capacidades especiales, por encima de la realidad social; Hansen planteaba que en el mundo contemporáneo, tras el colapso de los principios morales y del criterio artístico, establecer procesos de humanización a través de la pintura o la escultura sería imposible.

Frente a esta situación Hansen planteaba una idea de "environment art"⁸ cuya fuerza motriz fuese la propia sociedad, rechazando los modelos tradicionales jerárquicos de relación entre artista y espectador. Frente a la tradicional actitud pasiva del espectador Hansen propuso una ruptura de las barreras entre la obra y el observador entendiendo que ninguna forma artística es completa hasta que el espectador se ha adueñado de ella.

Durante estos años de maduración tras su experiencia francesa, Hansen configura su propia síntesis de las estéticas cubistas y unistas aprendidas mientras desarrolla su propia investigación, dando forma a la filosofía que terminará marcando toda su carrera profesional, la teoría de la Forma Abierta.

7 STRZEMIŃSKI, W. 1977. L'espace uniste : écrits du constructivisme polonais. Lausanne: L'age d'homme.

8 Arte visual estadounidense y europeo creado alrededor de 1960. Es un tipo de acción artística en la que el artista utiliza diversas formas de interactuar y mezclar varios niveles de realidad, organizando así una composición tridimensional con su propio espacio e incluyendo su entorno con el espectador .



Fig 18. "Autorretrato" 1953. témpera sobre arcilla. 21cm. De la publicación HANSEN, O. 2005. Towards Open Form = Ku Formie Otwartej.



Fig 19. "Mephistopheles" 1953. Arcilla. 25cm. De la publicación HANSEN, O. 2005. Towards Open Form = Ku Formie Otwartej.



Fig 20. "Pensador 2" 1954. Arcilla. 25cm. De la publicación HANSEN, O. 2005. Towards Open Form = Ku Formie Otwartej.

Strzemiński y Kobra no fueron los únicos artistas que influyeron en el desarrollo de los conceptos creativos de Hansen. Como veremos a continuación, figuras como la de Henry Moore, al que pudo conocer en su estudio de Perry Green, influyeron de manera intensa sobre la personalidad de Hansen.

Es importante recordar que en 1949 Hansen particip  en el CIAM de Bérgamo y fue invitado a la escuela de verano internacional de los CIAM en Londres. All  ganó el primer premio en el concurso para un edificio para 5000 residentes. El premio fue la visita junto a otros estudiantes de la escuela de verano al estudio de Henry Moore en Perry Green. Esta visita fue un hecho muy importante en el desarrollo de la carrera de Hansen y como el mismo acepta posteriormente, la obra de Moore tiene muchas de las claves que definirán los futuros principios de su teoría de la Forma Abierta. Si bien es cierto, también estableció una crítica a ciertos aspectos de la obra de Moore y distanció su Teoría de la obra del artista británico.

Hay algunos elementos de la Forma Abierta, pero, aun así, todo el trabajo de Moore permanece basado en objetos. Hay algo de progreso, como en el trabajo de Katarzyna Kobra.

Lo que tengo en mente es que no tratamos sólo con una escultura como algo sólido, sino también con el aire que lo penetra. Si tuviese que nombrar a un escultor que me inspiró, entonces, sin duda, destacaría la búsqueda de Moore para la continuidad de interior y exterior en sus esculturas, así como su carácter estructural. Dicho esto, su escultura Rey y Reina es, para mí, inaceptable.⁹

Las obras escultóricas de Hansen como "Pensador 2" (1954), son un reflejo de la admiración del autor por Moore y la influencia que supuso para su desarrollo artístico. En las obras se puede detectar como Hansen parte de conceptos ligados a las obras de Moore, pero los materializa de una manera más cruda, más matérica. Quizá influenciado por sus propias preocupaciones sobre lo fenomenológico y la percepción, los trabajos escultóricos de Hansen comenzaron a evolucionar hacia una concepción que trataba de alejarse de la concepción objetual de la obra para comenzar a vincular a sus esculturas elementos del entorno; desdibujando los límites de la misma.

Es interesante analizar como todos estos conceptos irán manifestándose en el desarrollo de la obra de Oskar Hansen tanto en clave artística como arquitectónica o didáctica y son clave para poder llegar a comprenderla.

Del mismo modo, estos mismos conceptos empezaron a manifestarse en sus trabajos pictóricos como podemos ver en sus trabajos denominados "Estudios de Fondo" en los que sus creaciones pictóricas están directamente relacionadas con el fondo en el que se encuentran.

Para Hansen, El dibujo, la pintura, la escultura, el entorno, la arquitectura o el planeamiento urbano eran los medios específicos a través de los cuales, al mostrar ideas en la escala y forma adecuadas, era posible materializarlas y convertirlas en lo que él llamaba instrumentos de efectos visuales. De acuerdo a esta reflexión, el autor planteó una clasificación de su obra plástica basada en tres grupos: estudios de fondo, estudios espacio-temporales y pintura intervencionista.¹⁰

9 W ODARCZYK Wojciech, 'Rozmowa z Oskarem Hansenem', in Jolanta Gola et al (eds), *W kr gu Formy Otwartej*, exh. cat. Muzeum Akademii Sztuk Pi knych, Warsaw, 1986, pp. 11-46

10 Finalizamos el presente capítulo presentando algunas obras de Hansen vinculadas a cada uno de los tipos plant-

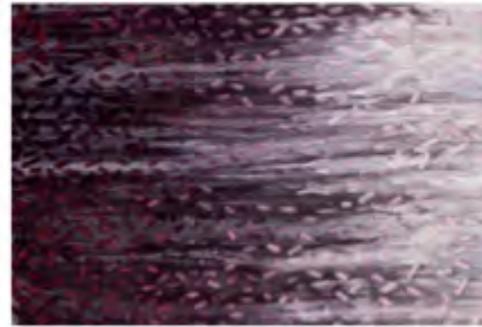
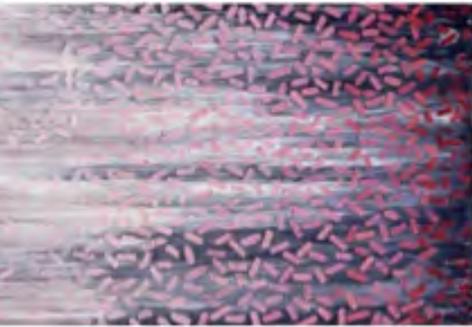


Fig 21. Estudios de fondo. 1985-1990. Óleo sobre lienzo. De la publicación HANSEN, O., 2005. Towards Open Form = Ku Formie Otwartej.



ESTUDIOS DE FONDO

En los años (1985-1990) realizó una serie de pinturas sobre lienzo y numerosos bocetos sobre papel, en los que analizaba la pintura del fondo. Luego colocaba las pinturas alrededor de su casa en Szumin, tanto en verano como en invierno, estudiando la relación de la pintura y el paisaje.

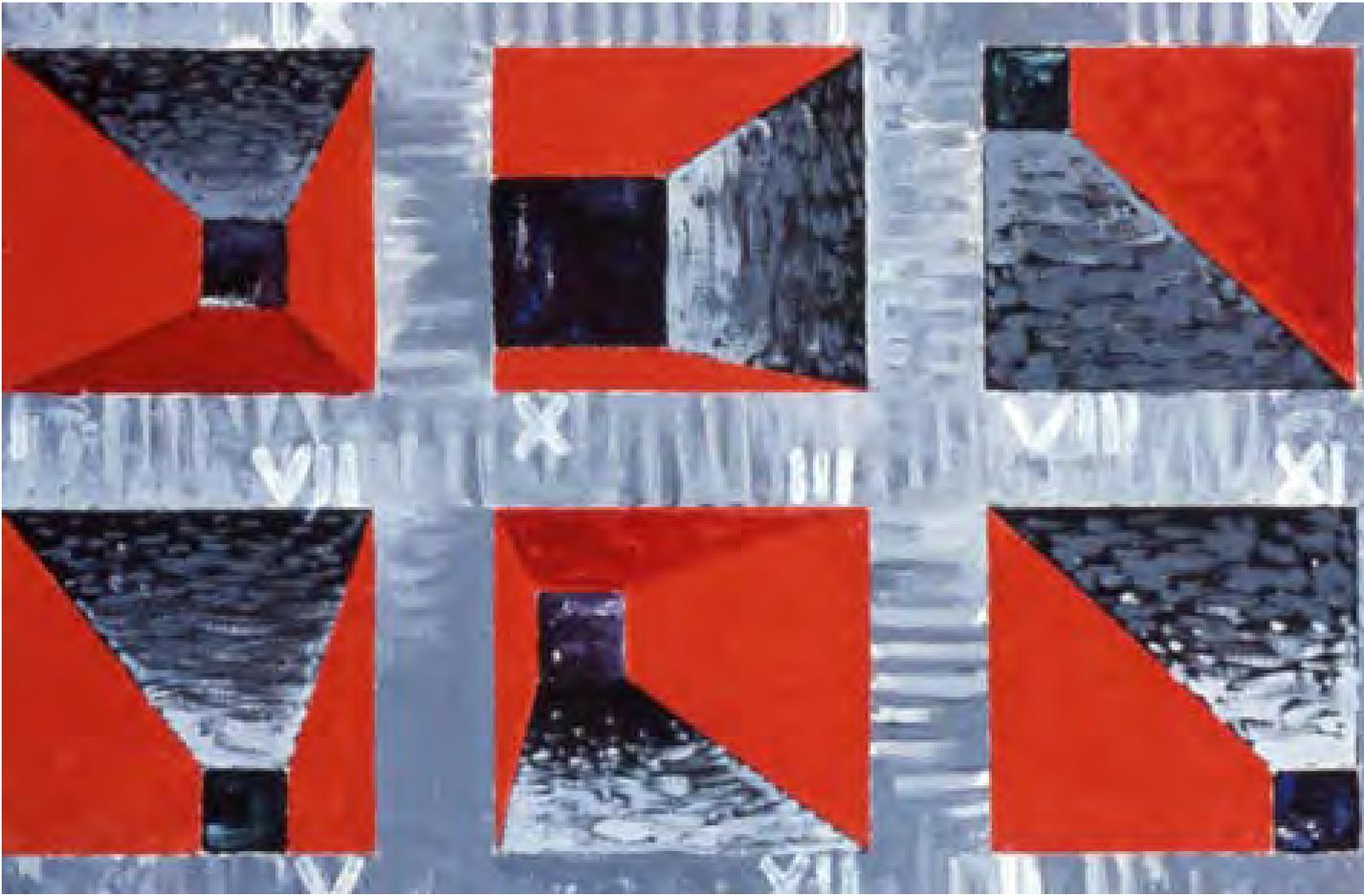
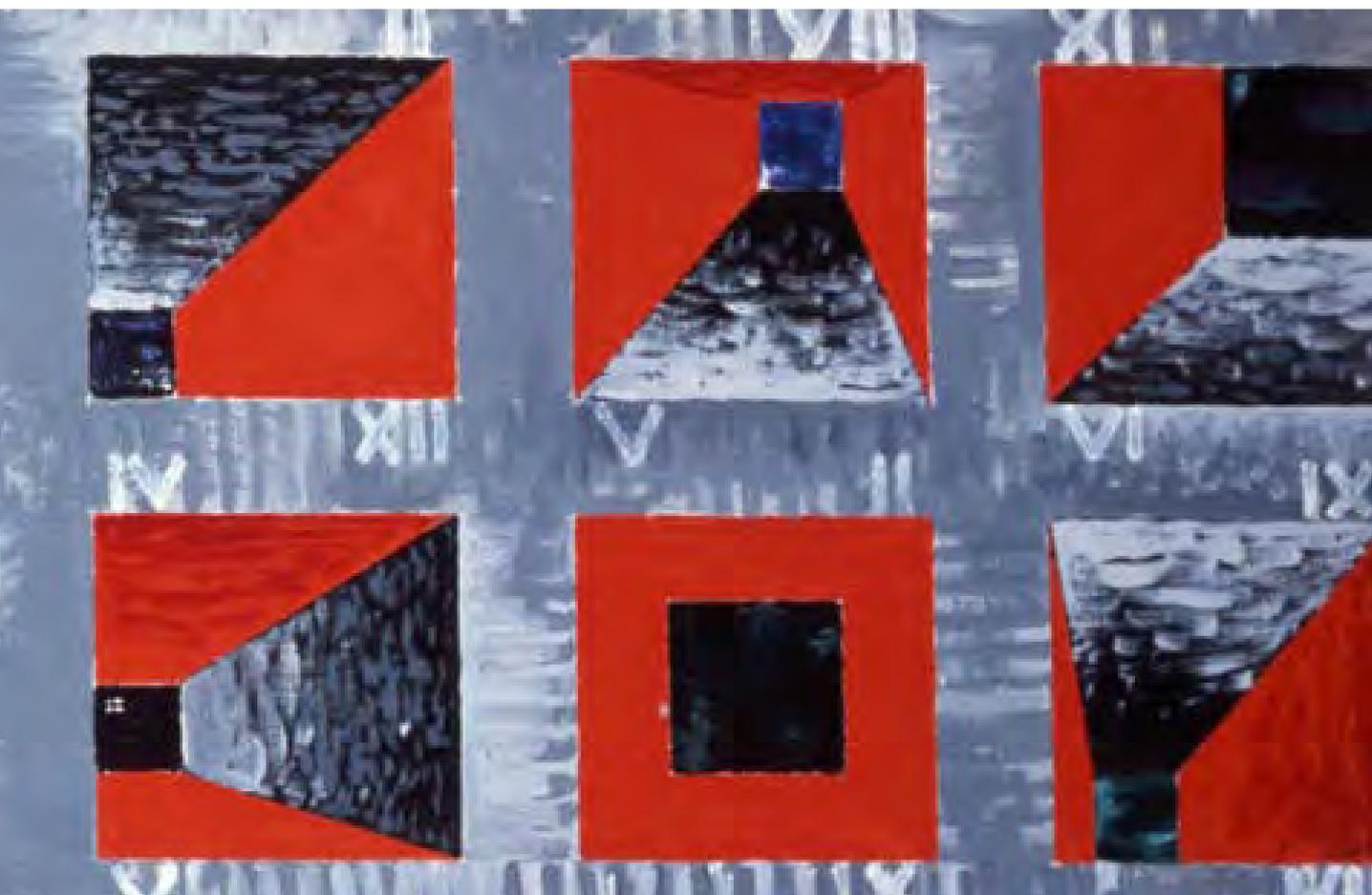


Fig 22. "Miradas 2", principios de la década de 1990, óleo sobre lienzo, 40 x 120, sin firmar. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 23. "Miradas 1", principios de la década de 1990, óleo sobre lienzo, 40 x 120, sin firmar. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

ESTUDIOS ESPACIO-TEMPORALES



En la primera mitad de la década de 1990 realiza una serie de pinturas en las que estudia las relaciones espacio-temporales.



Fig 24. "¿Y ahora qué?," finales de 1990, óleo sobre lienzo, 40 x 120cm. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

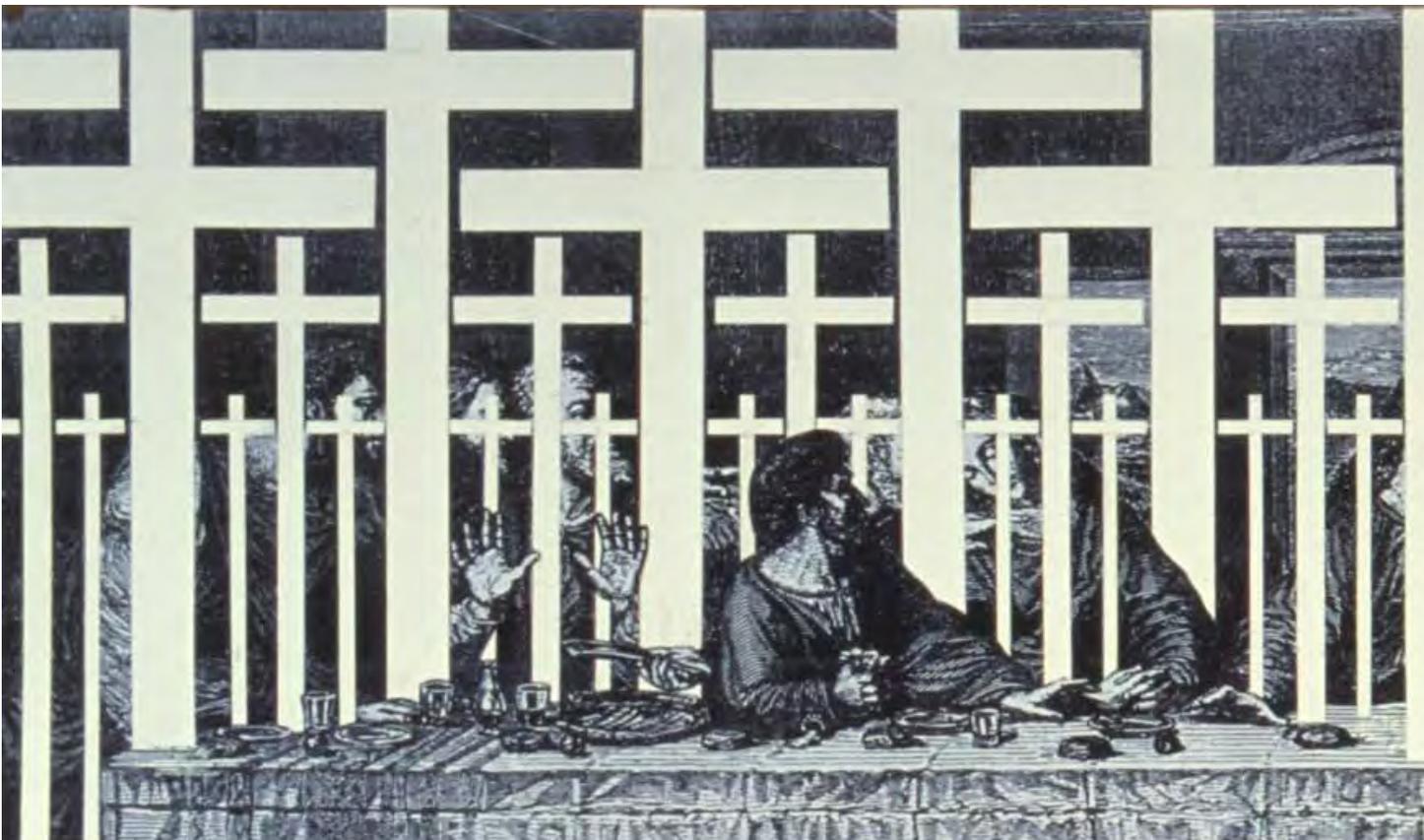
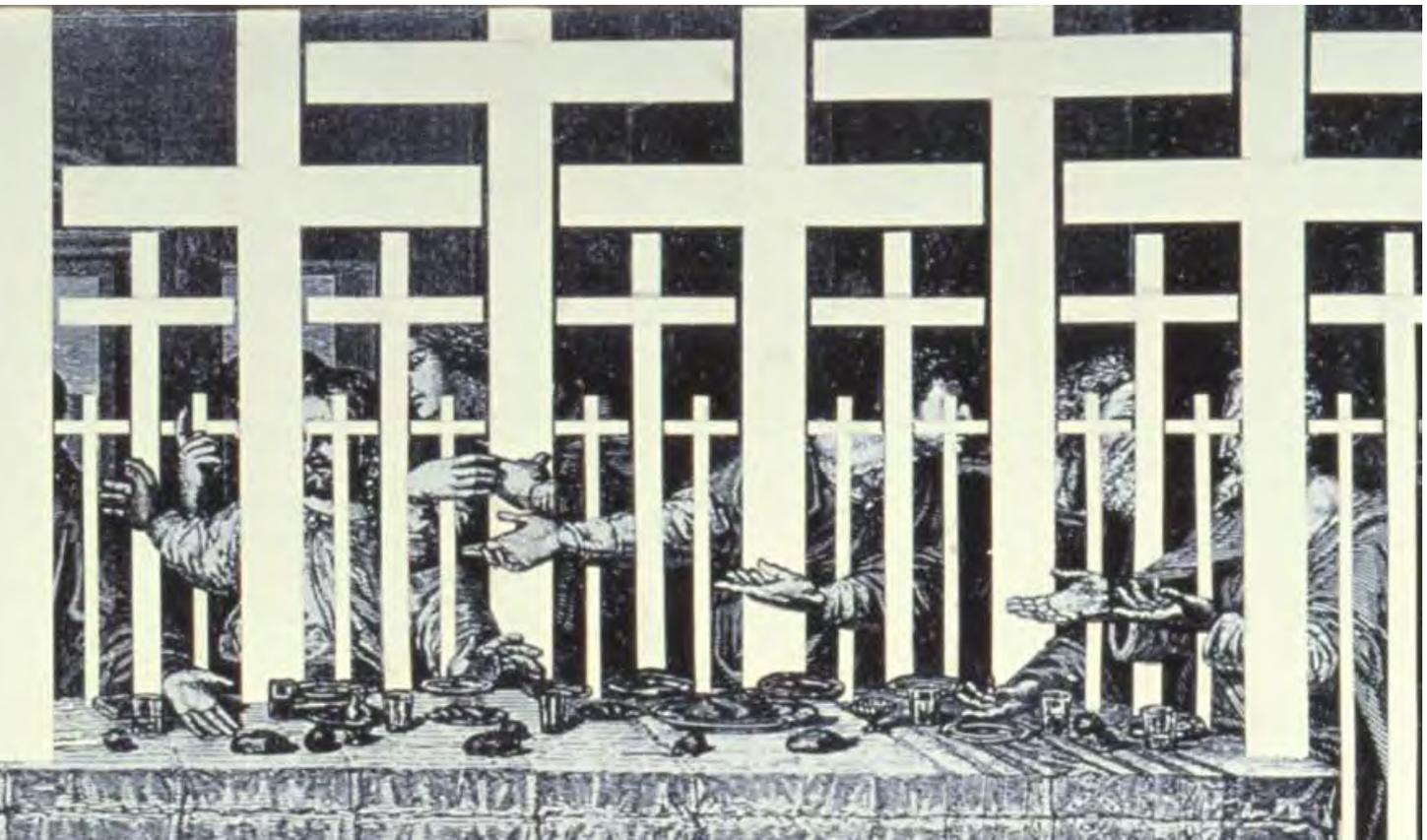


Fig 25. "Tríptico 3: Judas", técnica mixta posterior a 1999: rotulador, fotocopia, papel, tablero de fibra dura, madera, 123 x 121 cm. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

PINTURAS INTERVENCIONISTAS



A finales de la década de 1990, comienza una serie de pinturas intervencionistas. En ellas abordaba temas personales como, sus experiencias durante la era social-realista, así como temas más universales, utilizando técnicas mixtas a modo de collages..

EL REALISMO SOCIALISTA.

LA DICTADURA ARTISTICO-CULTURAL SOVIÉTICA EN POLONIA ENTRE LOS AÑOS 1949-1956

La realidad que tuvo que afrontar Hansen con su regreso a Polonia fue un gran jarro de agua fría contra sus pretensiones y aspiraciones. Analizando sus propias palabras¹:

Era el momento del realismo socialista, y llegué con un bagaje lleno de otros puntos de vista, fui estudiante de Pierre Jeanneret, Ferdinand Léger, y estaba en contacto con Le Corbusier. Incluso si hubiese querido, no estaba dentro de los límites del realismo socialista.

Siendo un autor que defendía las ideas propias de la cultura arquitectónica y artística moderna que se estaba desarrollando desde la parte occidental de Europa, tuvo que sobreponerse a la experiencia de ejercer sus actividades bajo el punto de mira del régimen político autoritario en el contexto de la Guerra Fría.

En Polonia, este periodo de "dictadura arquitectónica soviética se mantuvo desde el año 1949 hasta el 1956.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Polonia quedó bajo la sombra del control soviético. Los puestos políticos más influyentes del gobierno provisional estaban ocupados por comunistas y, aunque en 1945 la economía era todavía mixta y existía un cierto margen de libertad en las publicaciones y las manifestaciones artísticas a pesar de la censura, con el aumento de las tensiones en el contexto de la guerra fría se estableció el país un control total por parte del bloque comunista de la política, la economía y la sociedad del momento. En este contexto se impone la tendencia del Realismo socialista.

En los años 50 esta situación se traslada a las políticas educativas y culturales imponiéndose la corriente ideológica del Realismo Socialista. Con ella, Toda la producción cultural y artística: la literatura, el cine, el teatro, la pintura, la escultura y por supuesto la arquitectura, debía estar de acuerdo con los requisitos ideológicos del régimen soviético. Se rompe con las vanguardias artísticas que pasan a considerarse arte aristocrático. El objetivo era educar al pueblo de acuerdo a la ideología del régimen.

En el campo de la arquitectura esta situación de autoritarismo y opresión produce una fuerte recesión y freno a la gran evolución que estaba experimentando la arquitectura polaca de postguerra. La Arquitectura moderna se consideraba demasiado abstracta para el pueblo, imponiéndose una arquitectura de corte neo-clásico cuyo lenguaje figurativo debía expresar de manera literal y directa el mensaje del régimen.

El realismo socialista tiene sus raíces en el neoclasicismo y su objetivo es exaltar a la clase trabajadora común, ya sea industrial o agrícola, al presentar su vida, trabajo y recreación como algo admirable. Su objetivo es educar al pueblo en las miras y significado del socialismo. La meta final es crear lo que Lenin llamó un tipo de ser humano completamente nuevo, el Nuevo Hombre Soviético. Tal y como expresa Jerzy Sołtan:

El deseo de resultar atractivo para las masas, basado en la triste y pesimista suposición de que éstas son incapaces de una experimentación directa de los fenómenos estéticos condujo a la unión soviética al uso obsesivo de todos los adornos posibles para esconder conceptos pobres, poco imaginativos o incluso sencillamente erróneos.

Un contexto en el que los arquitectos debían lidiar no solo con las imposiciones estilísticas impuestas en todas las artes y que invadían por completo el panorama cultural de la época, sino que también se enfrentaban a las consecuencias de la economía política del socialismo para la producción de espacio y la gestión del suelo, especialmente en cuanto a la planificación central y la desmercantilización del territorio.

¹ HANSEN, O., 2005. Towards open form = Ku formie otwartej. Warszawa ;Frankfurt am Main: s.n. ISBN 9788389302076.



Fig 1. Edificaciones residenciales con la estética del Realismo Socialista. Calle Marszałkowska, Varsovia.

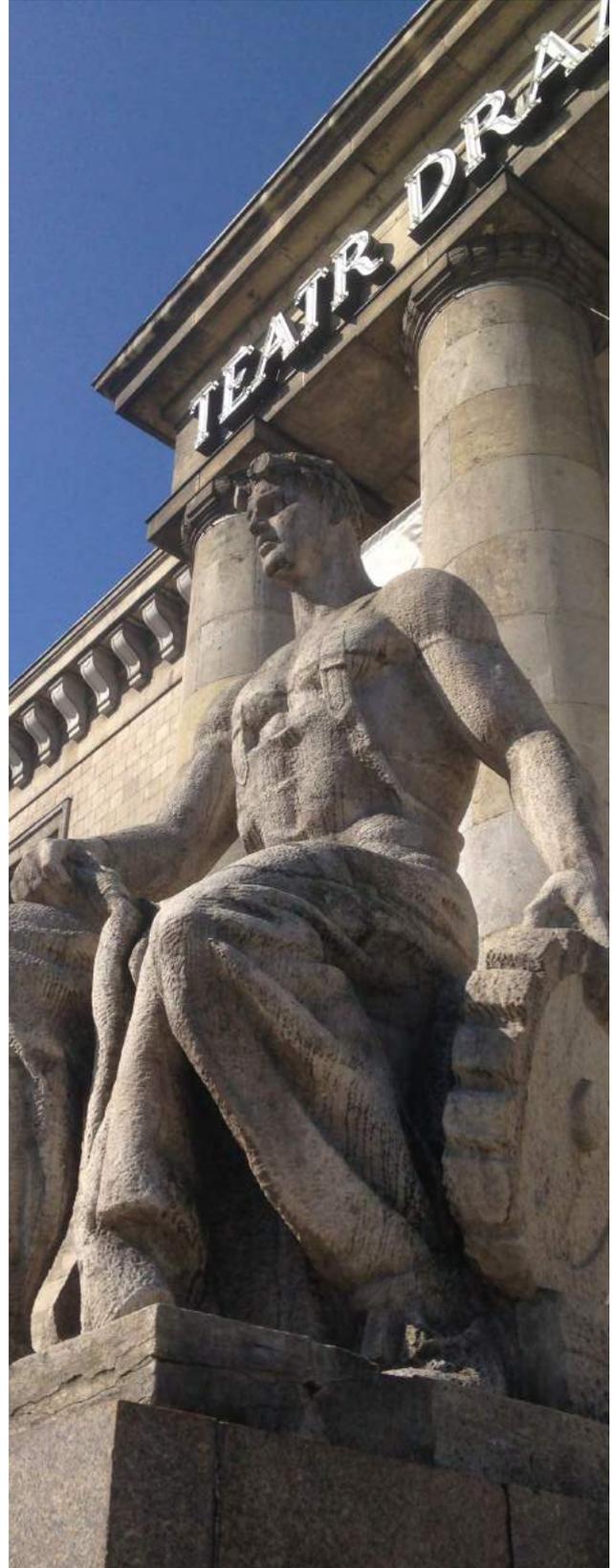


Fig 2. Ejemplo de la iconografía propia del Realismo Socialista. Escultura localizada en el exterior del Palacio de la Cultura y la Ciencia de Varsovia. 2017

LA TEORÍA DE LA FORMA ABIERTA

Hansen dedica toda su carrera al desarrollo de su teoría de la Forma Abierta aplicándola a diversas escalas tanto en clave arquitectónica como artística. Presentó su teoría en 1959 en el CIAM de Otterlo y fue acogida con entusiasmo por parte de arquitectos que pasarían a formar el Team 10 y el GEAM posteriormente.

Se trata de una filosofía, una actitud que define la posición del individuo frente a la realidad. Una teoría que marcará toda la obra de Hansen con un marcado carácter humanístico.

Los conceptos de la Forma Cerrada y la Forma Abierta fueron acuñados por primera vez por Heinrich Wölfflin -el teórico más importante del Formalismo:

Wölfflin refería estos conceptos a las obras del arte de los siglos XVI y XVII considerando la simetría como Forma Cerrada y la Simetría como Forma Abierta.

Mientras que para Wölfflin estos conceptos simplemente se referían a obras pictóricas, a cuadros, para Hansen se referían a "cuadros en el tiempo"- procesos que ocurren en el espacio. Según la filosofía de Hansen, Forma Cerrada y Forma Abierta son nombres de diferentes modos de organización de espacios y sus elementos con diferentes características. Para Hansen La Forma abierta se refería al tiempo cuando el ser humano era una pieza orgánica más del conjunto de la naturaleza - era la época del matriarcado. La época de la Forma Abierta.

Por otro lado la Forma Cerrada se refiere al tiempo cuando el ser humano ha dominado la naturaleza causando su crisis. Sería la Época de Patriarcado - la época de la Forma Cerrada. La Forma abierta es el arte de los acontecimientos auténticos mientras que la Forma Cerrada es el arte de la violencia.

El entorno del ser humano es, según Hansen, el espacio-tiempo que surge de los acontecimientos. Una síntesis de contenido y forma.

El contenido básico de la convención de la Forma Abierta es la vida en la tierra, cuyos valores esenciales son eventos individuales e integrados. La individualidad de la unidad es la base de estos eventos.

La Forma Abierta es perceptible a través del espacio activo cognoscitivo organizado de manera que pueda exponer estos eventos. Al contrario que el espacio de la Forma Cerrada; que es dictatorial, desintegrada y consumista.

La composición del espacio-tiempo es un todo integrado, pero para mostrar el espacio-tiempo de manera gráfica y descriptiva de modo que se muestren más claramente las diferencias entre Forma Abierta y Forma Cerrada hay que presentar los dos esquemas. Como veremos en las siguientes tabla y gráfico, tomados de uno de los libros editado por el propio autor: ZOBACZYĆ ŚWIAT

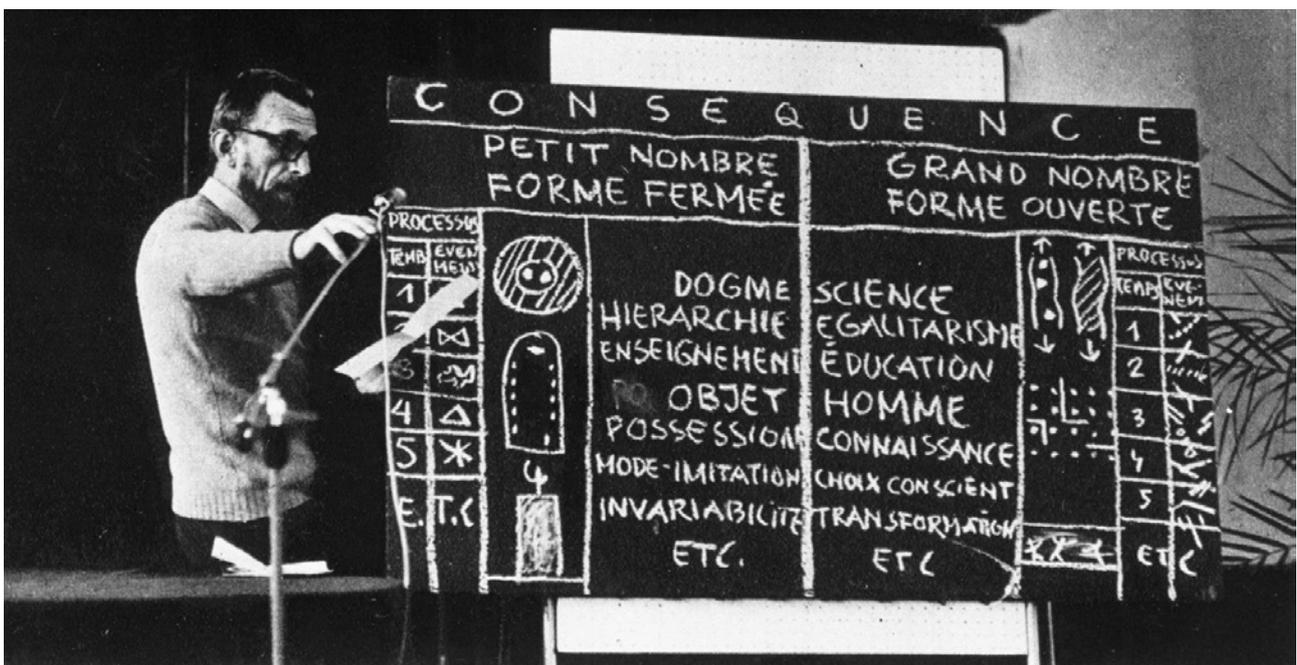


Fig 1. Oskar Hansen durante el congreso AICA de Wrocław. 1975.

Comparaciones de criterios en áreas de pequeña y gran escala.

Número pequeño	Gran número
FORMA CERRADA	FORMA ABIERTA
Patriarcado	Matriarcado
Realización de deseo de posesión	Realización de deseo de conocer
Dogma	Ciencia
Doctrinas religiosas, especialmente monoteístas, también regímenes totalitarios	La dialéctica, la ley de relatividad de Einstein
Dominación	Alianza
La jerarquía en la Iglesia Católica o un partido en un estado socialista	El multipartidismo democrático, la búsqueda multidireccional, el relativismo
Inmutabilidad	Transformabilidad
La tradición de construir edificios concebidos como objetos de la antigüedad, obsoletos a día de hoy	Organización del espacio teniendo en cuenta las necesidades cambiantes de la vida. ej. estructuras transformables, plan libre, sección libre
Valor del objeto	El valor de la vida en la tierra
Valor en el modelo de consumo	Valor del criterio en el modelo cognitivo
Moda, máscara	Autenticidad, elección consciente
Moda o estilos, por ejemplo en arquitectura	Una elección consciente, como la arquitectura espontánea
Colección caótica de formas	Sistema, estructura
Entorno contemporáneo desintegrado, "torres" de especializaciones separadas	Es una imagen de una comprensión de los fenómenos individuales relacionados con, por ejemplo, las relaciones humanísticas y ecológicas
Contaminación del medio ambiente biológico	Equilibrio ecológico
es generalmente la conflagración de la transposición tardía de causas externas por causas internas, el comportamiento antisistémico del hombre hacia la perspectiva de su propio desarrollo: la división del globo en estados, que excluye las acciones integradas	es una comunidad de humanidad en la Tierra y acciones integradas basadas en un modelo cognitivo
Contaminación del entorno visual	Confort visual
	el resultado del criterio válido de legibilidad de los fenómenos en el modelo cognitivo
Riesgo de daños de guerra	Riesgo limitado de peligros de guerra
La lógica anacrónica de la defensa de la céntrica ciudad medieval continuó en la era de los grandes números -como lo demuestran muchas guerras, la destrucción del WTC,y a las armas no convencionales- la multiplicidad de dificultades de defensa como resultado de la concentración de la población y la falta de capacidad de dispersión	En caso de asentamiento de sistemas lineales - Daño parcial, evitado de repercusiones de pánico debido a la posibilidad de rápida dispersión de la población, también con armas no convencionales

Centrandonos ya en el ámbito artístico y arquitectónico podemos decir que se trata de una teoría que fomenta la participación del usuario en las obras artísticas, con una concepción del arte como proceso en el que se fomenta la flexibilidad y la variabilidad de las obras. El papel del arquitecto se limita, según Hansen, a la creación de un "fondo perceptivo" de tal manera que la arquitectura se convierte en una herramienta que puede ser manejada y adaptada por los usuarios. La Arquitectura como Soporte

Como explica Katarzyna Murawska: La idea era dar forma al espacio social, descentrar la subjetividad del artista / creador y dibujar otros elementos en el proceso de creación, abriendo el diseño a la libre intervención del público y del tiempo.

Siguiendo las explicaciones de Ewa Gorzadek: con la Forma Abierta, Hansen abarcó la idea del arte ambiental utilizando al hombre medio como su fuerza impulsora. El papel del arquitecto o del artista debe ser auxiliar, resaltando las actividades humanas en un proceso de cambio y transformación basado en la legibilidad de las diferentes formas. Hansen creía que la Forma Abierta podía convertirse en el "realismo de nuestro tiempo", siendo el papel del artista evitar el caos y respetar la "alteridad" de cada individuo.

Con esta teoría, Hansen enfatizó el papel creativo del individuo como coautor del espacio.

Frente a la concepción rígida y central del espacio representativo de los sistemas políticos hegemónicos -la "forma cerrada"-, aparecía una nueva espacialidad flexible, descentralizada y relativa -la "forma abierta"-, en la que el individuo cobraba de nuevo relevancia a través de su capacidad de percepción y producción de espacios. En consonancia con la Teoría de la Forma Abierta, la arquitectura tendría la capacidad de generar un espacio-soporte sobre el que cada individuo fuera capaz de percibir, generar y adaptar su propio espacio de acuerdo con sus necesidades, y siempre participando como una pieza más del colectivo.

Ejemplos de esquemas de formas de organizar el espacio en diferentes escalas

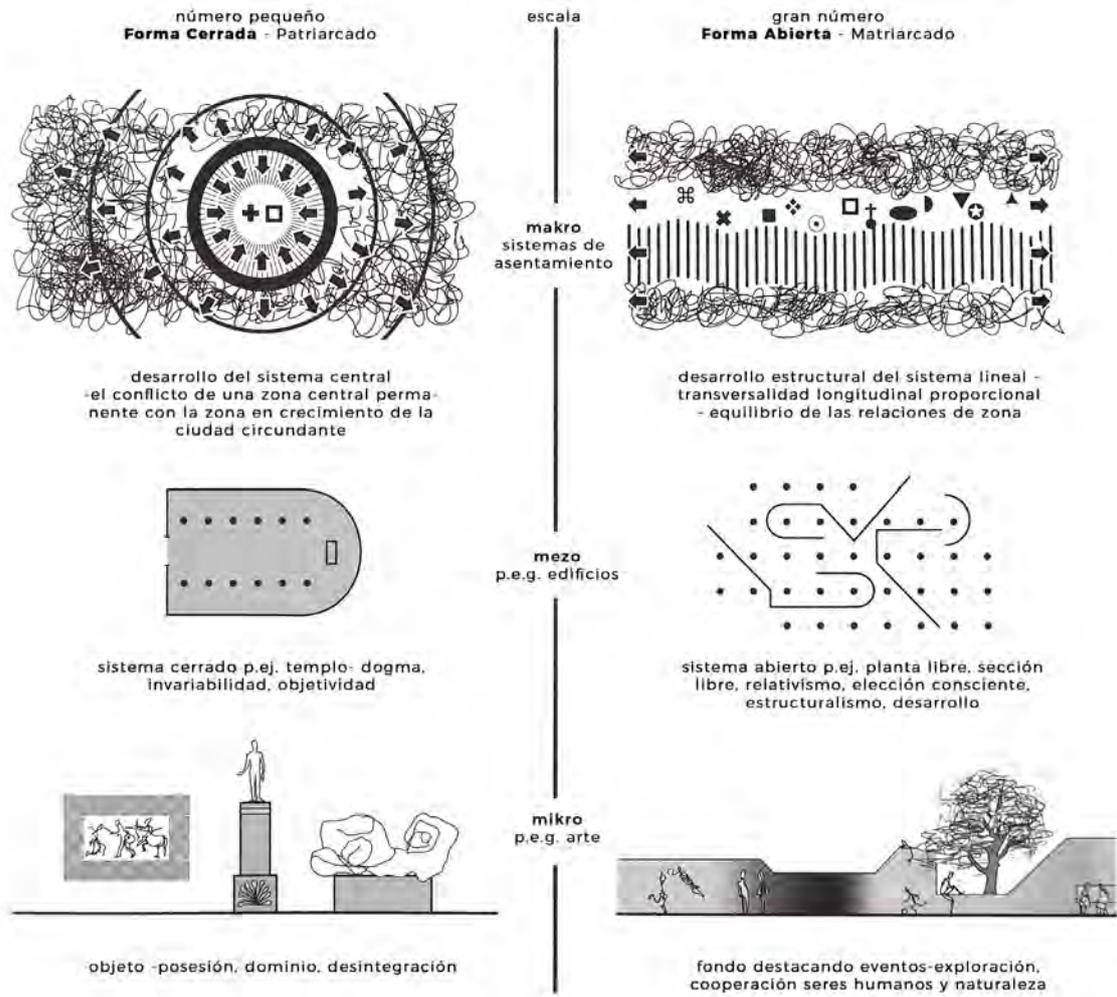


Fig 2. Traducción de los diagramas explicativos de la Teoría de la Forma Abierta elaborados por el propio Hansen para su publicación ZOBACZYĆ ŚWIAT.



LA HUMANIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Reformulando el concepto espacial expositivo para responder a las nuevas demandas de la sociedad tras la Segunda Guerra Mundial.

Es importante, para ponerse en situación, ser consciente de la importancia del diseño de espacios para exposiciones en Polonia. Tal y como expresó Oskar Hansen en una entrevista de Joanna Mytkowska, El diseño de espacios y layouts expositivos es un arte comúnmente subestimado, sin embargo, es muy importante para entender el desarrollo de la obra de los autores sobre los que se basa el presente trabajo de investigación. Existe una gran tradición en Polonia acerca de este tipo de manifestaciones artísticas y tal y como manifestó Hansen:

Bajo mi punto de vista es una de las pocas disciplinas artísticas genuinas polacas.

El diseño de pabellones y espacios expositivos supuso para Hansen y otros muchos autores de su entorno, el medio a través del cual fueron capaces de plasmar sus innovadoras reflexiones espaciales y arquitectónicas en un contexto histórico marcado por la dominación soviética que imponía un control total sobre las artes, la cultura y la educación.

Una época de autarquía socio-cultural y por supuesto arquitectónica en la que los proyectos estaban por unos rígidos márgenes estilísticos que debían seguirse escrupulosamente tal y como se expone en páginas anteriores de este trabajo de investigación.

La única manera de poner en práctica sus ideas era en estos trabajos expositivos que se convertían en laboratorios experimentales donde poner en práctica sus metodologías artísticas y arquitectónicas al no estar éste campo tan controlado por parte del gobierno. Los pabellones expositivos representaban la imagen polaca en el contexto internacional, dado que en general los diseños se proyectaban para construirse fuera de las fronteras de Polonia. Por ello las autoridades opresoras en este caso, permitían a Jerzy Sołtan y los suyos realizar planteamientos discordantes respecto a los cánones marcados por el Realismo Socialista, de manera que ante la escena internacional, Polonia se manifes-

tase como una nación moderna con una arquitectura de calidad cuyo desarrollo estaba a la altura del resto de países.

Los proyectos desarrollados para otro tipo de edificios que se salían de los márgenes marcados, aún habiendo sido galardonados con premios y siendo las propuestas ganadoras de concursos, tenían siempre el mismo destino tras chocar contra el muro ideológico soviético; el olvido. Esta no era la única consecuencia de defender una práctica arquitectónica alternativa a la impuesta por el poder político. Los autores como Hansen y Sołtan se convertían en personas no gratas para el país, teniendo que ejercer su trabajo desde estudios encubiertos dentro de otras organizaciones como el ZAB dentro de la Academia de Bellas Artes de Varsovia e incluso llegando incluso a perder su licencia para firmar proyectos.

En este contexto cobra gran importancia de nuevo la figura de Jerzy Sołtan. Su papel fue vital para posibilitar el desarrollo en el futuro de este tipo de trabajos dentro del Zakłady Artystyczno-Badawcze (Z.A.B.) - Departamento de Arte e Investigación de la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Sołtan, que había pasado a formar parte de la Academia como profesor en 1949 tras su experiencia laboral con Le Corbusier, era el consultor jefe de la cámara de comercio exterior y gracias a su posición, comenzó derivar desde 1952 los trabajos y encargos que demandaba esta institución en materia de pabellones expositivos a los talleres de la Academia. Talleres que surgieron alrededor de su figura y la de compañeros cercanos como Ichnatowicz, y más adelante Oskar Hansen, en los que sus cualidades pedagógicas, y talento entusiasmaban e involucraban a toda una nueva generación de artistas y arquitectos para desarrollar trabajos multidisciplinares. Podemos decir que estas prácticas se convirtieron en el germen del Zakłady Artystyczno-Badawcze (Z.A.B.) - Departamento de Arte e Investigación de la Academia de Bellas

PABELLONES Y ESPACIOS EXPOSITIVOS

EL LABORATORIO EXPERIMENTAL DE LA TEORÍA DE LA FORMA ABIERTA EN LOS AÑOS 50.

Los diseños expositivos que la Cámara de Comercio Polaca promovía bajo la supervisión de Sołtan, estimularon las ideas teóricas de autores como Oskar Hansen; que vio en estas prácticas una manera de desarrollar sus ideas de manera real. Una válvula de escape ante la dura etapa que sufría desde sus desencuentros con las autoridades arquitectónicas del país tras su regreso de París. Estos trabajos relacionados con el espacio expositivo permitieron que las teorías de Hansen pasaran a la práctica y tomaran forma.

Como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, Hansen conoció a Sołtan en París durante el periodo en el que ambos trabajaban con sus respectivos maestros. Siendo el propio Sołtan el que consiguió a Hansen un puesto en el estudio de Pierre Jeanneret. Tras su regreso a Polonia, Sołtan adscribió a Hansen a la Academia de Bellas Artes de Varsovia contratándolo como profesor. Además comenzó a colaborar con Sołtan y a desarrollar su práctica arquitectónica bajo su supervisión. Desde 1952 a 1955, Hansen trabajó para la Cámara de Comercio Exterior de Polonia, desarrollando pabellones y espacios expositivos en los que comenzó a llevar a la práctica sus ideas y teorías. Los arquitectos que trabajaban para la Cámara de Comercio Polaca se enfrentaban al reto de exhibir los productos fabricados en una Polonia sumida en una importante recesión económica. Se trataba de productos de una calidad media-baja, cuyas ventas no reflejaban sus mejores resultados en las estadísticas.

Dada esta situación en la que el interés en el producto era fundamentalmente débil, Los diseñadores de estos espacios comenzaron a desarrollar su propia estrategia, tal y como explica Hansen¹:

Dado que las ventas eran más bien bajas, los esfuerzos de los diseñadores se volcaban en crear pabellones más atractivos e interesantes con el fin de crear un FONDO favorable para la muestra de un gran número de items nada interesantes visualmente.

Ante esta situación, Hansen pudo comenzar a plantear sus ideas, que planteaban como tanto la arquitectura como el arte debían entenderse como un fondo para los procesos y eventos humanos de la vida.

Los proyectos de pabellones expositivos se convirtieron para Hansen en laboratorios donde podía probar los criterios y principios de su teoría de la Forma Abierta. Uno de esos criterios, a los que debía responder la nueva arquitectura de la Forma Abierta era por ejemplo, la capacidad de transformarse. Un concepto muy en la línea del discurso pro-adaptabilidad defendido por los integrantes del Team 10² y utilizado también por su maestro Sołtan en sus propios proyectos. En la entrevista con Mytkowska, Hansen manifiesta la importancia y riqueza que suponían para él los intercambios con los integrantes del Team 10:

Creo que realmente renací en Otterlo. No sabía el significado de lo que estaba haciendo. Estaba haciendo algo y de pronto resulta que ese algo se llama entorno

La arquitectura debía alejarse de la concepción de objeto rígido, estático y cerrado, para pasar a entenderse con un carácter abierto a experimentar cambios. Una nueva concepción cuya esencia se relacionaba con sus ideas artísticas. Tanto arte como arquitectura adoptaban una actitud activa ante el entorno en el que se localizaban. Respondiendo a este concepto, en 1955 - 56 Hansen proyectó junto a Lech Tomaszewski el Pabellón Polaco para la Feria Internacional de Izmir en Turquía. El pabellón se basaba en un módulo estructural desarrollado por ambos y que bautizaron con sus iniciales como "módulo estructural HT". Un módulo de 8x8 metros configurado por formas textiles hiperbólicas y parabólicas que al yuxtaponerse unos junto a otros configuraban una estructura cubierta con la capacidad de crecer indefinidamente adaptando su tamaño a las necesidades del evento. Un ejemplo de arquitectura estructurada en la geometría. Un ejemplo de síntesis entre arte y ciencia.³

1 HANSEN, Oskar. Towards Open Form EU, Fundacja Galerii Foksal, 2005

2 Grupo internacional de arquitectos del que Oskar Hansen formó parte, que a partir de 1953 se posicionaron como uno de los grupos arquitectónicos más influyentes en el debate arquitectónico internacional de su época.

3 WOJCIECHOWSKI, Alexander. Przegląd Artystyczny 1957.

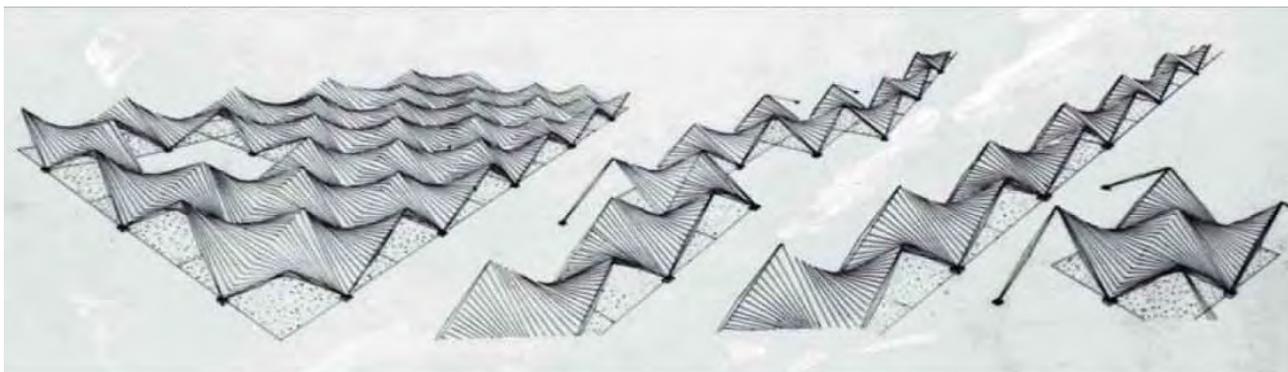


Fig 1. Dibujo de Lech Tomaszewski para el Pabellón de Izmir, 1955. Museo de Bellas Artes de Varsovia.

El propio Hansen reconoció en una entrevista con Hans Ulbrich Obrist que el primer ejemplo de aplicación de su teoría de la Forma Abierta fue este pabellón. La instalación producía un espacio denso visualmente que respondía a las necesidades planteadas de creación de un fondo expositivo. Los elementos textiles que configuraban la cubierta estaban estampados con patrones lineales, creando una superficie que podríamos vincular al arte Op-art. Este estilo artístico tenía propósitos comunes a los postulados para una nueva arquitectura de la Forma Abierta defendidos por Hansen. Tras la Segunda Guerra Mundial apareció una nueva generación de artistas abstractos que no sólo se preocupan por provocar con sus obras una reacción, sino que al igual que la arquitectura de la Forma Abierta exigen del espectador una actitud activa. En sus obras el ojo debe estar mirando una obra que se mueve, buscando el principio y el fin. El pabellón podría entenderse como un fondo visual vinculado al Op-art sobre el que se presentan los items a exponer en conjunto a las personas en movimiento. Gracias a la forma y carácter del pabellón, se activa lo que Hansen denominaba "la experiencia del fondo visual" estableciendo relaciones activas entre objetos expuestos, visitantes y el propio espacio arquitectónico.

Tal y como explica Felicity D. Scott, el término "entorno o ambiente", tenía muchos ecos en esta época, pero principalmente se entendía ligado a la evolución de la concepción de las obras (arquitectónicas o artísticas) desde la condición de objeto estático hacia una concepción ligada a cuestiones de proceso, interrelaciones, y búsqueda de sistemas.

Hansen buscaba un nuevo concepto de diseño ligado a esta idea, un concepto de espacio que motivase la colaboración activa del usuario para capturar los procesos involucrados en la vida diaria. Para Hansen, estos objetivos no se conseguían a partir de recursos estéticos o de estilo, sino que:

Surgirían de la combinación de elementos espontáneos con la actividad artística consciente que tendría la función de guiar y preparar el camino hacia un "arte de actos condicionados por el entorno.



Fig 2. Pabellón de Izmir, vista interior. Archivo de la familia Hansen.



Fig 3. Pabellón de Izmir. Archivo de la familia Hansen.

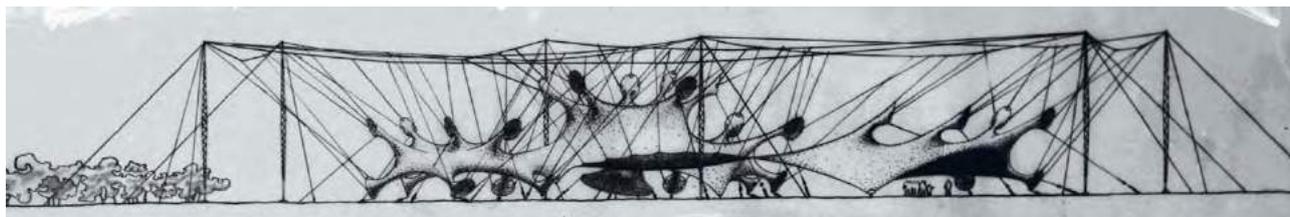


Fig 4. Alzado de la propuesta "My place, my music". Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

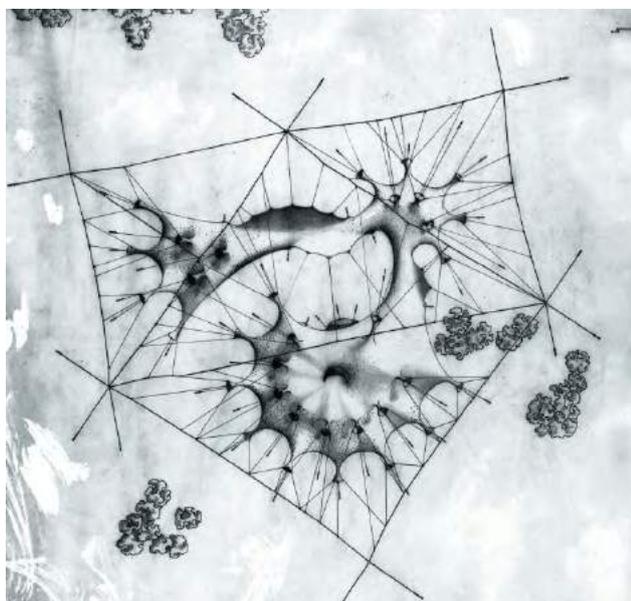


Fig 6. Planta de la propuesta "My place, my music". Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

Siguiendo esta línea argumental debemos destacar en este punto el proyecto no construido, proyectado por Oskar junto a su mujer Zofia Hansen. Una propuesta titulada "Mi lugar, mi música". Se trataba de un pabellón diseñado para localizarse en un claro dentro del parque a las orillas del Vístula para el Festival de Otoño de Música Contemporánea de Varsovia. Este era un evento de notable magnitud en la época, estando considerado como el foro internacional más importante para los compositores experimentales de Europa del Este en aquellos años. Existen numerosos ejemplos de fusión entre espacio-arquitectura y temas audiovisuales en estos años. Las nuevas investigaciones en este campo movieron a los autores a experimentar con ellas creando arquitecturas en los que la sensación perceptiva del espacio por parte del espectador se vería intensificada con los estímulos auditivos proporcionados por la música.

El proyecto les fue encargado a los Hansen por Józef Patkowski, (el musicólogo que había fundado el Estudio de Radio Experimental Polaca en 1957 y para el que Hansen y su equipo realizarían en 1962 el diseño del estudio). La intención del matrimonio Hansen ante este trabajo era plantear un pabellón capaz de romper las fronteras entre la música y la audiencia a la vez que se abría al paisaje circundante estableciendo relaciones de contraste con el mismo.

Tal y como explica Hansen⁴:

Un pabellón suspendido en el aire en contraste con su medio natural en el que se combinan las sensaciones espaciales con la música, el público, los árboles, todo en conjunto, a través del fondo absorbente configurado por las caras tanto interior como exterior de la superficie del pabellón.

La propuesta buscaba individualizar la percepción de la música en un espacio abierto. Tras una serie de reflexiones conjuntas con Patkowski llegaron a la conclusión de que el contacto con la música contemporánea ha de tener un carácter espacial individualizado dado que cada uno de nosotros somos diferentes.

Una vez más, la importancia de la condición del individuo se manifiesta desde los primeros momentos del proyecto arquitectónico. El concepto de auditorio tal y como podemos imaginarlo, en el que el espectador toma asiento para disfrutar de una obra, quedó desfasado y se consideró que no era apropiado para la percepción de las nuevas tendencias musicales emergentes.

4 HANSEN, Oskar. "My place, my music - music pavilion Contemporary Music Festival Warsaw design 1958. Towards Open Form EU, Fundacja Galerii Foksal, 2005.

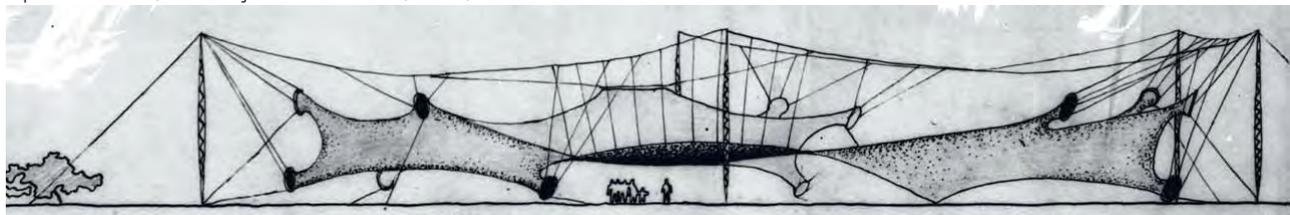


Fig 5. Alzado 2 de la propuesta "My place, my music". Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

El pabellón se configuraba a partir de una estructura de lona. Una extensa superficie espacial cuyas formas incluían una serie de pliegues en forma de mangas recordando a las caracolas marinas, dentro de las cuales se instalarían sistemas de audio y altavoces. Cada una de estas mangas reproduciría distintos tipos de música creando diferentes ámbitos musicales dentro del pabellón.

De esta manera, el pabellón se entendía como el nexo que relacionaría la música, el hombre y la naturaleza. El espectador llegaría al parque y detectaría en un claro del mismo, un elemento extraño flotando emitiendo sonidos musicales. Se acercaría y accedería al pabellón moviéndose bajo el mismo a través de diferentes zonas musicales, experimentando diferentes tipos de sonido en consonancia con el espacio arquitectónico creado por la cáscara textil flotante y finalmente parando en la zona en la que sintiese más cómodo. En estos primeros proyectos de Oskar Hansen vemos como el autor va lanzando ideas enlazadas con su teoría de la Forma Abierta, sin embargo ninguno de ellos es hasta el momento físicamente transformable.

El autor da un paso más hacia este objetivo con el diseño en 1957 del pabellón Biotecnológico para Sao Paolo⁵, que finalmente construye junto a Zofia Hansen y Lech Tomaszewski en 1959. Este proyecto, configurado a partir de acero y lona como los anteriores, hace referencia formalmente a su propuesta anterior para Izmir y se configura materialmente de manera similar a la propuesta de Pabellón musical (cubierta de lona suspendida con tensores de acero). Sin embargo, a diferencia del pabellón de Izmir y la propuesta de Pabellón musical, el pabellón Biotecnológico de Sao Paolo era una estructura transformable, no modular en su geometría, adaptable a diferentes terrenos. Su forma cambiaba de ma-

⁵ Este pabellón, originalmente estaba destinado a Rio de Janeiro tal y como podemos ver en el artículo de Danuta Wróblewska "biotechnika Pawilon polski w Rio de Janeiro" en la revista Projekt no5 de 1957 p.30-31



Fig 7. Montaje de la cubierta del Pabellón polaco en Sao Paolo. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

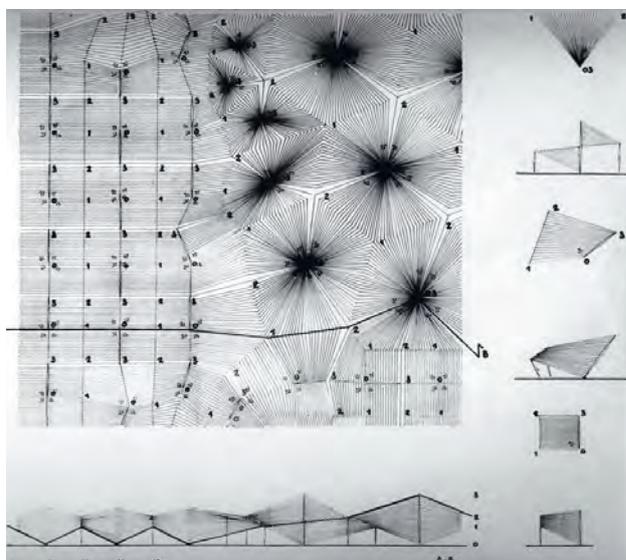


Fig 8. Diagramas explicativos del caracter transformable del edificio. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

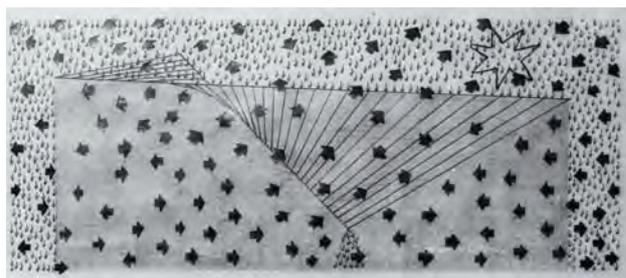


Fig 9. Esquema de funcionamiento del pabellón polaco en Sao Paolo. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 10. Diagramas de funcionamiento en terminos bioclimáticos del pabellón. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 11. Fotografía del Pabellón polaco de Sao Paolo en relación a la marquesina proyectada por el arquitecto Oscar Niemeyer. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

nera sutil según soplaste el viento, como si de un abanico se tratase.

La forma de paraboloides hiperbólicas de la lona de cubierta ayudaba a reconducir el exceso de viento que podía ser dañino para la estructura a través de aperturas diseñadas con este fin configurando al mismo tiempo una superficie a prueba de lluvia y sol. El movimiento de la estructura hacia visible a los visitantes los flujos y movimientos de aire, que transformaba la forma y configuración del pabellón.

Por otro lado el carácter ligero del pabellón localizado junto a la enorme marquesina construida por Oscar Niemeyer en este lugar de Sao Paolo permitió a Hansen establecer relaciones y contrastes en la línea de su teoría de la forma abierta. Tal y como el propio Hansen explicaba:

El pabellón parecía una mariposa al lado de la marquesina construida por Oscar Niemeyer.

La yuxtaposición de la forma cerrada representada por la gran marquesina permanente de hormigón de Niemeyer en contraste con la forma abierta representada por nuestro pabellón: ligero, móvil, y transformable planteado una demostración de lo que puede ser una diferente actitud arquitectónica hacia la naturaleza de las dos convencione

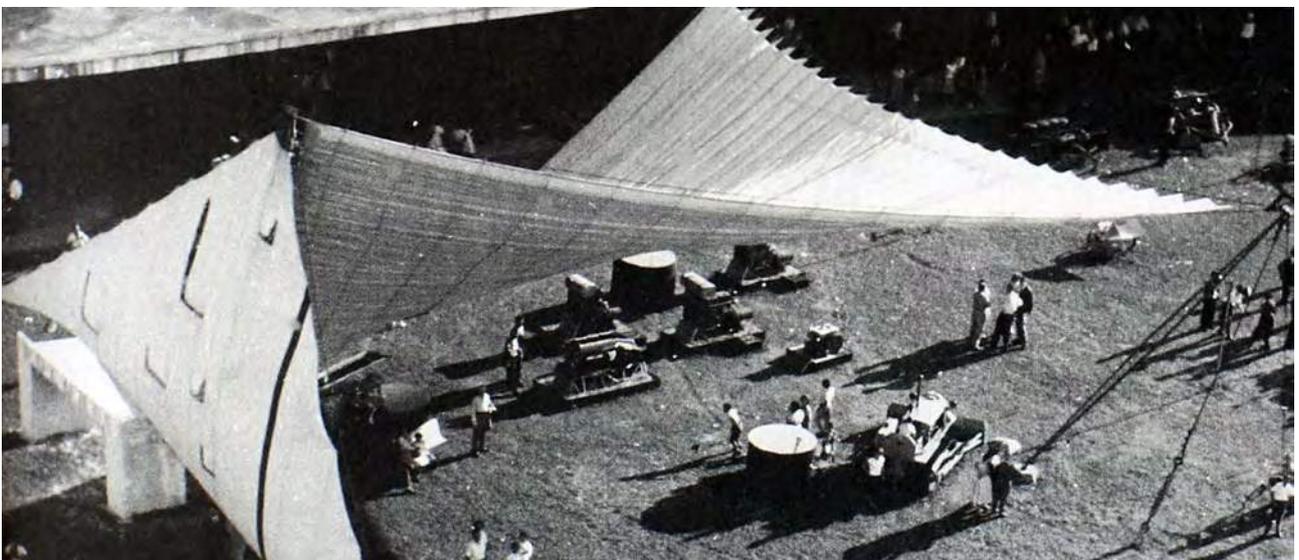


Fig 12. Vista aérea del Pabellón polaco de Sao Paolo. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

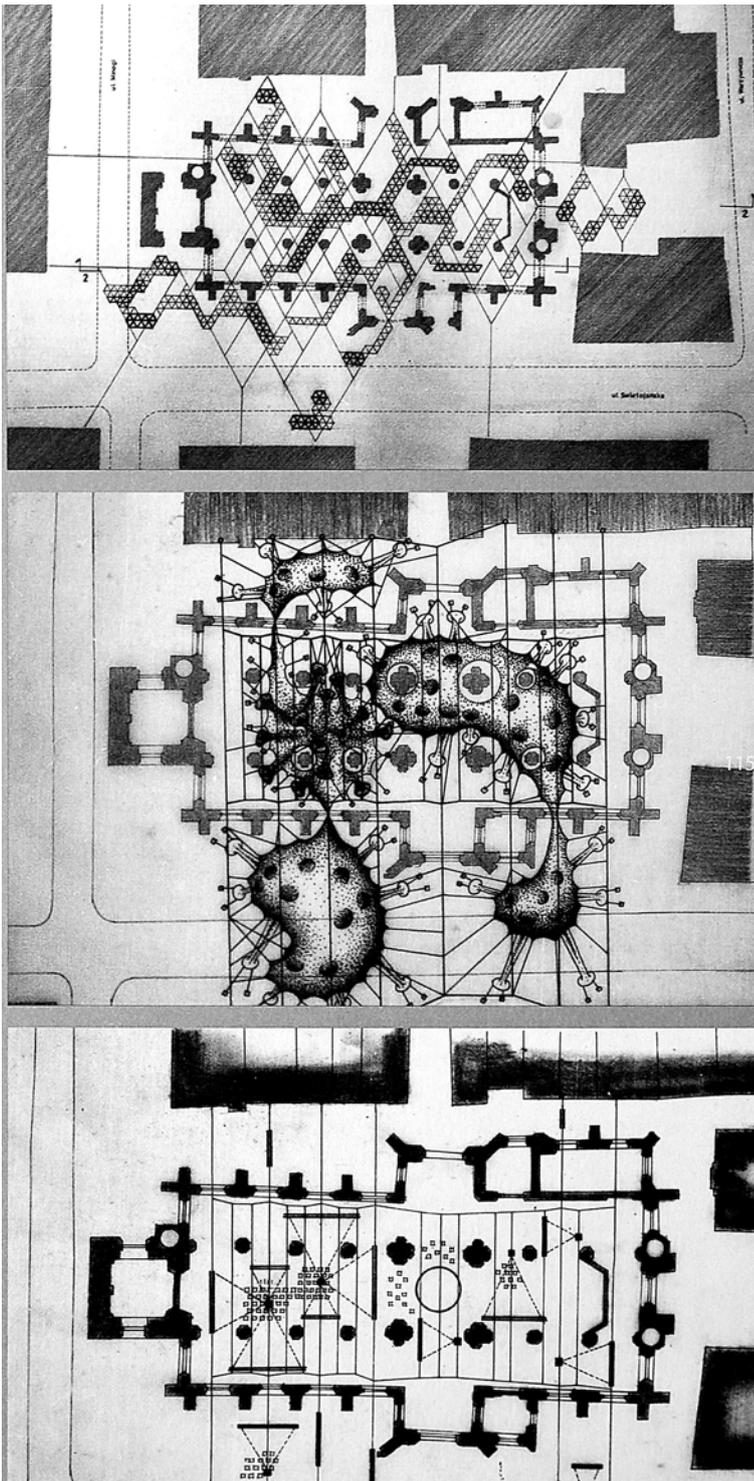


Fig 13. Propuesta de intervención en la iglesia de San Jorge de Gdansk. Publicado en el monográfico de Hansen *Towards Open Form*.

yacentes que penetrasen en el espacio de la iglesia a través de las ventanas góticas utilizando elementos y juntas flexibles para preservar el monumento. Una estructura continua, abstracta, y flexible que al mismo tiempo que convirtiase el espacio de la iglesia en un ámbito adaptable que estableciese un nexo con la tradición. Una suerte de relaciones de contraste y opuestos entre lo hierático y lo transformable. En palabras de Hansen:

En todas las propuestas estudiadas la iglesia prevalecía como elemento principal, supremo, manteniendo su naturaleza pero percibida desde los ojos del hombre contemporáneo.

Formalmente, la relación entre este proyecto y los expuestos anteriormente es muy clara y demuestra la continuidad en la obra de Hansen de su objetivo por establecer relaciones de contraste entre la Forma Cerrada y la nueva arquitectura de Forma Abierta.

La búsqueda e investigación acerca de las relaciones entre la arquitectura tradicional o de forma cerrada y nuevas intervenciones con identidad de forma abierta, fue una constante en el desarrollo del trabajo de Hansen. Muchas de sus propuestas buscaban plasmar de una manera directa el contraste entre estas dos naturalezas generando una única identidad formada por los conceptos opuestos. Podemos ver otro ejemplo en este sentido en las propuestas de intervención planteada bastantes años más tarde para la iglesia de San Jorge de Gdansk, en el norte de Polonia, por el matrimonio Hansen.

En 1973 La asociación de artistas de bellas artes polacos encargan a Hansen la concepción de una intervención que pudiese adaptar la iglesia de San Jorge como galería de artística. Los Hansen desarrollaron planteamientos que partían de la idea de generar una identidad única a partir de los conceptos opuestos de forma abierta y cerrada. Basándose en esta premisa, los arquitectos plantearon intervenciones que conectasen el espacio sagrado del interior de la iglesia con el espacio secular propio de la plaza pública exterior. De esta forma los autores buscaban plantear una intervención que pudiese utilizarse como centro cultural municipal y no únicamente como galería de arte de forma que fuese más factible la obtención de fondos para recuperar y salvar la iglesia, que en aquellos años se encontraba en muy mal estado.

Para conectar el espacio interior con el exterior, los Hansen plantearon el uso de cables de acero fijados a las cornisas de los edificios ad-

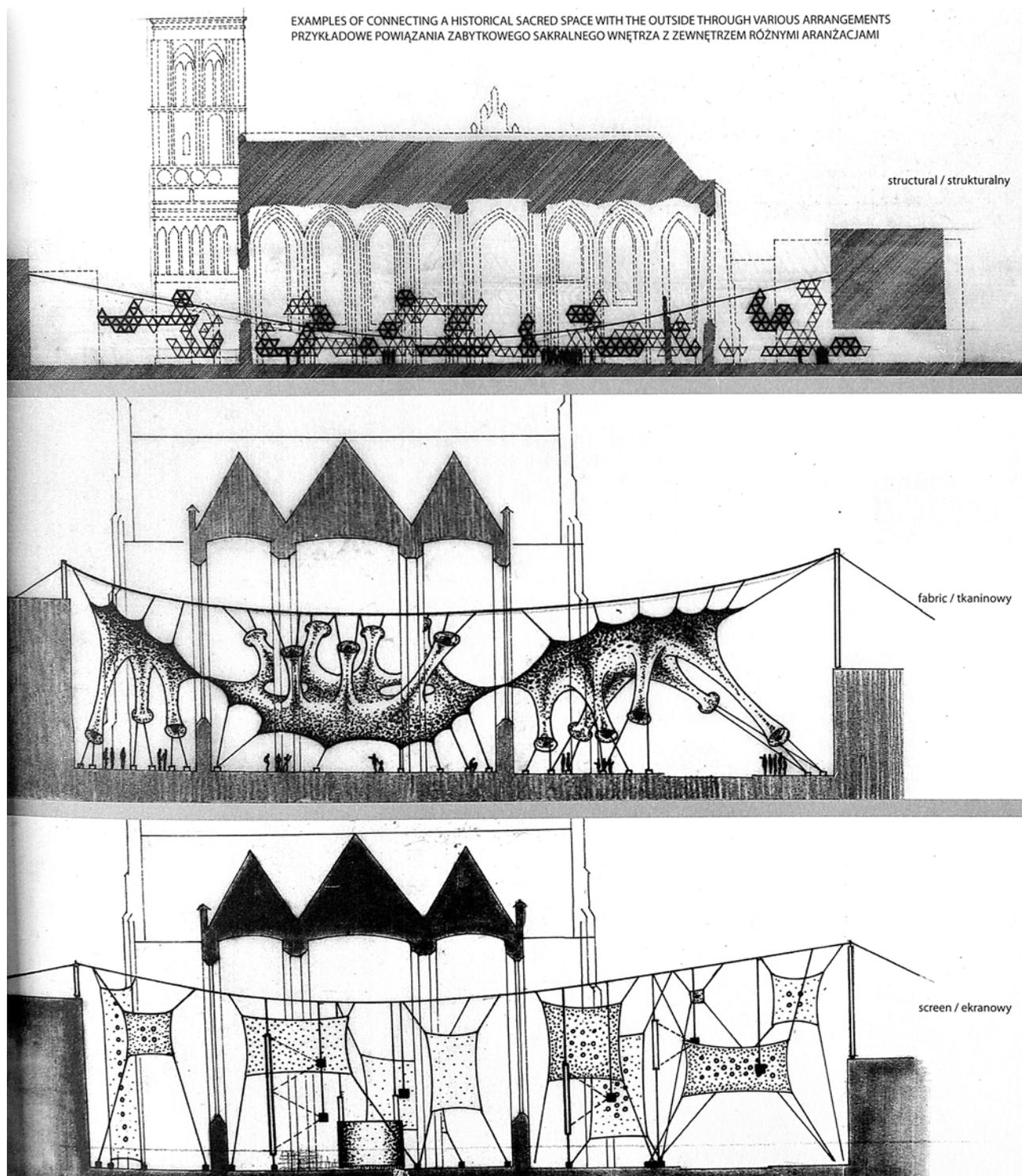


Fig 14. Propuesta de intervención en la iglesia de San Jorge de Gdansk. Publicado en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

Como conclusión, podríamos decir que el diseño de espacios expositivos sirvió para permitir un desarrollo pluralista de la cultura arquitectónica durante los años de opresión del Realismo Socialista. La Cámara de Comercio Exterior se comportó como un cliente que favoreció el modernismo funcional, centrándose en el desarrollo de la estructura con el fin de crear pabellones adecuados para exhibir los productos polacos. De este modo Oskar Hansen, junto con muchos otros miembros del Z.A.B. fueron capaces de desarrollar una practica arquitectónica moderna, realizando todo tipo de experimentos estructurales que marcarían aspectos clave para el desarrollo de la arquitectura moderna polaca, a la vez que influyeron en el desarrollo del medio artístico del país.



Fig 1. Portada de la revista Stolica mostrando la calle Aleje Jerozolimskie, Varsovia, 1960

LA TREGUA FRENTE A LA DICTADURA SOCIO CULTURAL

LOS PROCESOS DE DESHIELO DE LA DOCTRINA CULTURAL IMPUESTA Y SUS CONSECUENCIAS EN EL DESARROLLO ARTÍSTICO POLACO.

En el polo opuesto a los planteamientos de Hansen y sus seguidores, se localizaban los edificios concebidos desde el Realismo Socialista. Edificios que configuraban una arquitectura obsoleta que no respondía adecuadamente a los cambios en el modo de habitar, trabajar y descansar demandados por la sociedad.

A partir de 1956, durante el periodo de "Deshielo" los procesos de desestalinización inundan la realidad polaca del momento. Mientras el gobierno comunista polaco re negocia sus condiciones con el Kremlin, escritores, artistas, educadores y otros intelectuales del panorama polaco renegocian a su vez sus relaciones con el estado.

En 1957 el estado tomó una serie de medidas económicas que se manifestaron de manera directa con en la rápida aparición de nuevos cafés y restaurantes, así como otros pequeños servicios privados como sastres y taxis.

La ciudad de Varsovia comenzó a experimentar un cambio sustancial. Se abrieron más de 10.000 tiendas y kioscos so-

lamente en Varsovia en aquel año. Cambios que fueron las respuestas producto de las promesas del partido para mejorar los niveles de vida de la sociedad frente a la tormenta de críticas y protestas desatada tras la muerte de Stalin.

Una oleada de crecimiento y transformación en el sector terciario de la ciudad, que produjo que el arte abstracto y las luces de neón comenzaran a invadir el paisaje urbano; manifestando un nuevo carácter en el que lo comercial y lo recreativo cobró una fuerte importancia. Una nueva actitud que pretendía satisfacer las demandas de la sociedad previamente suprimidas por la opresión del régimen.

Sin embargo este proceso de modernización era superficial y presentaba un sentido muy literal. Con las calles polacas cada vez más vestidas con neón y escaparates que proyectaban bienes de consumo al espacio público, la imagen de Occidente parecía ocupar la ciudad socialista a través de recursos cosméticos muy efectistas. Una estrategia que contentaba a la sociedad, pero que no dejaba de ser un mero disfraz luminoso sin carácter ni contenido, alejada de la identidad real de la sociedad polaca del momento.



Fig 2. Imagen de la exposición monográfica de la obra artística de Oskar Hansen, celebrada en 1957 en el Salón Po Prostu del Teatro Judío de Varsovia. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 3. Imagen de la exposición monográfica de la obra artística de Oskar Hansen, celebrada en 1957 en el Salón Po Prostu del Teatro Judío de Varsovia. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

HACIA UN NUEVO CONCEPTO DEL ESPACIO EXPOSITIVO TRAS EL YUGO DEL REALISMO SOCIALISTA.

LA FORMA ABIERTA APLICADA A LOS DISEÑOS DE ESPACIOS E INSTALACIONES EXPOSITIVAS DE OSKAR HANSEN.

Fue durante este periodo de apertura social y cultural, cuando Marek Oberänder¹, director de la sala de exposiciones Po Prostu, localizada en el teatro judío de la calle Królewska de Varsovia, invitó a Hansen en 1957 a organizar una exposición monográfica sobre su obra artística. Para la investigadora Joan Ockman, este evento supuso la salida de Hansen de su aislamiento personal, y la cristalización de sus ideas. Para el diseño de su propia exposición monográfica Hansen proyectó un espacio en el que la disposición de sus obras rompiera el esquema tradicional museístico. En vez de manifestarse de una manera pasiva colgadas en las paredes de la sala, Hansen localizó los lienzos verticales sobre planos verticales autoportantes elevados sensiblemente del suelo sobre plataformas dispuestas en diferentes puntos de la sala organizando el espacio. Dialogando con los planos expositivos y completando la experiencia espacial, discurría sobre el espacio, una estructura visual diseñada por Hansen a partir de varillas de acero que denominó "choke chain". La presencia de esta ligera escultura flotando sobre la sala modulaba la altura del espacio expositivo caracterizándolo, y modulando de manera continua la perspectiva del espectador en relación a cada una de las obras, pautando una sensación espacial emocional variable en cada uno de los puntos del espacio expositivo. Experiencias que utilizará más adelante en sus métodos pedagógicos como veremos en páginas posteriores del presente trabajo. La estructura no solo discurría por el interior de la sala sino que Hansen posicionó dos fragmentos de la misma en el exterior del edificio, uno junto al acceso y otro al otro lado de la calle, expandiendo los límites de la exposición y de las propias obras artísticas al exterior.

Tal y como explicaba el propio Hansen:

Una suerte de escultura estructural hecha de varillas de acero, que denominé la "choke chain", se colocó en la acera frente al teatro, creando una situación especial y anunciando mi exposición. Conectaba el exterior (el paseo lateral de la calle Królewska) con el interior de la galería. (El espacio expositivo) era un fondo "aéreo" tridimensional que exhibía, a través del contraste de forma, pinturas bidimensionales sobre pedestales relacionán-

¹ Artista visual y activista iniciador de diversos movimientos de resistencia artística frente a la opresión artística y cultural ejercida por el Realismo Socialista. Sus obras fueron premiadas por los editores de la revista "Po Prostu" y se inició una larga colaboración que resultó en la apertura de la Sala de exposiciones con el mismo nombre. Con el paso del tiempo y su esfuerzo por promover las bases y el desarrollo del Arte Contemporáneo en Polonia terminó fundando una de las primeras galerías de Arte Contemporáneo de Varsovia, iniciando una tendencia que continuarían otros.

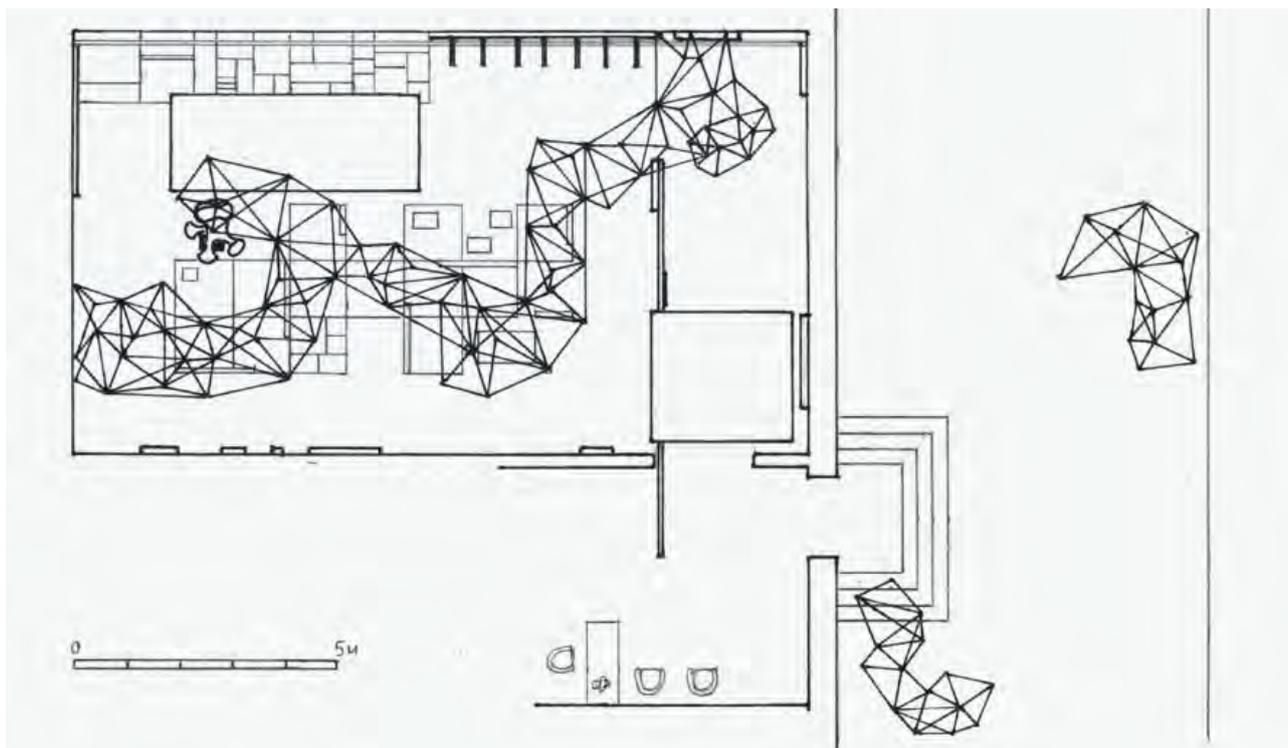


Fig 4. Planta del espacio expositivo diseñado por Hansen la exposición de su propia artística, celebrada en 1957 en el Salón Po Prostu del Teatro Judío de Varsovia. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

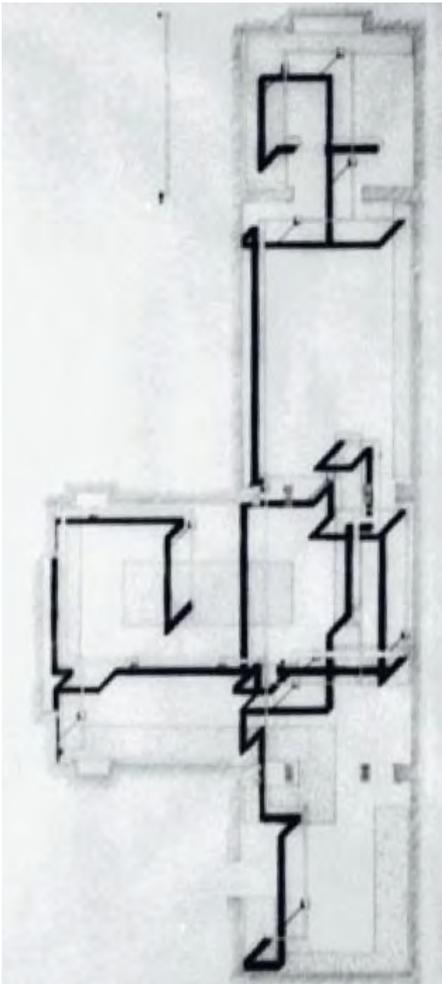


Fig. 5. Planta de la intervención planteada para la exposición desarrollada en 1957 en una de las salas del Teatro Nacional. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

dolas a modo de claroscuro, sobre la concepción del "negativo activo" del espacio arquitectónico. Actuando como un "fondo", (el diseño) también enmarcaba y exhibía a los espectadores. La composición de este espacio-tiempo tuvo como objetivo los eventos de encuadre cognitivo: Los diversos campos de influencia de las formas estáticas de las pinturas y la forma escultural superpuestos frente a las formas variables y dinámicas de los espectadores.

La propuesta difería del espacio-tiempo pictórico creado para el Pabellón Polaco en Izmir en el sentido de que aquí el espectador caminaba a través de las áreas de color y forma, mientras que en el pabellón los visitantes estaban rodeados por una pintura que se extendía a lo largo del techo y la pared.

El mismo año, junto a Krzysztof Meissner, Hansen diseñó un espacio expositivo para una muestra de muebles, cerámicas y telas dentro de una de las salas Teatro Nacional. En la propuesta podemos ver como vuelve aplicar conceptos ya analizados en el proyecto anterior. Aquí Hansen y Meissner, plantearon la construcción de un elemento visual que a modo de viga, serpentearía a través de todas las salas del pabellón. La estructura visual, que tal y como recalca Joan Ockman, parece hacer referencia a las obras de Katarzyna Kobro que tanto le habían influido, se convierte en un fondo para toda la exposición, integrando los interiores del teatro, de carácter historicista, con los objetos expuestos, así como con los espectadores.



Fig. 6. Vista interior de la intervención planteada para la exposición desarrollada en 1957 en una de las salas del Teatro Nacional. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 7. Ideograma del ejercicio de integración espacial titulado "Earth, Sky and Architecture". diseñado para la Segunda Exposición Nacional de Arte Moderno (OWSN) de 1957, en la Galería Zachęta de Varsovia



Fig 8. Imágenes propuestas para el ejercicio de integración espacial titulado "Earth, Sky and Architecture". diseñado para la Segunda Exposición Nacional de Arte Moderno (OWSN) de 1957, en la Galería Zachęta de Varsovia



Fig 9. Imágenes propuestas para el ejercicio de integración espacial titulado "Earth, Sky and Architecture". diseñado para la Segunda Exposición Nacional de Arte Moderno (OWSN) de 1957, en la Galería Zachęta de Varsovia

Siguiendo la tendencia instaurada en este periodo de liberación cultural, también en 1957 se celebró la Segunda Exposición Nacional de Arte Moderno (OWSN), en la Galería Zachęta de Varsovia ². Hansen, en esta ocasión acompañado de Wojciech Fangor y Stanisław Zamecznik propuso un diseño cuyo objetivo era:

Manifiestar el arte integrado como fondo para la vida. En oposición a los dictados del arte imitativo.

Mientras su "choke chain" en el Salon Po Prostu funcionaba como un fondo que integraba a los espectadores con la exposición y a la vez conectaba la exposición con la ciudad. En esta ocasión se plantearon elementos aéreos concebidos para ser configurados a partir de placas policromadas onduladas. Un completo ejercicio de integración espacial que titularon "Earth, Sky and Architecture". El recorrido tenía su origen en el exterior, con un primer elemento flotante de color azul que integraba cielo y naturaleza. Con este elemento comenzaba una cadena colorista de elementos de fondo integradores de la naturaleza, el público, la arquitectura y las obras de arte.

² Para más información acceder al siguiente link: <http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/ogolnopolska-wystawa-architektury-wnetrz>



Fig 10. Imagen exterior de la galería Dom Artysty Plastyka durante la exposición diseñada por Hansen: "Forma Abierta. El fondo de los eventos: Veámonos a nosotros mismos" de 2003. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.

Hansen continuó desarrollando obras de este tipo a lo largo de toda su carrera. En 2003, para su exposición "Forma Abierta. El fondo de los eventos: Veámonos a nosotros mismos"³, desarrollada en el Dom Artysty Plastyka de Varsovia; el autor diseñó un instrumento visual que como veremos más adelante en este trabajo, parece beber de los mismos planteamientos que los instrumentos diseñados por el propio Hansen para desarrollar su sistema pedagógico. Una estructura ondulada que una vez más, se extiende fuera de los límites del edificio, prolongándose hasta el acceso al recinto en el que se desarrolla la exposición a modo de llamada. Esta estructura estaba pensada para generar un espacio en el que el visitante fuese a la vez el espectador y la propia obra exhibida. Un diseño que ensalza de manera rotunda la importancia del individuo, del ser humano. Una propuesta que va un paso más allá del objetivo de ruptura de los límites entre espectador y obra artística para alcanza el punto en el que espectador y obra son la misma cosa, manifestando de manera esencial, brillante y clara las pautas más importantes de su teoría de la Forma Abierta.

Tal y como explicaba el propio Hansen en el folleto de la exposición:

En caso de que algunos se pregunten "¿Qué quiso decir el autor aquí?", Permítanme explicarles: este es un intento más [desde 1955] para responder a lo que ahora es una pregunta común: ser o tener? Mi respuesta es: ser y, en lo que respecta a mi profesión, dar forma al espacio con estructuras visuales para no solo mirar, sino también observar. Observar lo más importante en el espacio, el ser humano, que es tan difícil de distinguir. Distinguir del caos del espacio lleno de objetos de la Forma Cerrada que nos rodea hoy en día. Aquí, en este espacio de laboratorio, los visitantes son sujetos y, al mismo tiempo, los espectadores y los actores activos participan en un análisis cognitivo de la figura humana exhibido por un fondo formalmente absorbente y anti-materialista: La Forma abierta.

³ Para más información ver el contenido del siguiente link: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/hansen-oskar-tlo-zdarzen-dom-artysty-plastyka-warszawa-2003>



Fig 11. Imagen interior de la galería Dom Artysty Plastyka durante la exposición diseñada por Hansen: "Forma Abierta. El fondo de los eventos: Veámonos a nosotros mismos" de 2003. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



Fig 12. Imagen interior de la galería Dom Artysty Plastyka durante la exposición diseñada por Hansen: "Forma Abierta. El fondo de los eventos: Veámonos a nosotros mismos" de 2003. Publicada en el monográfico de Hansen Towards Open Form.



EL CONCEPTO DE ANTI - MONUMENTO.



LA FORMA ABIERTA COMO MECANISMO ARTÍSTICO Y
ARQUITECTÓNICO PARA INTERVENIR EN PAISAJES DE LA MEMORIA.



LA FORMA ABIERTA Y EL CONCEPTO DE ANTI - MONUMENTO.

LA FORMA ABIERTA COMO MECANISMO ARTÍSTICO - ARQUITECTÓNICO PARA INTERVENIR EN PAISAJES DE LA MEMORIA.

Este apartado pretende explicar una propuesta de intervención poco conocida en el ámbito occidental europeo. Un proyecto que, dando un vuelco al autoritarismo presente hasta el momento en el arte monumental, nos habla del pasado y de la memoria como elementos cambiantes, dotados de una identidad variable y flexible y de los contornos borrosos de la verdad y la ficción, del olvido y del recuerdo. Cobra especial relevancia su planteamiento en un contexto socio-cultural tan sensible como el polaco que debido a los avatares históricos, llegó a convertirse en el contexto geográfico sobre el que se desarrollaron algunos de los crímenes más oscuros de la Europa Moderna. Una obra revolucionaria que a pesar de no construirse, supuso un punto de inflexión en la concepción de la escultura conmemorativa monumental. Fue el primer anti-monumento proyectado, una obra pionera en este sentido; y su influencia y esencia están presentes en actuaciones contemporáneas, mucho más cercanas nuestros días.

EL CONCEPTO DEL MONUMENTO TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y EL CONTEXTO ARTÍSTICO - CULTURAL POLACO

El concepto de monumento como manifestación física y territorial de la memoria ha estado presente en la cultura humana desde sus orígenes, en los que se vinculaba a los primeros ritos funerarios. Podemos entender estos pre-monumentos como las manifestaciones primigenias de la memoria, e incluso considerarlos como el origen de las civilizaciones urbanas. El monumento se entiende como una tipología intrínseca a la realidad del ser humano y como hemos visto esta ligado a su esencia, podemos entenderlos como catalizadores de la memoria de la sociedad. Es el mecanismo capaz de generar la identidad de una sociedad, de relacionarla con su pasado.¹

No obstante esta importancia del monumento entra en conflicto con las primeras críticas a los monumentos públicos aparecidas en el Siglo XX. Las primeras apreciaciones en este sentido nacen de la pluma de Lewis Mumford cuestionando la compatibilidad de los monumentos con la estética moderna de los años 30. Robert Musil por otro lado plantea en 1936 que:

No hay nada en este mundo tan invisible como un monumento, aunque no hay duda que fueron erigidos para ser vistos – incluso para atraer la atención.

Se establece una crítica a la ineficacia de los monumentos tradicionales que rápidamente caen en el olvido. Existen pero no están vivos ocupando un espacio tanto real como ideal, pero como defiende la autora Constanza Paissan:

Están vacíos, son transparentes, indeterminados, quedando fuera del punto de vista de nuestros sentidos.

Se establece en estos años un intenso debate que se prolongará durante gran parte del siglo XX produciéndose una rup-

¹ "Los lugares de la memoria son, fundamentalmente, los vestigios últimos de una conciencia memorial que ha sobrevivido a duras penas en una época histórica que reclama la memoria porque siente que ésta la ha abandonado (...) Los lugares de memoria, tienen su origen en la sensación de que no hay memoria espontánea, que debemos deliberadamente crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios y escriturar leyes, porque estas actividades ya no se producen de forma natural" (Nora:1989,15).

tura parcial de los códigos del lenguaje monumental decimonónico, motivado por la revolución formal y conceptual que supone el nacimiento de las vanguardias artísticas y el pensamiento moderno. Debate que se vio intensificado tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

Tras la contienda, los argumentos se concentran en la ineficacia de los monumentos tradicionales figurativos para la preservación de la memoria y más concretamente en la idoneidad de los principios tradicionales de monumentalización como herramientas para las funciones de preservar la memoria de las atrocidades acontecidas durante el conflicto bélico.

En este punto, sería importante reflexionar sobre la realidad cultural y artística que se produce a partir de 1945 en una Europa dividida por el Telón de Acero. El este y el oeste como un discurso binominal excluyente que se impone en la Europa de postguerra, produciendo una ruptura política del continente. Esta ruptura se traslada a las realidades culturales a uno y otro lado del Telón provocando un cisma en el panorama artístico y visual entre ambas partes del continente. Por un lado nos encontramos con un lenguaje libre, moderno, abstracto en el Oeste; enfrentado al lenguaje figurativo, clasicista y monumental del Realismo Socialista impuesto por el régimen Soviético en el Este.

Esta tendencia y discurso era el que dominaba las tendencias artísticas de la época como explica Murawska-Muthesius:

Dramatizando la realidad y descartando aquellos casos que no encajaban en el argumento principal". Como resultado, las manifestaciones artísticas polacas no figurativas, o modernas de finales de los años cincuenta y sesenta son prácticamente desconocidas en Occidente.

EL CONCURSO INTERNACIONAL PARA EL MEMORIAL DE AUSCHWITZ-BIRKENAU

El Concurso Internacional para el Memorial de Auschwitz-Birkenau se lanza el 2 de junio de 1956. Fue promovido por el Comité Internacional de Auschwitz (IAC)¹.

Una de las primeras tareas de este comité fue establecer los principios reguladores que deberían marcar las pautas a seguir para la realización del memorial² que debería llamarse "Monumento Internacional a las Víctimas del Fascismo". Colaborando con este organismo estaba la Unión Internacional de Arquitectos (UIA).

El comité contactó a Henry Moore para coordinar y dirigir esta tarea y este aceptó. Su figura estaba en lo más alto del panorama artístico internacional en aquellos años.³ Siendo un referente en el panorama artístico-cultural de la época como así lo había sido para Oskar Hansen al haber descubierto en su obra muchos de los conceptos sobre los que él estaba reflexionando para el desarrollo de su teoría de la Forma Abierta.

El jurado presidido por Moore estaba compuesto por un lado por: Odette Elina, artista y secretaria francesa del IAC, y Romuald Gutt, arquitecto polaco y profesor en la Facultad de Arquitectura de Lublin de la Universidad de Varsovia. Ambos sobrevivieron a la fatalidad del campo Auschwitz II-Birkenau y fueron socios fundadores de la IAC. Por otro lado nos encontramos con Giuseppe Perugini, que recientemente había finalizado su famoso y brillante proyecto para el Memorial del Mausoleo de las Fosas Ardeatinas en Roma (1944 - 1952).⁴

1 Organismo formado en 1952 y con sede en Viena que tenía como objetivos "Hacer saber al mundo lo ocurrido en el campo de concentración y exterminio de Auschwitz-Birkenau", "Velar por los intereses de los supervivientes" y en tercer lugar "promover y dar soporte a los contactos entre los distintos comités de Auschwitz-Birkenau".

2 En las bases no se imponían criterios relacionados con la forma que debería tener el memorial. Se limitaban a indicar que la implantación de la propuesta debería realizarse en el campo de Auschwitz II - Birkenau, entre las ruinas de los crematorios II y III y a dar algunas pautas orientativas sobre los usos a los que debería responder el diseño ganador.

3 Su arte abstracto y semiabstracto le proporcionan gran fama y reconocimiento internacional y sus esculturas salpicaban plazas, parques, accesos a edificios gubernamentales y campus universitarios con gran éxito.

4 Tiene especial interés la presencia de este autor en el jurado ya que había trabajado con los temas que se deberían juzgar en el concurso para encontrar una propuesta que reconciliase las prácticas de la memoria con las formas que debería tener un memorial.

ver ÁLVAREZ, D. Á. "Paisajes metafísicos contemporáneos". En *Arquitectura, Símbolo y Modernidad* 2014 (pp. 15-30).

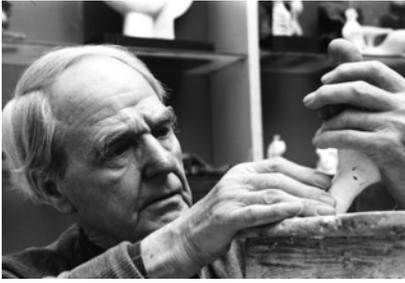


Fig 1. El artista británico Henry Moore en su estudio.



Fig 2. Odette Elina. Secretaria francesa del IAC



Fig 4. Arquitecto y profesor Romuald Gutt.



Fig 3. Memorial del Mausoleo de las Fosas Ardeatinas en Roma (1944 - 1952) de Giuseppe Perugini.



Fig 5. Fotografía del arquitecto Jaap Bakema en 1966



Fig 6. Foto del artista polaco August Zamoyski.

Otro de los miembros del jurado era Jacob Bakema. Arquitecto moderno holandés de renombre, impulsor del Team 10, que había ganado cierto prestigio internacional en el campo escultórico - monumental. Para terminar nos encontramos con el artista polaco August Zamoyski, conocido por sus obras cubistas miembro de la corriente llamada Formismo y con Pierre Courthion, historiador del arte y miembro de la Asociación Internacional de Críticos del Arte.

Al concurso se presentan 465 propuestas tanto de naturaleza abstracta como figurativa fueron elaboradas por más de 685 escultores y arquitectos de 36 países distintos, y se desarrolló en varias fases.

En la primera fase el jurado selecciona siete propuestas. Entre las que se encuentra la de Hansen y sus colaboradores.

La propuesta que se quiere poner en relieve en este trabajo de investigación es la del equipo liderado por Oskar Hansen y formado por el propio Hansen y su mujer Zofia Hansen (ambos arquitectos), Jerzy Jarnuszkiewicz (escultor), Julian Pałka (diseñador gráfico) y Edmund Kupiecki (fotógrafo).

Desde el análisis de los componentes del equipo podemos entender cómo la interdisciplinariedad de las artes es una constante en la obra y los planteamientos de Hansen. Su obra están cargada de una fuerte componente artística, al igual que su método proyectual y sus estrategias pedagógicas. Su labor como docente en la Academia de Bellas Artes de Varsovia durante gran parte de su vida lo corroboran.

Para Hansen, la participación en este concurso supuso un gran impulso en su carrera y permitió la presentación de la teoría de la Forma Abierta en el panorama internacional. Como veremos posteriormente, la propuesta presentada a este concurso tuvo un gran éxito, inspirando entusiasmo e interés en personalidades del arte y la arquitectura muy influyentes en el contexto internacional de aquellos años.

Tal y como el propio Hansen explica en la entrevista que le realiza Joanna Mytkowska recogida en la monografía sobre la obra del autor *Ku Formie Otwartej (Towards Open Form)*,⁵ la participación en este concurso permitió que Hansen entrase en contacto con el prestigioso arquitecto Jaap Bakema que, impresionado por la propuesta, le invitó a participar en el congreso de arquitectura de Otterlo de 1959. Fue en este congreso (de gran importancia en el desarrollo del panorama arquitectónico moderno, ya que supuso el origen del revolucionario e influyente Team 10) en el que Hansen presentó su teoría de la Forma Abierta, y explicó su aplicación explicándola a través de varias de sus obras incluida la propuesta para el monumento de Auschwitz que pasamos a explicar a continuación.

5

HANSEN, Oskar. *Towards Open Form* EU, Fundacja Galerii Foksal, 2005



Fig 7. Oskar y Zofia Hansen junto a Jerzy Jarnuszkiewicz (escultor), Julian Pałka (diseñador gráfico) y Edmund Kupiecki (fotógrafo). El equipo responsable de las propuestas The Road y The Slab presentadas al concurso internacional para el memorial de Auschwitz-Birkenau. Archivo de la Familia Hansen.

AUSCHWITZ-BIRKENAU EN 1957. EL PAISAJE DEL CRIMEN



Fig 10. Composición fotográfica presentada al concurso, realizada por Hansen y su equipo para mostrar el estado inicial de la intervención. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia



Fig 8. Dibujo de Oskar Hansen tras la visita al campo de concentración. Estado del campo de Auschwitz - Birkenau en las fechas de inicio del concurso.

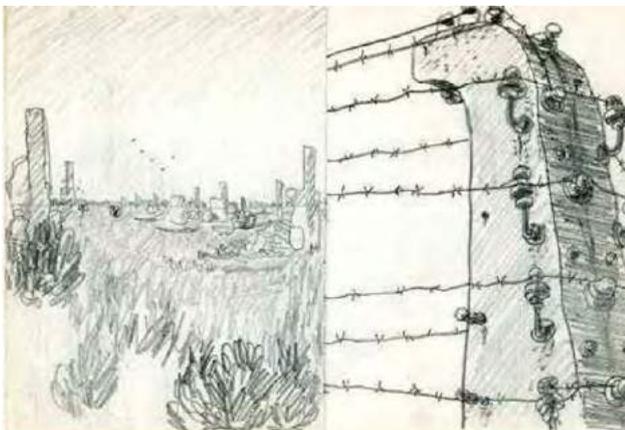


Fig 9. Dibujo de Oskar Hansen tras la visita al campo de concentración. Estado del campo de Auschwitz - Birkenau en las fechas de inicio del concurso.

Antes de explicar la propuesta de Hansen es preciso entender cuál era la imagen que presentaba el campo en aquellos años. Cómo era el paisaje sobre el que se debía intervenir. Cómo pudo ser la experiencia del equipo al visitar el campo en 1957-58, apenas 12 años después de la liberación soviética del mismo y su clausura el 27 de enero de 1945. Los propios soviéticos describen el lugar tras la liberación como gris, cruel, largas filas de barracones, alambrada, zanjas y barro.

Sin duda, un lugar con un contexto muy diferente a como podemos experimentarlo a día de hoy, no solo en cuanto a su estado físico sino en cuanto a la conciencia y el significado de este lugar para sus coetáneos.¹ El lugar constituía un marco muy distinto del que puede representar para una sociedad como la nuestra a día de hoy.

140 hectáreas rodeadas de alambre de espino electrificado en los que los ecos del martirio deberían seguir muy presentes en aquel tiempo resonando entre las ruinas de los malogrados barracones de madera. Todos estos aspectos quedan recogidos en los dibujos y fotografías realizados por

¹ Tenemos que entender que el concepto de Holocausto no se utilizaba de manera generalizada, aún no había calado en la sociedad no había penetrado completamente en la conciencia de la Europa de Postguerra, no existía en el sentido en el que lo entendemos actualmente.



Hansen y sus colaboradores durante la visita al lugar. Una inmensa planicie marcada por un infinito ritmo horizontal, una metódica geometría de la muerte en la que los únicos elementos que destacan sobre ella serían los vestigios de una arquitectura opresora.²

Es evidente mal estado del campo de Birkenau en aquellos años. Sus construcciones de madera se arruinaban frente a las acciones entrópicas. Estos procesos entrópicos cautivan a Hansen desde un inicio como dice posteriormente al explicar su propuesta:

Ya entonces los árboles estaban creciendo allí. Vimos correr corzos, ciervos y liebres...

Es muy probable que la experiencia sensorial vivida por Hansen en la visita marcara su concepción de el lugar. La cercanía cronológica con los crímenes allí acontecidos junto a una escenografía marcada por la ruina y la entropía añaden un dramatismo específico en la manera de entender el lugar de Hansen y su equipo.

Si nos basamos en las reflexiones de Marc Augé, con la contemplación de las ruinas y del estado de abandono que presentaba el lugar, se añade un ingrediente más a la amalgama conceptual que pudo suponer esta visita para el grupo, para su memoria particular. El tiempo.

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro.

El tiempo puro es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede tomar una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas.

Es en esta situación cuando la conciencia del visitante comienza a relacionar los conceptos de tiempo y melancolía generando, según explica Darío Álvarez el "Tapiz de la Memoria", y en este caso produciendo el génesis y la idea conductora de la propuesta arquitectónica.

² Para ponernos en el lugar de un visitante al campo en 1957 es muy ilustradora la descripción de Birkenau publicada en el artículo "The Death of Birkenau" presumiblemente escrita por un superviviente: "Todo el complejo se ha evaporado y el campo de mujeres es una ruina que nadie cuida. (...) Las paredes torcidas, los tejados por los suelos, la hierba creciendo dentro de los barracones y una fina capa de camomila crece por todo el campo, esto es Birkenau hoy. En dos años desaparecerá completamente. La única cosa que permanecerá será la camomila. Y la maleza."

THE SLAB

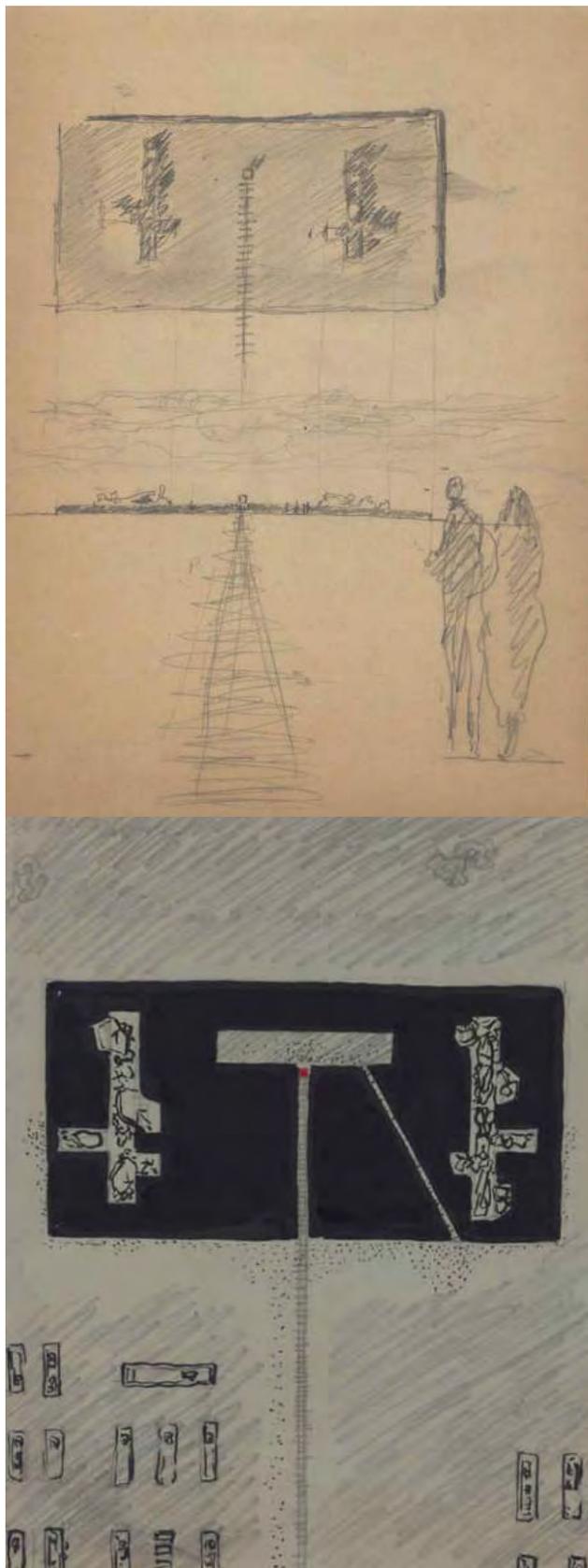


Fig 11. Croquis de proyecto para el desarrollo de la propuesta "The Slab"

Tras el análisis de los paneles presentados a la primera fase del concurso en 1958, así como los diversos croquis y bocetos que se conservan en el Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, podemos explicar el funcionamiento de la propuesta y cuales eran los aspectos fundamentales de la idea del proyecto tras descartar otras ideas o formalizaciones que el equipo tanteó durante el proceso proyectual.

En esta primera propuesta Hansen y su equipo plantearon una losa pétreo que cosía las ruinas de los crematorios II y III, situados en el final del recorrido de las vías del tren que entraban en el campo a través de la "Puerta de la Muerte". La losa contenía en su núcleo un espacio de recogimiento a modo de patio en el que los visitantes podrían realizar sus ofrendas y que posibilitaba la organización de distintos actos de carácter público.

Por otro lado esta gran lápida proyectada abrazaba un espacio que a modo de nicho albergaría una urna en las que se depositarían las cenizas de prisioneros de campos de concentración de toda Europa, adquiriendo un carácter de santuario conmemorativo.

Hansen describe la propuesta del siguiente modo:¹

"We proposed to petrify the camp soil in the shape of low, massive slab, comprising two of the crematoriums and the end of the railway track. Between the crematoriums, near the end of the track, we located a depressed, narrow, and cramped yard with a bay for the ashes from the camps of the world. A terraced street carved in the slab linked the yard with the outside".

"Propusimos petrificar el suelo del campo mediante una losa de baja altura, masiva, que atase dos de los crematorios y el final de la vía férrea. Entre los crematorios, cerca del final de la vía, localizamos un patio deprimido, estrecho y angosto con una bahía para alojar las cenizas de los campos del mundo. Una calle aterrazada tallada en la losa unía el patio con el exterior".

La propuesta esta marcada por el concepto de petrificación de la memoria del lugar y no solo se aplica mediante el la-

¹ HANSEN, Oskar. Towards Open Form EU. Fundacja Galerii Foksal, 2005

pidado del área de las ruinas de los crematorios sino que se extiende a lo largo de todo el proyecto. Podemos ver cómo en esta primera propuesta empieza a estar muy presente la interpretación de las ruinas existentes y la intervención -o no intervención- en las mismas como argumento proyectual (concepto muy importante en las fases venideras como veremos).

En el panel número 2 de la propuesta, se muestra el modo en que el equipo plantea la intervención sobre las ruinas de los barracones. La propuesta se aleja de un planteamiento que, reconstruyendo sus cubiertas y cerramientos de madera, proporcionara a los visitantes una fiel recreación de lo que algún día fueron aquellas construcciones.

Por el contrario, la propuesta desarrolló la idea de mantener los restos que habían sobrevivido a más de una década de abandono (fundamentalmente las partes construidas mediante fábrica: cimentación y el cuerpo de la chimenea) interviniendo sobre los barracones, con una estrategia de pretrificación similar a la planteada en la zona de los crematorios. Lapidando mediante una losa de hormigón blanco el terreno limitado por los restos de los muros perimetrales que configuraban el interior del barracón consolidando la ruina. Preexistencias que a lo largo del tiempo habían permanecido en su posición original marcando en el paisaje la huella de lo que algún día fueron estas edificaciones.

Esta estrategia de intervención sobre los restos históricos de Birkenau se lleva hasta las vías del ferrocarril que conectaban el acceso con los crematorios y las cámaras de gas del campo. Como podemos ver en sus dibujos, Hansen y sus colaboradores pretenden intervenir sobre los restos de las vías de manera que sus ruinas queden también solidificadas y consolidadas congelándolas en el tiempo. Quedando los restos del pasado embebidos en una construcción del presente y caracterizando a las mismas frente al resto de elementos del campo. Como un elemento singular y fundamental en la identidad de Auschwitz - Birkenau que conecta la libertad, la vida, el exterior, con el máximo exponente del crimen y la barbarie, marcando el recorrido del visitante a lo largo del memorial. Un eje este-oeste que terminaba en el oeste, con el ocaso de las vidas de los prisioneros. Este eje penetra en la losa de los crematorios creando una profunda grieta al fondo de la cual a modo de nicho se localiza la urna

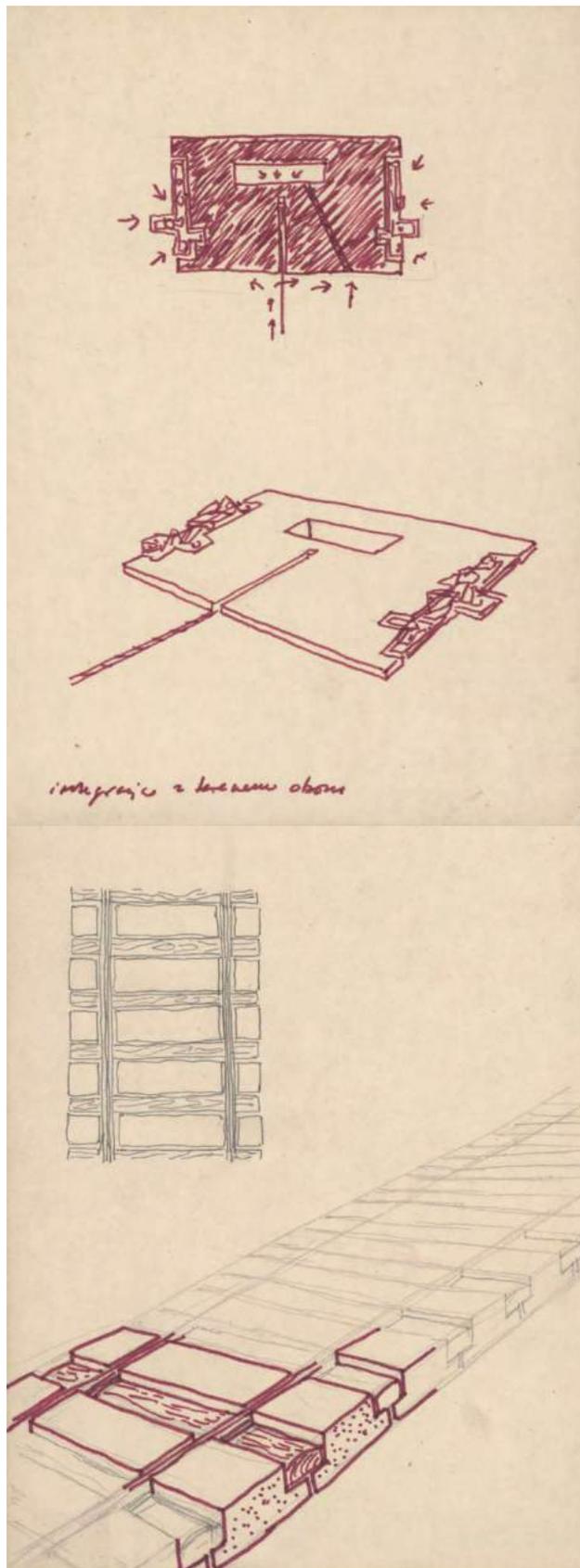


Fig 12. Croquis y bocetos para el desarrollo de la propuesta "The Slab"

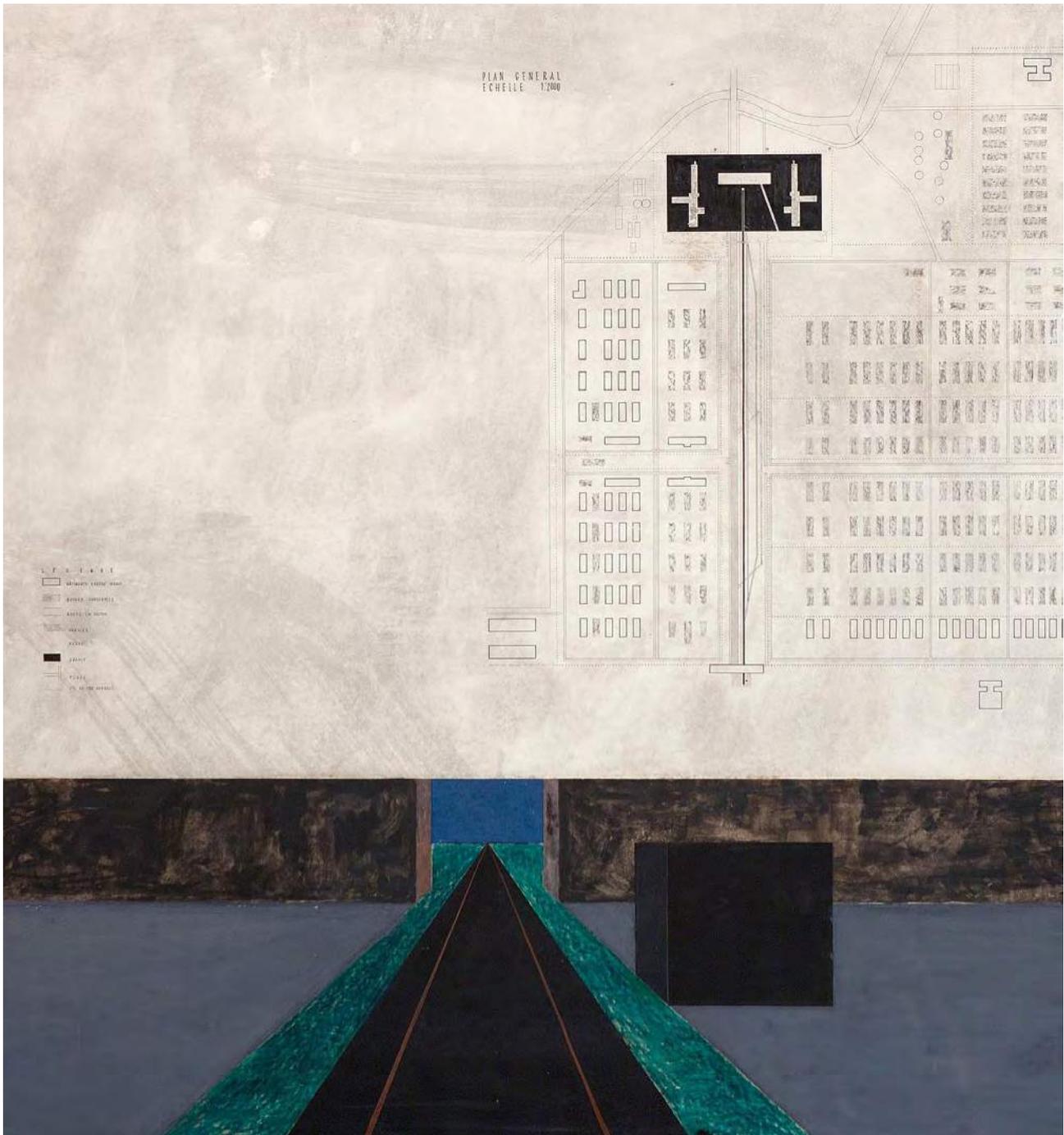


Fig 13. Panel 1 presentado a la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

con las cenizas de las víctimas del Holocausto.

El acceso al campo se plantea a través de la puerta por la que entraban los prisioneros transportados en trenes desde distintos puntos de la geografía Europea. Inmediatamente antes de traspasar el umbral del acceso, el visitante se encontraría con un cubo pétreo negro que a modo de hito marca el acceso como podemos deducir de la documentación gráfica del proyecto. La intervención sobre los restos del ferrocarril comienza ya en el exterior del campo captando la atención del visitante y acompañándole durante el recorrido hasta el recinto más sagrado del memorial. Una vez que el visitante llega hasta las inmediaciones de los crematorios el pavimento empieza a marcar una diferencia sensorial en la experiencia del visitante. El suelo de grava potencia tanto mediante el contacto con los pies del visitante como con el sonido de sus pasos la experiencia de estar entrando en contacto con otro tiempo, de estar accediendo al lugar más dramático del campo. La propuesta le hace separarse del eje principal y dirigirse hacia su derecha para encontrar la grieta de acceso al atrio memorial contenido en la losa.



Fig 14. Dibujo presentado a la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" que representa el modo de intervenir en las ruinas de los barracones enfrentado a una fotografía tomada por el autor de este trabajo a las ruinas de unos barracones en Birkenau, en Julio de 2016 Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia y Archivo fotográfico personal del autor del presente trabajo.

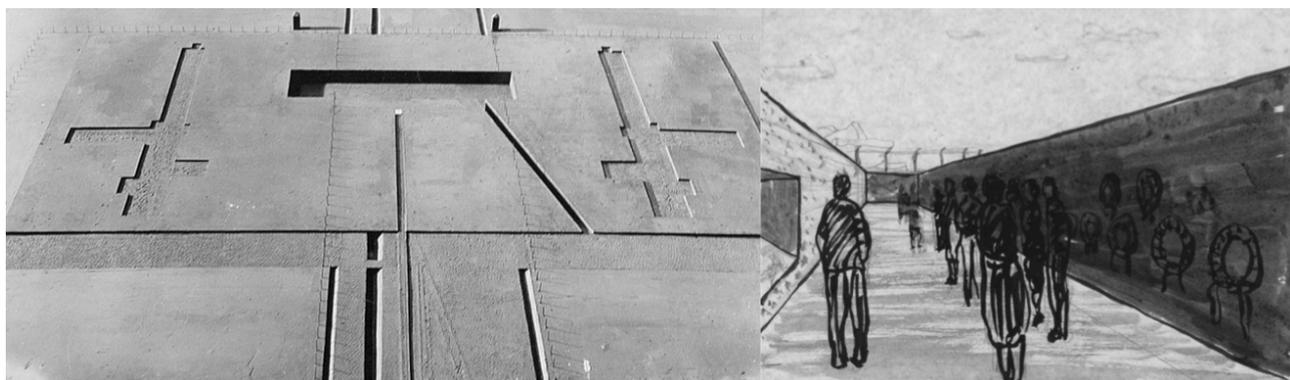


Fig 15. Composición de imágenes que muestra la maqueta de la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" y un croquis del atrio memorial que contiene la misma. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

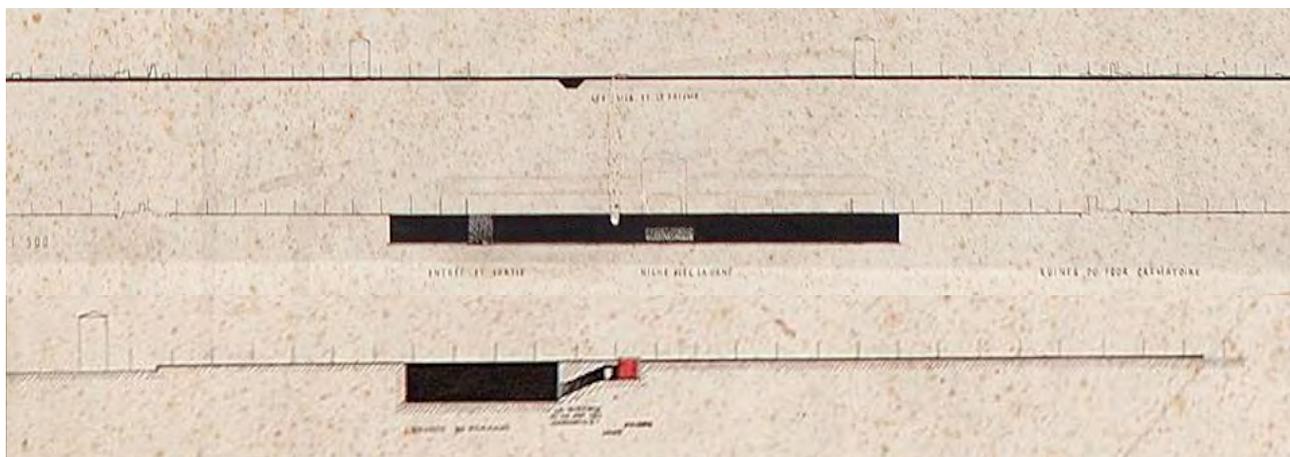


Fig 16. Secciones longitudinales y transversales del patio ceremonial presentadas a la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

El mecanismo de acceso planteaba una doble circulación de entrada y salida al patio memorial. Un acceso descendente desde la cota cero del campo hace que el visitante penetre en el terreno quedando embebido y encapsulado en la losa al igual que las ruinas de los crematorios y el ferrocarril y pasando a tomar contacto con el tiempo lapidado por la losa. El visitante entra en contacto con el tiempo de la tragedia en el lugar más representativo de la atrocidad, accediendo a un espacio casi metafísico abierto al cielo en el que rodeado por muros las únicas referencias visuales que se tienen son los restos de las alambradas de espinos cuyas siluetas recortan el horizonte que se puede percibir por encima de los mismos. Una alegoría de la muerte como la liberación de las almas de los prisioneros. Este espacio estaría destinado a celebrar memoriales particulares y actos públicos e incluso en algunos bocetos elaborados por los autores planteaban el uso de estos muros como muros memoriales en los que recordar a las víctimas.

En el mismo muro del acceso aparece recortado otro hueco que pone en relación directa este espacio con el nicho en el que se localizaba la urna funeraria focalizando este espacio y dándole una carga de sensibilidad y de memoria de las vícti-

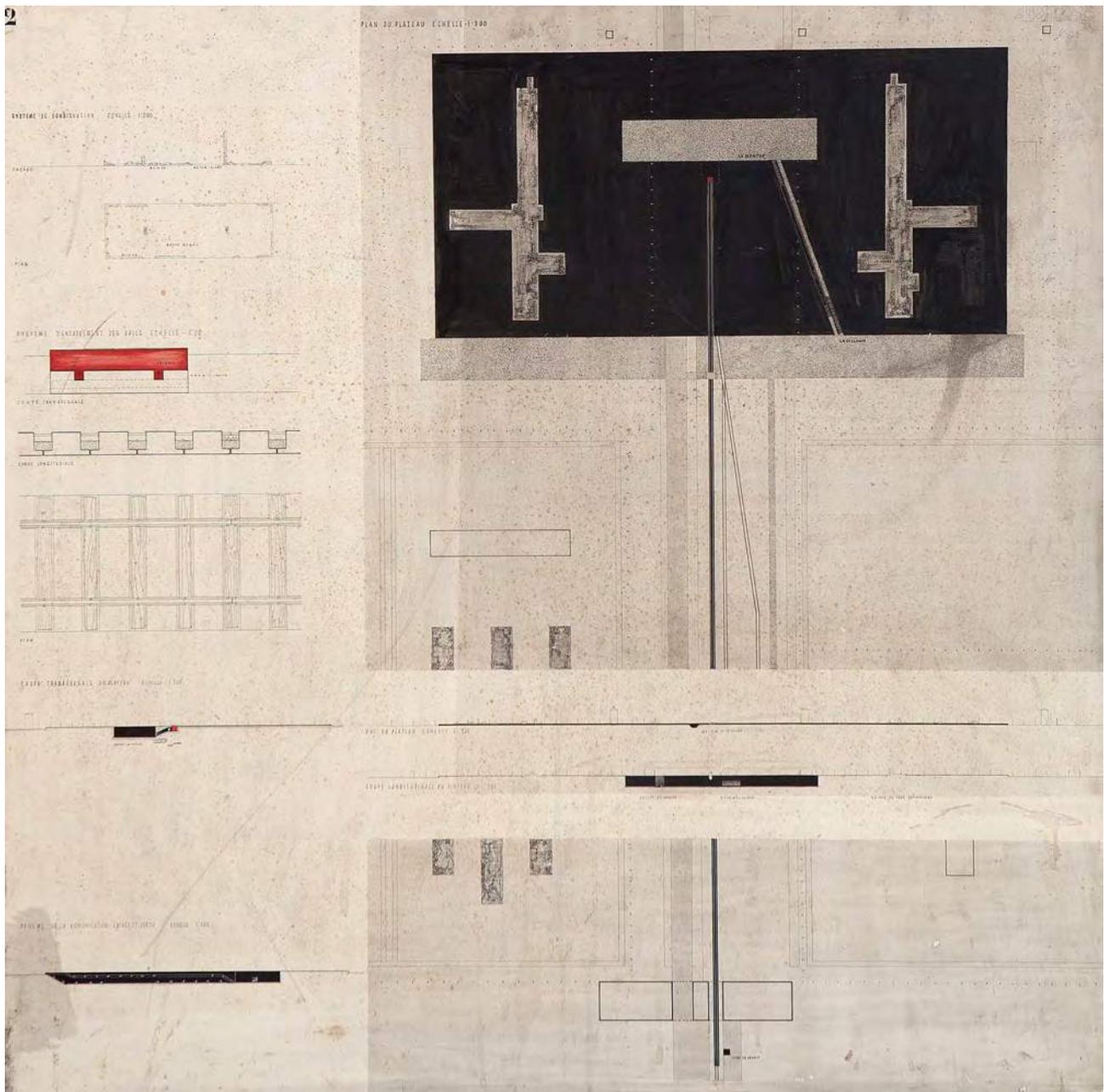


Fig 17. Panel 2 presentado a la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

mas más cercana a los familiares de las mismas.

Existe un elemento especialmente interesante en esta propuesta que está relacionado con la materialidad de la misma que podría considerarse como uno de los aspectos más interesantes y simbólicos de esta primera propuesta:

Según Irena Grzesiuk - Olszewka, La losa estaba concebida para ser construida a partir del propio terreno del campo de Birkenau.²

Este proceso de petrificación del terreno original del campo tiene una fuerza simbólica muy potente, especialmente en su ubicación particular, entre los crematorios II y III. El terreno se petrifica convirtiéndose en una enorme lápida, dejando al suelo impermeable al impacto destructivo del tiempo. Quedando el tiempo congelado bajo esta lápida de la misma manera

² Se planteaba que el terreno sería petrificado siguiendo los procesos de electropetrificación, un método recientemente descubierto en aquellos años por un científico polaco, Romuald Cebertowicz.

GRZESIUŁ-OLSEWSKA, Irena. *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*. Warsaw 1995, p. 101

GRZESIUŁ-OLSEWSKA, "W Trzydziestą Rocznicę Międzynarodowego Konkursu na Pomnik Ofiar w Oświęcimiu", *„Rzeźba Polska”*, 1986, pp. 113-118.

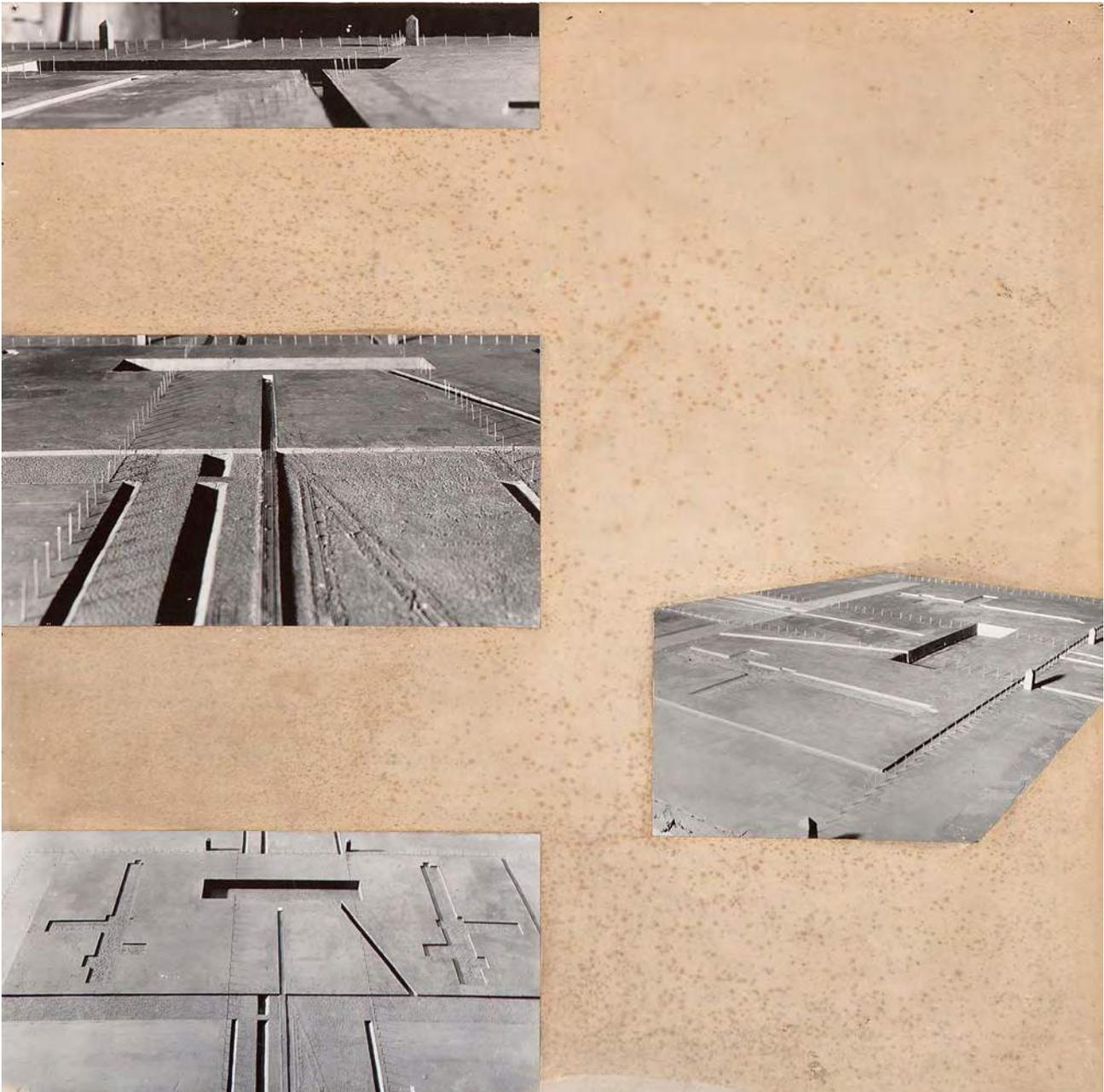


Fig 18. Imágenes de maqueta presentadas a la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

que provocan las erupciones de los volcanes. Como un instante perpetuo. Los crematorios quedan lapidados sellados perpetuamente y la memoria vinculada a este terreno llega hasta nosotros canalizada por la abertura del nicho que contiene las cenizas que nos pone en relación el tiempo presente y el tiempo de la tragedia.

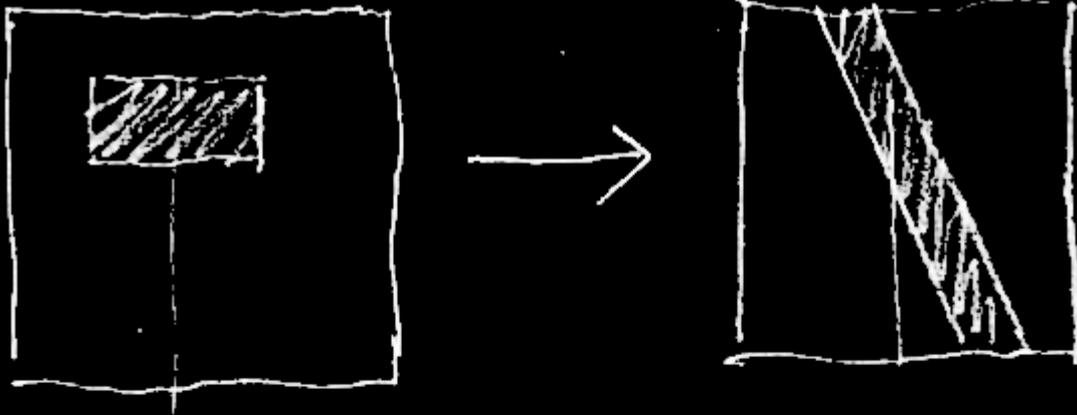
Por otro lado el uso de la electricidad en los procesos de pretrificación del terreno tiene una carga emocional muy intensa añadida. La electricidad junto con la madera, el barro y el hierro del ferrocarril es uno de los elementos que representa la identidad propia del campo y reaccionando con el terreno del mismo consigue crear esta losa sólida, hermética que genera un proceso de fosilización contemporáneo en el que quedan atrapadas las ruinas de los crematorios e impregnadas las memorias de la tragedia sucedida.

La propuesta fue seleccionada como finalista, pasando a una segunda fase junto a otros seis proyectos. El jurado valoró muy positivamente su pragmatismo, y su adecuación a los requerimientos expuestos por los organizadores. Por otro lado, fue aplaudido también por los familiares de las víctimas así como por los supervivientes al campo que veían en la propuesta un espacio ceremonial reconocible y representativo para el recuerdo de sus seres queridos.



Fig 19. Representación gráfica presentada a la primera fase del Concurso con la propuesta "The Slab" Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

El proyecto marcaba un punto central, un foco en el que se concentrarían las manifestaciones públicas de los visitantes así como la entrega oficial de honores. Un altar conmemorativo que, a la vez de adecuarse a los requerimientos funcionales propuestos por la organización, proporcionaba un añadido simbólico al incluir un continente para el descanso de las cenizas de prisioneros aniquilados en otros campos europeos, proyectando el memorial al ámbito internacional. Este aspecto era muy deseado por parte de la propaganda de la época que pretendía que el futuro memorial se mostrase como el símbolo a la lucha internacional contra el fascismo.

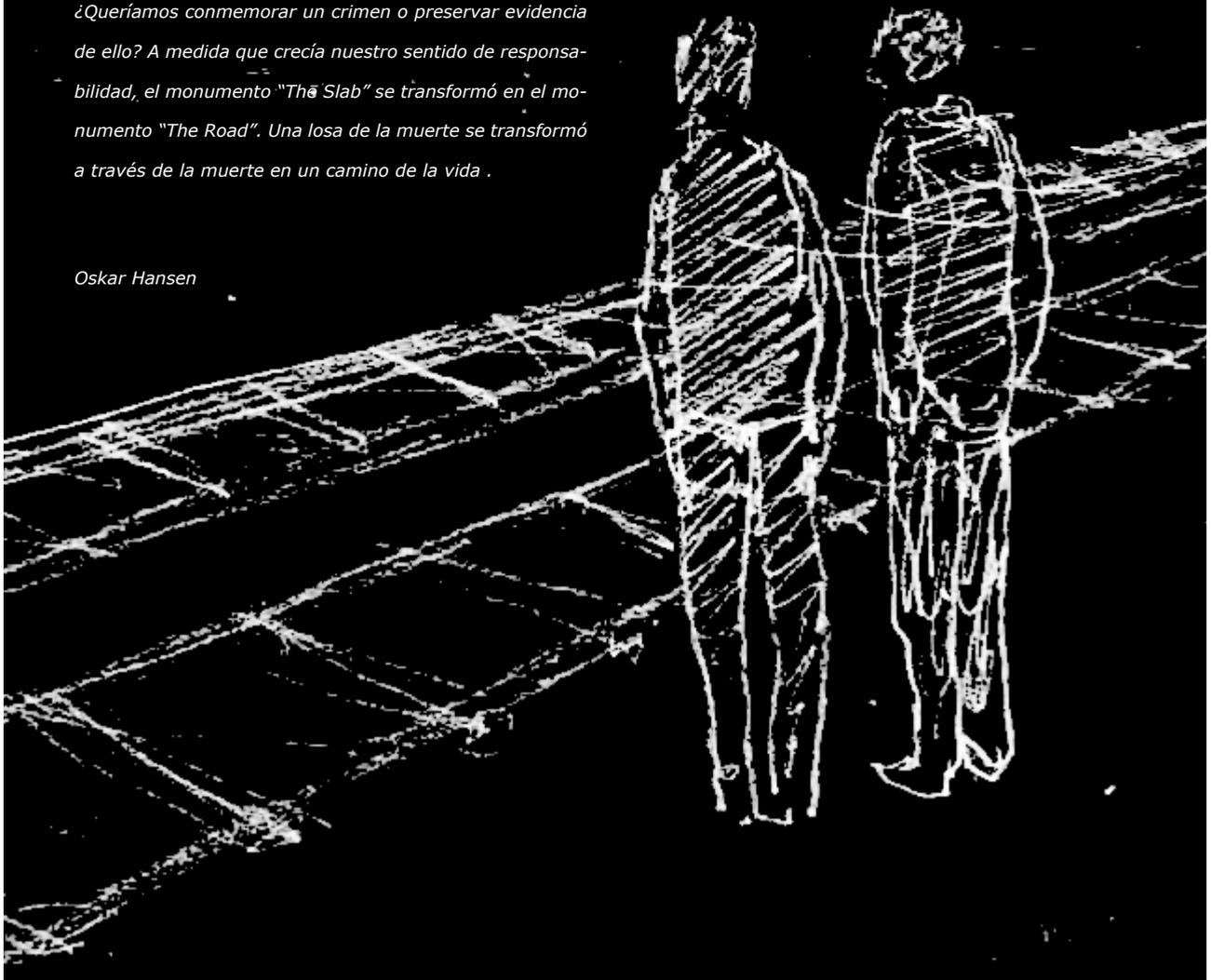


Cuando entramos en la segunda fase del concurso, empezamos a tener dudas sobre los méritos de nuestro diseño. La inmovilidad cristiana o judía de la losa, o incluso la pasividad, su naturaleza anacrónica, hacían imposible que se convirtiese en un símbolo contemporáneo y universal. El proyecto nos era cada vez más extraño...

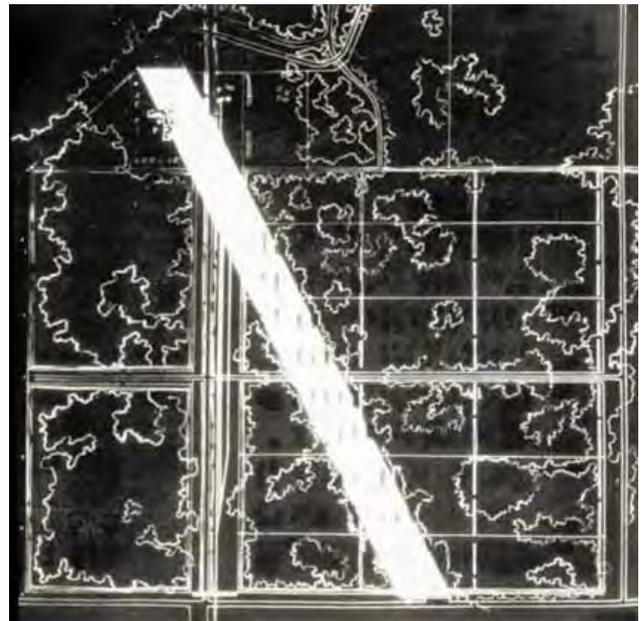
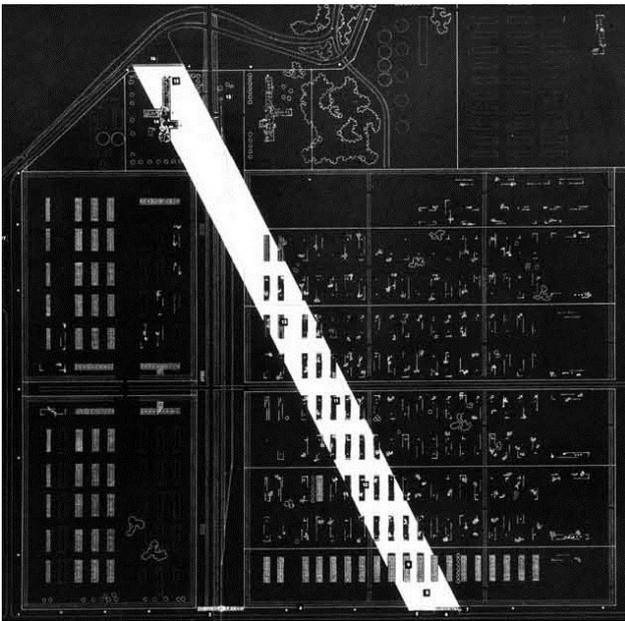
Oskar Hansen 2005

¿Queríamos conmemorar un crimen o preservar evidencia de ello? A medida que crecía nuestro sentido de responsabilidad, el monumento "The Slab" se transformó en el monumento "The Road". Una losa de la muerte se transformó a través de la muerte en un camino de la vida .

Oskar Hansen



THE ROAD



El reconocimiento obtenido por parte tanto del jurado como de los supervivientes no paralizó las reflexiones de Oskar Hansen y su equipo acerca de cómo debían intervenir en un lugar tan delicado, intenso y dramático como era Auschwitz-Birkenau.

El equipo no terminaba de estar satisfecho con la propuesta, como podemos ver en sus textos y autocríticas hacia la misma, calificándola como limitada, anacrónica, pasiva. Se cuestionan la idoneidad de la propuesta presentada a la primera fase del concurso frente a su finalidad. Se ponen en tela de juicio las cuestiones más esenciales del propósito de un monumento o de un memorial. Se comienzan a lanzar críticas en cuanto a la rigidez de la propuesta y la pasividad de la misma en su relación con el visitante. Entendían que era una propuesta en la que se establecía un hilo argumental en el proceso del memorial muy cerrado, que marcaba unas pautas demasiado rígidas a la experiencia memorial de las personas pautando sus sensaciones y dejando fuera del memorial toda la esencia subjetiva de la experiencia personal. Se trataba de una propuesta que compartía algunos puntos críticos con los monumentos tradicionales y vemos como se pueden establecer relaciones entre la crítica a ciertos aspectos de su propuesta y el manifiesto de la teoría de la Forma Abierta presentado por Hansen en el CIAM de 1959 en Otterlo en la temática del monumento que decía:

Los monumentos se muestran pasivos ante los cambios del tiempo. En el momento que nacen ya son antiguos. La Forma Cerrada es la decisión tomada en mi nombre. Quedando fuera del proceso. No es posible encontrar tu identidad aquí. Uno no puede encontrarse consigo mismo aquí. Todo esto son los sentimientos y la memoria de otros. ¿Cómo salir de esta situación? Con el soporte de nuevos métodos de educación visual y con una nueva organización de recursos. Estamos listos para emprender la creación de un nuevo arte orgánico de nuestro tiempo. Arte basado compositivamente en la Forma Abierta.

La memoria es una cualidad muy subjetiva, vinculada al individuo y aunque imperfecta es la cualidad que nos identifica y nos diferencia como seres humanos. El grupo entiende que la propuesta presentada debería convertirse en un catalizador para la memoria individual de cada visitante.

Dada la insatisfacción generalizada y manifestada tanto en el grupo de colaboradores como en el propio Hansen, deciden ponerse a desarrollar una nueva propuesta para presentarla a la siguiente fase.

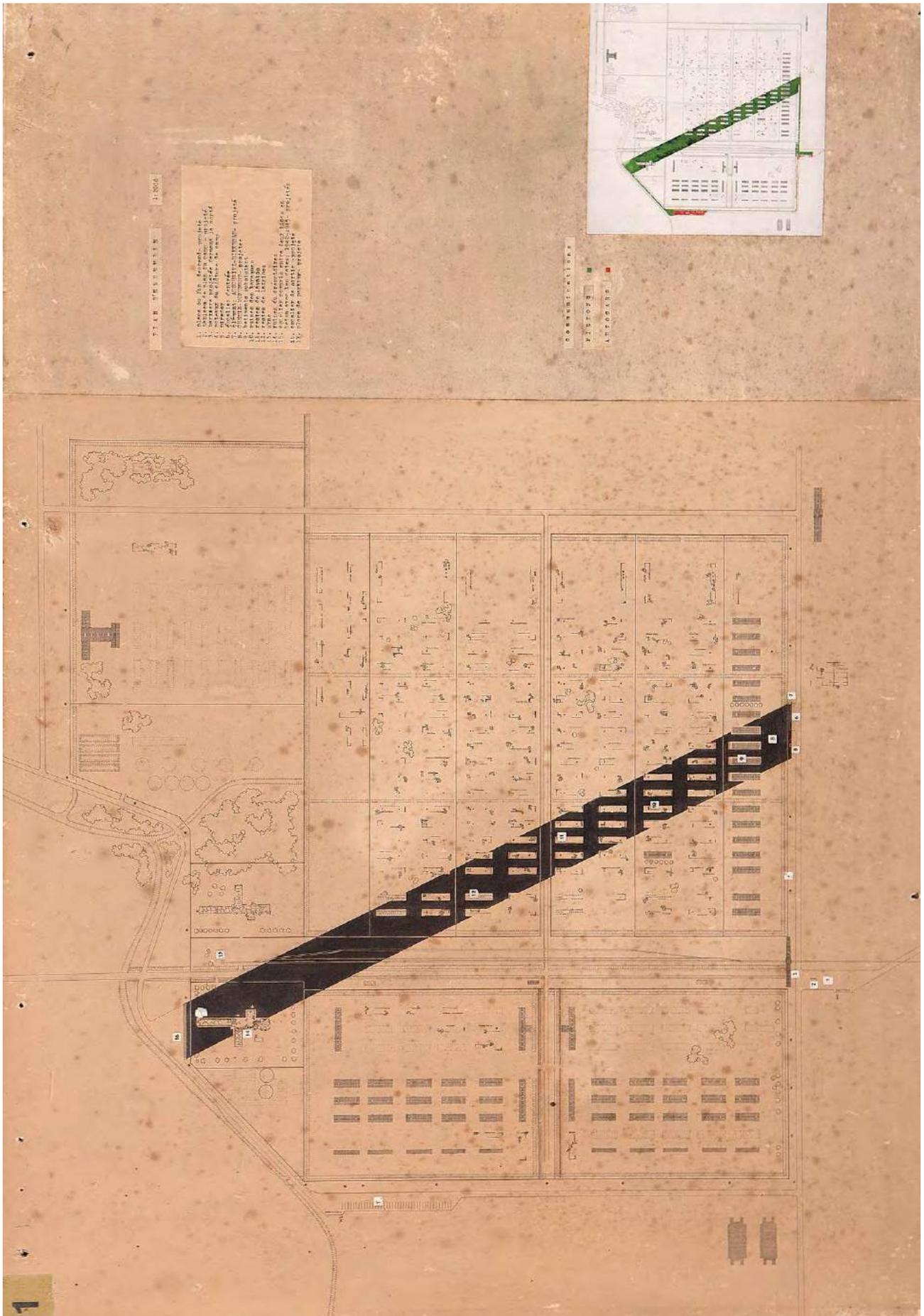


Fig 20. Panel número 1 de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra la planta general del conjunto, así como un esquema del estudio de circulaciones de la propuesta. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

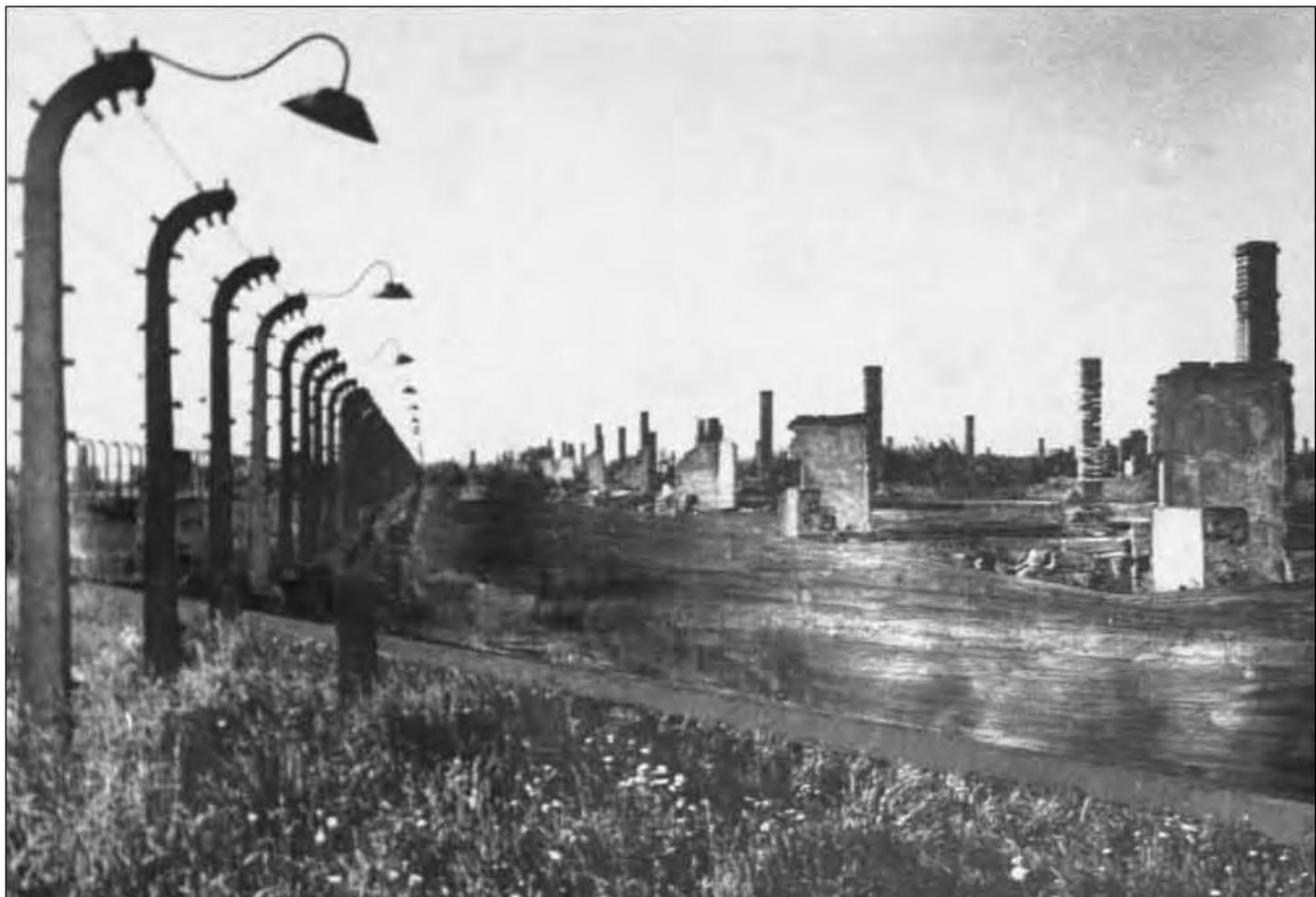


Fig 21. Perspectiva de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra la calzada localizada sobre el lugar en un primer instante y la evolución con el paso de los años en la que se percibe la invasión natural de las ruinas que quedan fuera de la calzada. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

El proyecto "The Slab" sufrió una metamorfosis convirtiéndose en "The Road". El propósito del equipo era hacer que la propuesta mutase desde una concepción de "losa de la muerte", de un monumento muerto desde el momento en el que se finaliza, a una de "Camino de la vida". Generar un marco espacial que motive y potencie las manifestaciones individuales de la memoria de cada visitante y se distancie de las limitaciones formales y conceptuales de la propuesta anterior. Con la nueva propuesta, el todo el complejo de Birkenau se convierte en el memorial del propio Campo.

La propuesta, titulada The Road, consistía en una gran calzada de color negro de aproximadamente un kilómetro de longitud y 70 m de ancho tendida sobre el campo que lo atraviesa completamente de manera diagonal. Una estrategia radical y abstracta pero que al mismo tiempo está cargada de sensibilidad, dramatismo y emoción.

El proyecto no se limita a plantear un mero formalismo plástico. En cuanto a su materialidad se planteaba que la calzada se construyese en asfalto aunque algunos investigadores como Stefan Ludwik Aloszko defienden que estaba pensada para construirse en granito¹.

En cualquier caso la calzada se planteó como un mecanismo activo que interactuase con los restos del campo que atraviesa (barracones, alambradas, torres de vigilancia...) petrificando sus ruinas, congelándolas, y manteniéndolas en el tiempo emulando la acción de una colada de lava volcánica.

Todos los restos que se localizasen en el trazado de esta calzada se mantendrían, sus ruinas se consolidarían y se convertirían en el testigo directo de lo que fue aquel lugar. Estos restos y la antigua puerta de acceso o puerta de la muerte serían los únicos hitos verticales originales conservados de la propuesta. Por el contrario, sobre los restos que no quedan atravesados

¹ ALOSZKO, Stefan L. *Auschwitz: Art, Commemoration and Memorialisation: 1940 to the Present day* Tesis de la Universidad de Plymouth. 2011. p.2019



por la calzada no se realizaría ningún tipo de intervención ni mantenimiento. Las ruinas quedarían a merced de su proceso entrópico natural, del paso del tiempo. El campo terminaría rindiéndose ante la capacidad invasiva de la naturaleza y a la acción del tiempo con la desaparición absoluta como destino final engullido por las fuerzas naturales que finalmente se imponen frente al poder del crimen y la opresión humanas. Tal y como describe el investigador James E. Young²:

La calzada se entiende como una cicatriz negra sobre la faz de esta tierra profanada, y un sellado sobre el paisaje del campo para asegurar que nada más que el recuerdo crecería en el sitio.

Se plantea un camino ritual en el que van apareciendo los vestigios conservados, congelados en el tiempo que explican la realidad del campo de manera directa. Lo que queda fuera de esta senda se convierte en un telón de fondo cambiante, que a modo de reloj biológico muestra la realidad inalterada del proceso de desaparición de las ruinas y en definitiva del propio campo. Esta estrategia le daría una doble lectura al visitante. Por un lado le mostraría las características del lugar, las condiciones de vida que tantas víctimas sufrieron y por el otro le presenta de manera frontal la idea del olvido.

Siguiendo los planteamientos y reflexiones de Darío Álvarez en cuanto a los conceptos de melancolía, memoria y tiempo podemos plantear la calzada como el elemento de la memoria. El elemento que mediante la conservación de los restos del campo muestra testigos reales de la crueldad del lugar activando los mecanismos de empatía y melancolía del visitante. Esto unido al concepto del tiempo reflejado en las ruinas como un tiempo puro (Augé 2003:45)³ configuran el tapiz de la memoria del individuo. Tapiz sobre el que cada visitante plasmará sus sensaciones, desde la subjetividad de sus procesos

² YOUNG, James E., "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2, 1992

³ AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 45.

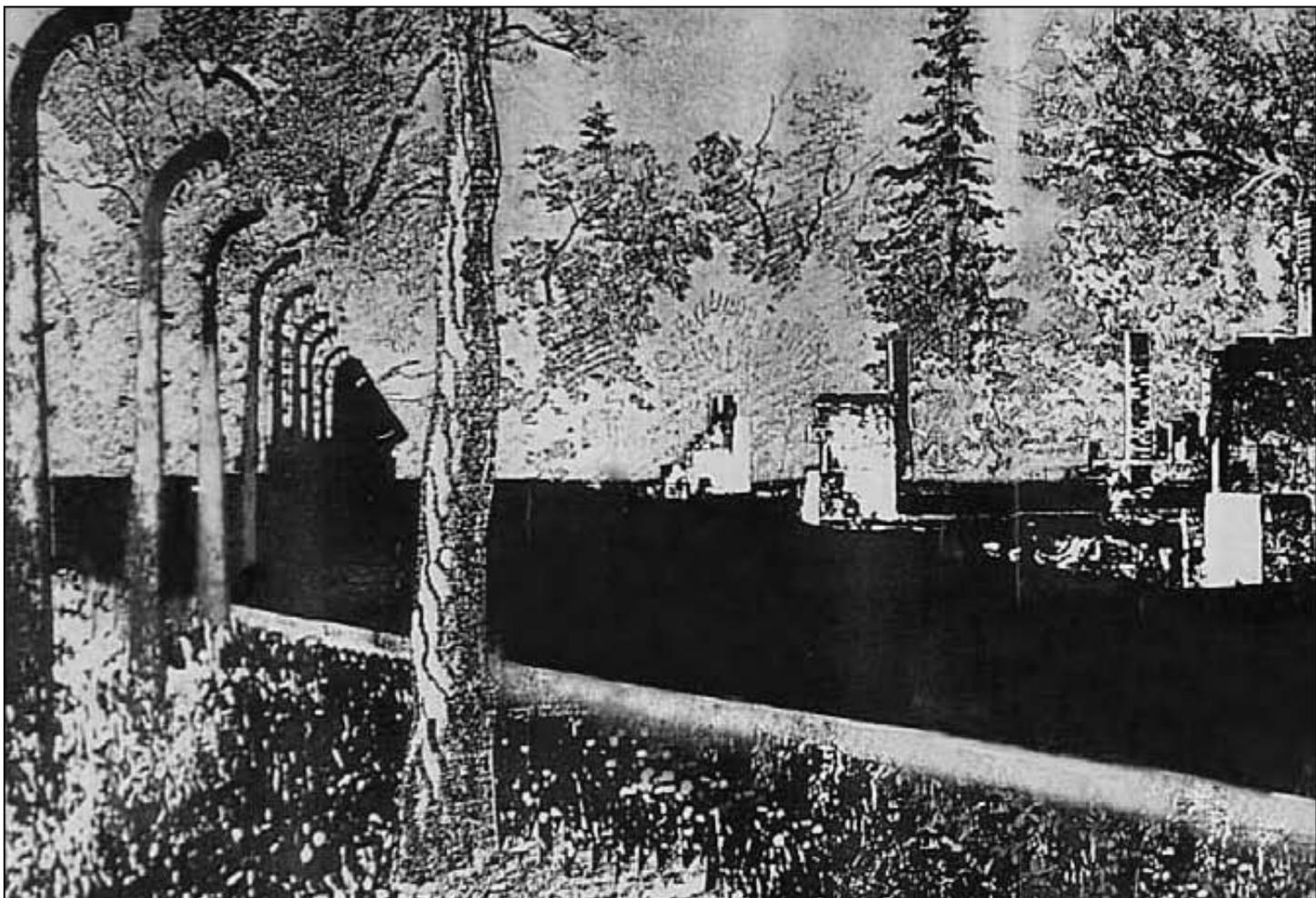


Fig 22. Perspectiva de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra la calzada localizada sobre el lugar en un primer instante y la evolución con el paso de los años en la que se percibe la invasión natural de las ruinas que quedan fuera de la calzada. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

de memoria. Convirtiendo al lugar en un memorial de la memoria colectiva.

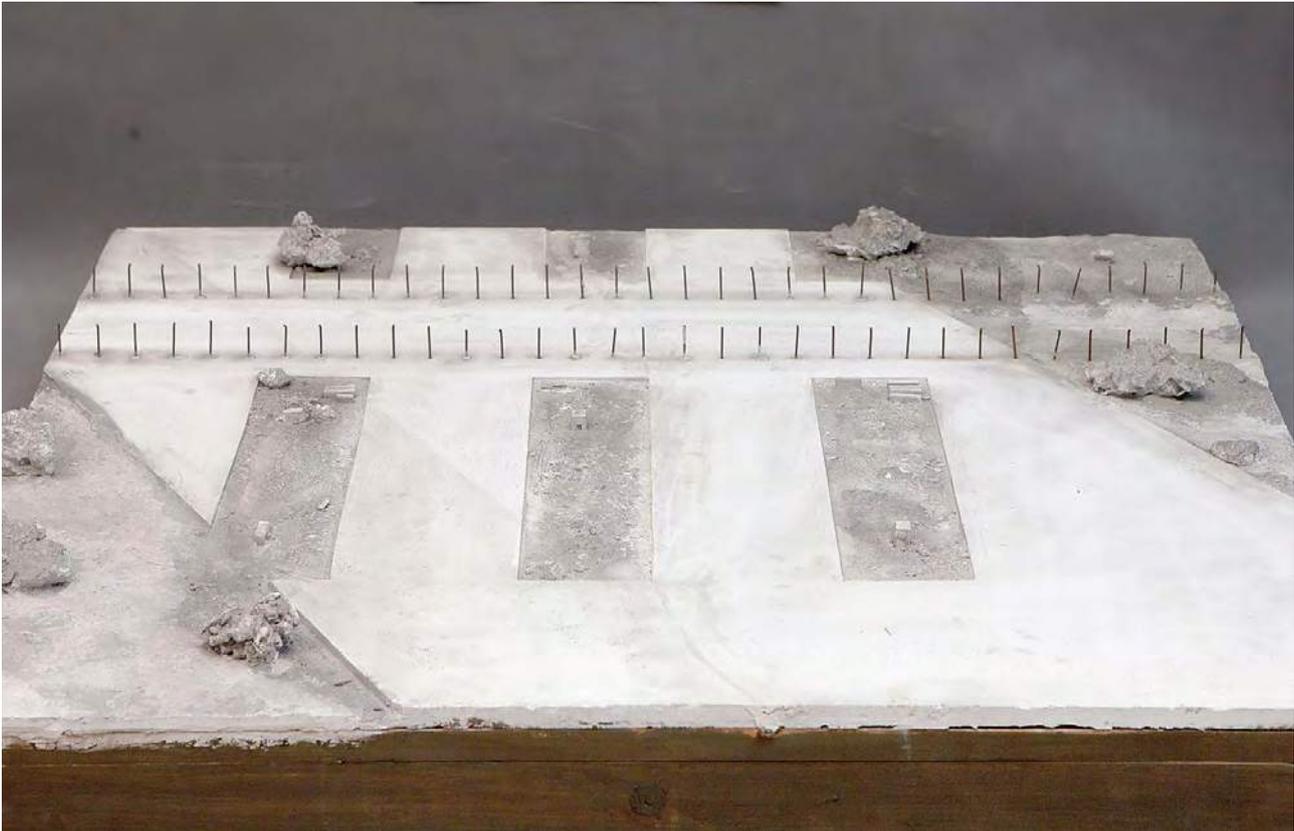
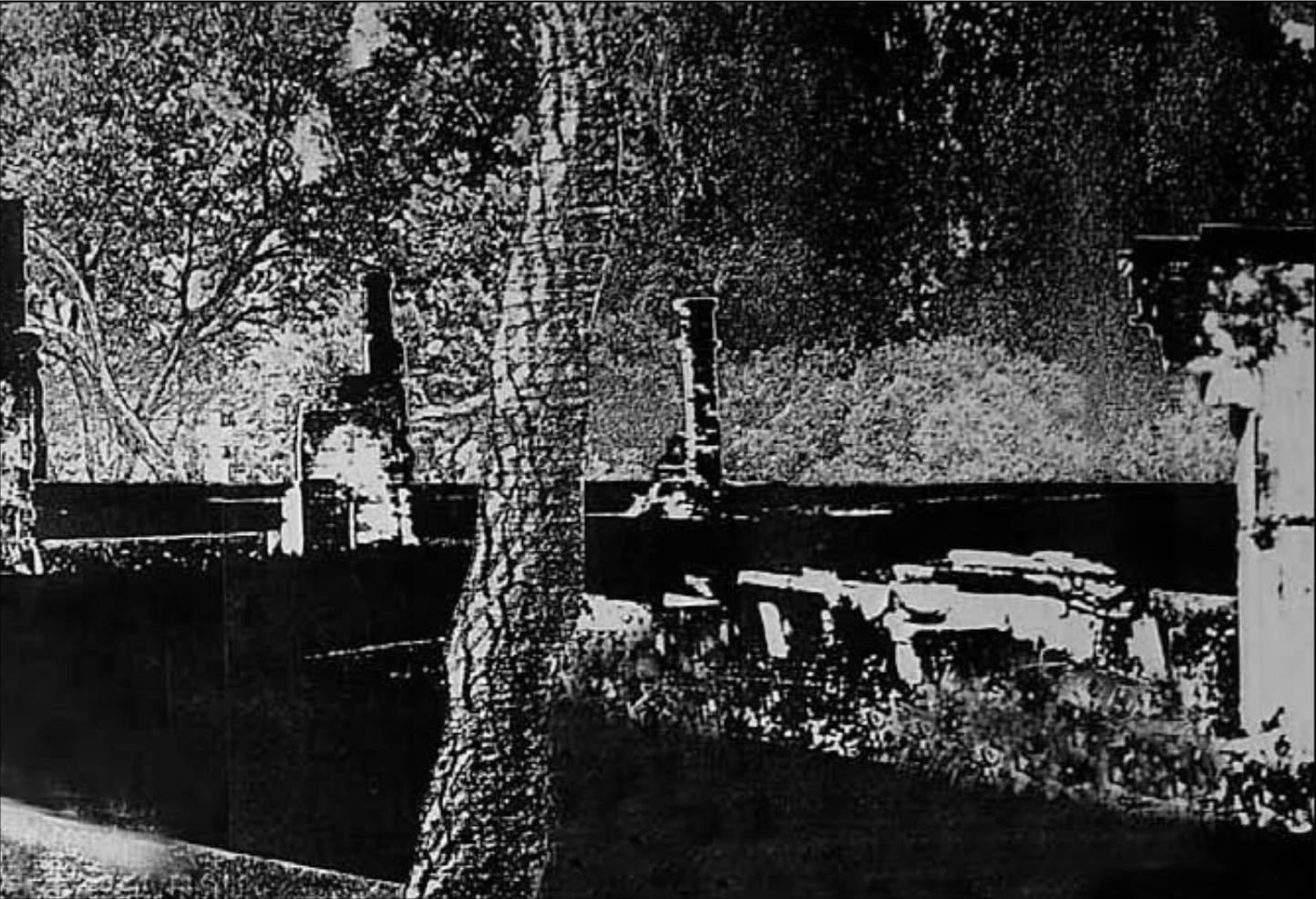
La dualidad memoria-olvido tan presente en la propuesta, está muy relacionada con el concepto Freudiano de memoria. Tal y como defendía Freud la memoria y el olvido están indisolublemente ligados una a otro. La memoria no es sino otra forma del olvido y el olvido es una forma de memoria oculta.

La manifestación de las formas del olvido para potenciar los mecanismos de la memoria parece muy acertada si tomamos como referencia el discurso de Andreas Huyssen que defiende que "El olvido es un componente necesario en la construcción de la memoria, y elegir es siempre renunciar a algo. El pasado tiene que ser articulado para convertirse en memoria. La fisura que se abre entre experimentar un acontecimiento y recordarlo en su representación resulta inevitable (Huyssen 1995: 96)⁴.

La nueva propuesta plantea con mayor intensidad ciertos aspectos que estaban presentes ya en la propuesta "The Slab". Como la idea de la línea que petrifica el territorio sobre el que se asienta. En este caso esta línea adquiere una intensidad especial al cruzar un entorno que permanecerá voluntariamente descuidado ante la acción natural y el paso del tiempo. Frente a la propuesta anterior que se focalizaba de manera más intensa en la zona de los crematorios, el nuevo diseño extiende la escala de la intervención a todo el complejo del campo, eliminando este aspecto centralizado, de monumento entendido como un foco que organiza la forma del memorial que planteaba la propuesta "The Slab". El carácter horizontal del monumento se incrementa y establece un compromiso espacial completo con la totalidad de Auschwitz-Birkenau de manera que todo el complejo del campo se convierte a su vez en memorial de sí mismo.

4

HUYSSSEN, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge, New York, 1995, p. 96.



LA REALIDAD DEL CAMPO Y LA PROPUESTA THE ROAD

La calzada con su trayectoria diagonal constituye una sección transversal del campo que permite al visitante comprender completamente la estructura, el mecanismo y funcionamiento del mismo. Una línea negra que atraviesa los horrores del complejo petrificándolos. Evocando la emoción en los visitantes, a la vez que alientan sus conocimientos, asociaciones y recuerdos.

Tras el análisis de la documentación gráfica del concurso y la explicación dada por el propio Oskar, es posible explicar el funcionamiento de la propuesta planteada por Hansen y su equipo.¹

El visitante comienza su experiencia en la zona exterior del campo. Justo frente a la puerta principal del antiguo complejo. Esta zona estaba prevista como el punto en el que los autobuses dejarían a los visitantes. Una vez allí, un panel en el que aparecería la planta del complejo les ayudaría a comprender la realidad espacial del conjunto. A los pocos metros se encontrarían con la fuerte presencia de la antigua puerta de acceso que se mostraría clausurada quedando como testigo de la entrada del lugar los restos de las vías del ferrocarril que entraban por este acceso. Hansen y sus colaboradores desplazan el acceso hacia el norte, desvinculándose de la "Puerta de la Muerte" por la que accedieron las víctimas y negando el funcionamiento histórico del complejo. La propuesta expresa la idea del sellado visual y simbólico del acceso, la intervención clausura el campo de exterminio. Un umbral que nadie podría volver a cruzar. Una vez allí y tras dirigir su mirada hacia la derecha el espectador percibiría a unos metros como un pequeño elemento señalizador marca un lugar en el que una baja escalinata de color negro que se prolonga fuera de los límites establecidos por la alambrada de espinos manifestándose como el acceso al complejo.

El visitante caminaría en paralelo a los límites del campo experimentando la agresividad visual que provoca la presencia de la alambrada de espinos a la izquierda del recorrido. Un itinerario marcado por el ritmo opresor establecido por la presencia de la serie de torres de vigilancia que marcan el camino.

Una vez alcanzado el punto de acceso, el visitante traspasaría los límites del campo a través de una sección de alambrada desaparecida, de la que solo quedarían como testigos los elementos verticales de hormigón. Todas las secciones de alambrada del campo atravesadas por la calzada proyectada desaparecerían. La intervención rompe visual y funcionalmente el poder absoluto de los límites del campo que se ven derrotados por la libertad del individuo. No se trata únicamente de la

¹ "La perspectiva de la losa ancha y negra de" The Road "introduce al espectador, recién salido de su existencia cotidiana, en el suelo del campo de Auschwitz-Birkenau desde atrás. Esta dirección "niega" la estructura del campamento, revelando, a lo largo de un tramo de aproximadamente 1 kilómetro de largo, los auténticos rastros del crimen nazi que quedó en el hormigón. Las hileras de alambradas de alambre de púas de alta tensión atraviesan "The Road", y el espacio está lleno de largas filas de cuarteles arruinados con letrinas, mientras que losas de hormigón alargado con hileras de agujeros pequeños y apretados revelan el número y las condiciones de vida de los prisioneros. El sentido de este espacio de la muerte es interrumpido de vez en cuando con varios objetos de conmemoración, homenaje y honor al lado de "El Camino", y especialmente la visión de los guijarros cuidadosamente colocados por los judíos junto a las piedras originales. Estas formas espontáneas que aparecen con el tiempo conmemoran la trágica experiencia histórica, y su diversidad refleja la protesta del pueblo contra el asesinato. No hay lugar único de homenaje - todo el campamento es una escena de una experiencia trágica. Las flores están por todas partes: en las alambradas, en los cuarteles arruinados y en las escaleras que conducen a las cámaras de crematorio ... Los bosques que rodean a "The Road" son un "reloj" que mide el paso del tiempo siguiendo los trágicos desvíos, un símbolo de la vida siendo más fuerte que la muerte ... Finalmente, cuando llegamos al final de "The Road", entramos en el espacio abierto de los campos ... Volvemos a la vida, para apreciar su valor y ver nuestros problemas cotidianos en una luz diferente "

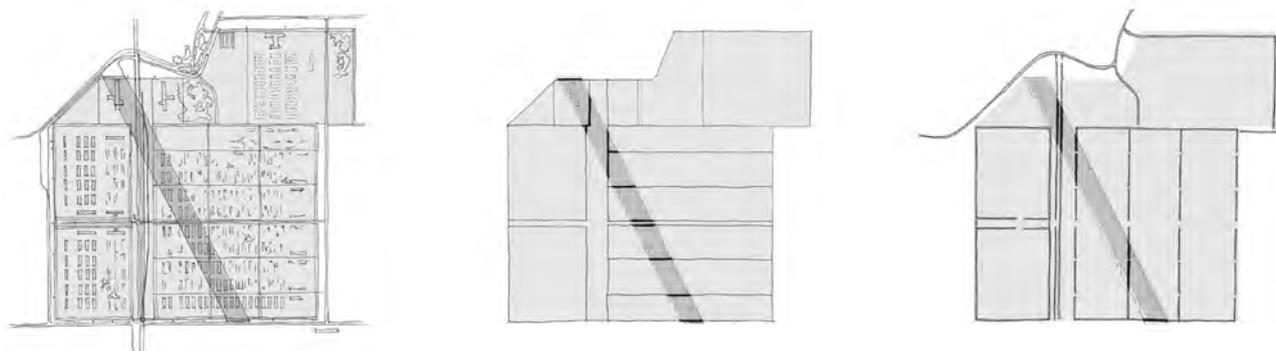


Fig 23. Esquemas analíticos de elaboración propia que explican el cruce de la diagonal propuesta con los diferentes puntos clave de la identidad del complejo de Birkenau estableciendo una sección transversal del memorial que permite al visitante comprender su funcionamiento. Elaboración propia

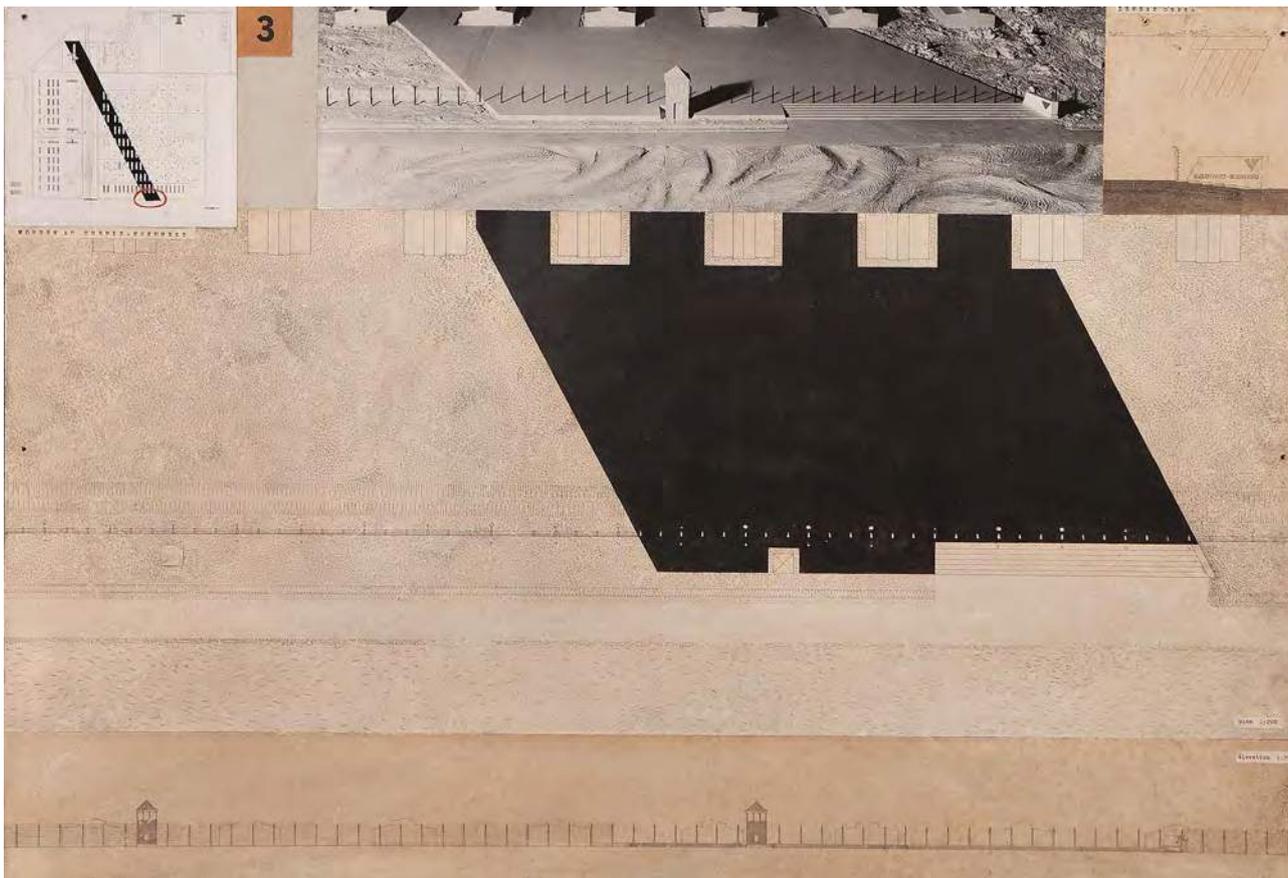


Fig 24. Panel número 3 de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra la planta y el alzado del acceso a la propuesta de manera más detallada, así como un detalle del elemento señalizador de la entrada. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

ruptura de los límites que impedían a los prisioneros salir al exterior sino también alude a la caída de los bordes electrificados que dividían las diferentes zonas del campo (mujeres, hombres, diferentes nacionalidades...) Familias enteras quedaban rotas y separadas por estas fronteras de alambre de espinos. Por otro lado estos límites también servían para impedir que desde el exterior se tuviese conciencia de los crímenes que acontecían en el interior del complejo.

Es pertinente destacar que la zona sobre la que se plantea el acceso, era un área completamente restringida. Una zona en la que si se detectaba la presencia de alguien, los vigilantes tenían orden de disparar. El acto de localizar en esta zona el acceso al memorial es una vez más un enfrentamiento directo con el funcionamiento del campo en sus años de actividad a la vez que evoca la memoria de las personas que perdieron sus vidas en este punto. Acceder desde este punto se entendería como un acto de protesta ante el régimen opresor marchito.

Tras cruzar el borde exterior y acceder al complejo nos encontraríamos con los primeros barracones perfectamente conservados. En los que el espectador podría ser testigo de las condiciones de vida de los prisioneros.

Unos metros más adelante el visitante se encontraría con las ruinas consolidadas de otros barracones lavabos y letrinas exponiendo las condiciones de la vida cotidiana de los prisioneros al espectador.



Fig 25. Esquemas analíticos de elaboración propia que explican el cruce de la diagonal propuesta con los diferentes puntos clave de la identidad del complejo de Birkenau estableciendo una sección transversal del memorial que permite al visitante comprender su funcionamiento. Elaboración propia

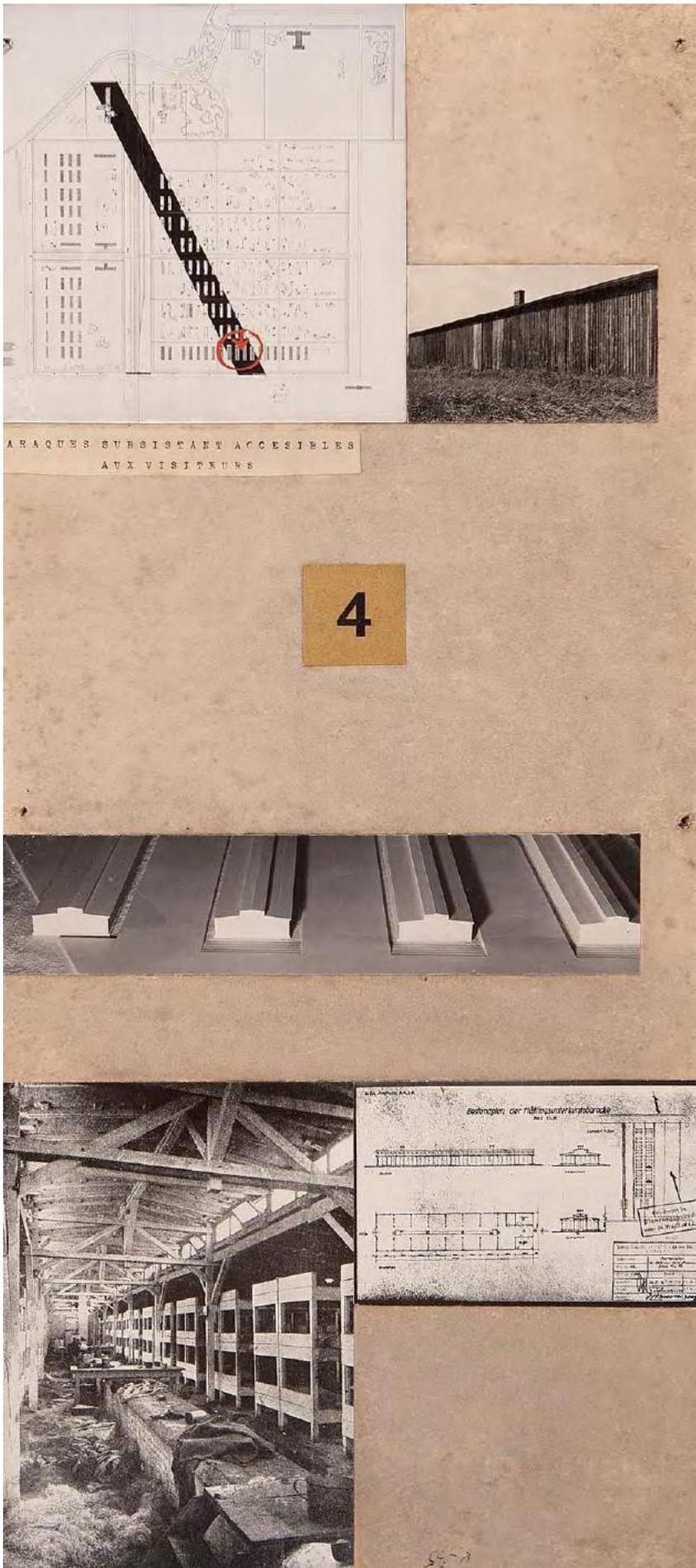


Fig 26. Panel número 4 de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra los barracones perfectamente conservados. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

Edificios de madera organizados con una geometría y jerarquía autoritaria en la que se clasificaba en diferentes zonas del campo a los prisioneros según su raza o religión con diferentes ropas y signos formando micro sociedades vinculadas a los diferentes grupos de barracones.

Una vez pasada la zona de barracones, la calzada discurre sobre parte de la llamada Judenramp. La zona en la que se determinaba cuales de los nuevos prisioneros recién llegados al complejo iban a vivir y cuales a morir tras responder a algunas preguntas sobre su edad, oficio o salud. Desde este punto el espectador puede observar en la distancia, en el fondo de la perspectiva marcada por los restos del ferrocarril la Puerta de la Muerte, el edificio de mayor altura y presencia del campo. Puerta, que con la intervención se muestra clausurada. Mirando en la dirección contraria y cerrando el recorrido de la vía del tren se localizaba una urna de cenizas existente previa a la propuesta de Hansen y su equipo. (Fig. 32)

Finalmente el visitante llega a la zona de las cámaras de gas y los crematorios. En la fachada oeste del las ruinas del crematorio II jalonando las escaleras de acceso al mismo se colocan dos cubos pétreos. En uno de ellos estaría inscrito el año de apertura del campo 1940 y en el otro el año de su desmantelamiento 1945.

Más allá de este punto, el visitante llegaría a una escalinata descendiente, planteada como una ruta de salida del campo «hacia la vida». A partir de este punto la calzada se detiene abruptamente en el borde del complejo y el visitante tras descender la escalinata se enfrentaría directamente con el bosque.

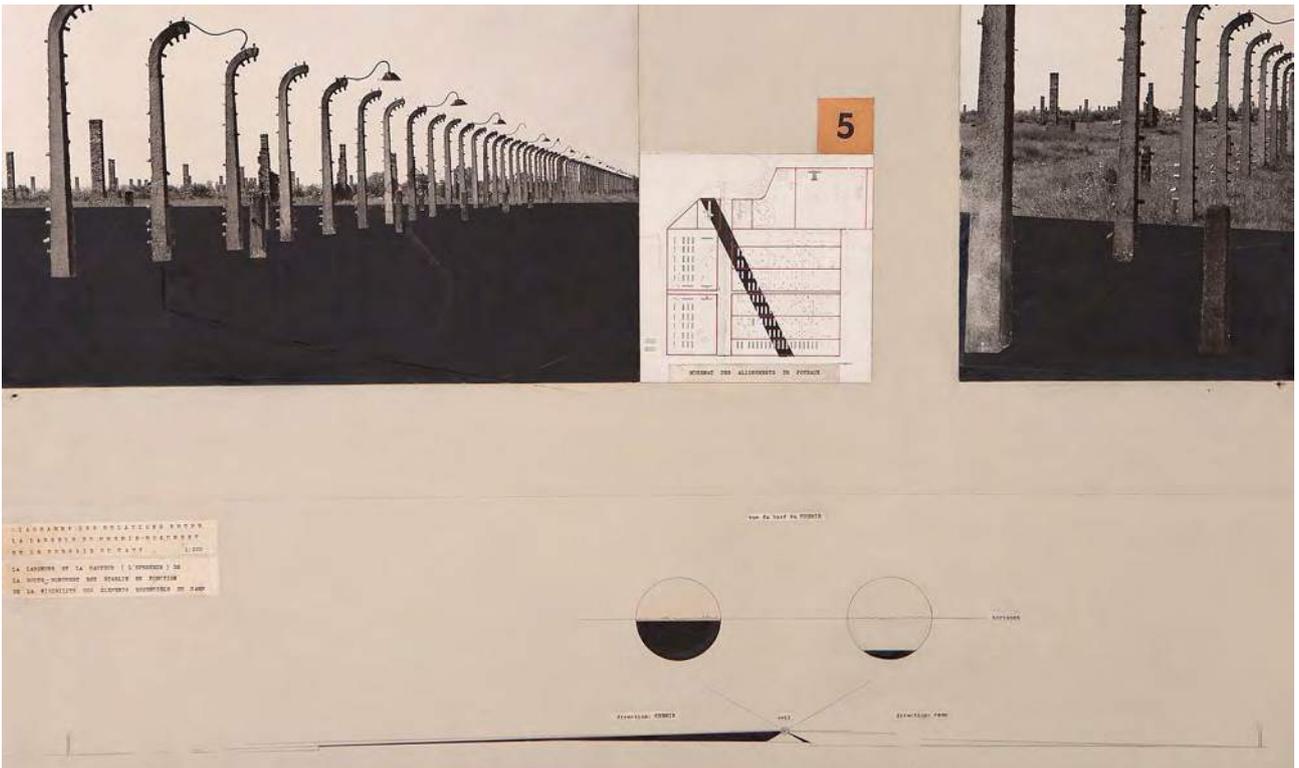


Fig 27. Panel números 5 de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra la planta y el alzado de las zonas de alambrada electricada y de zanjas de manera más detallada. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

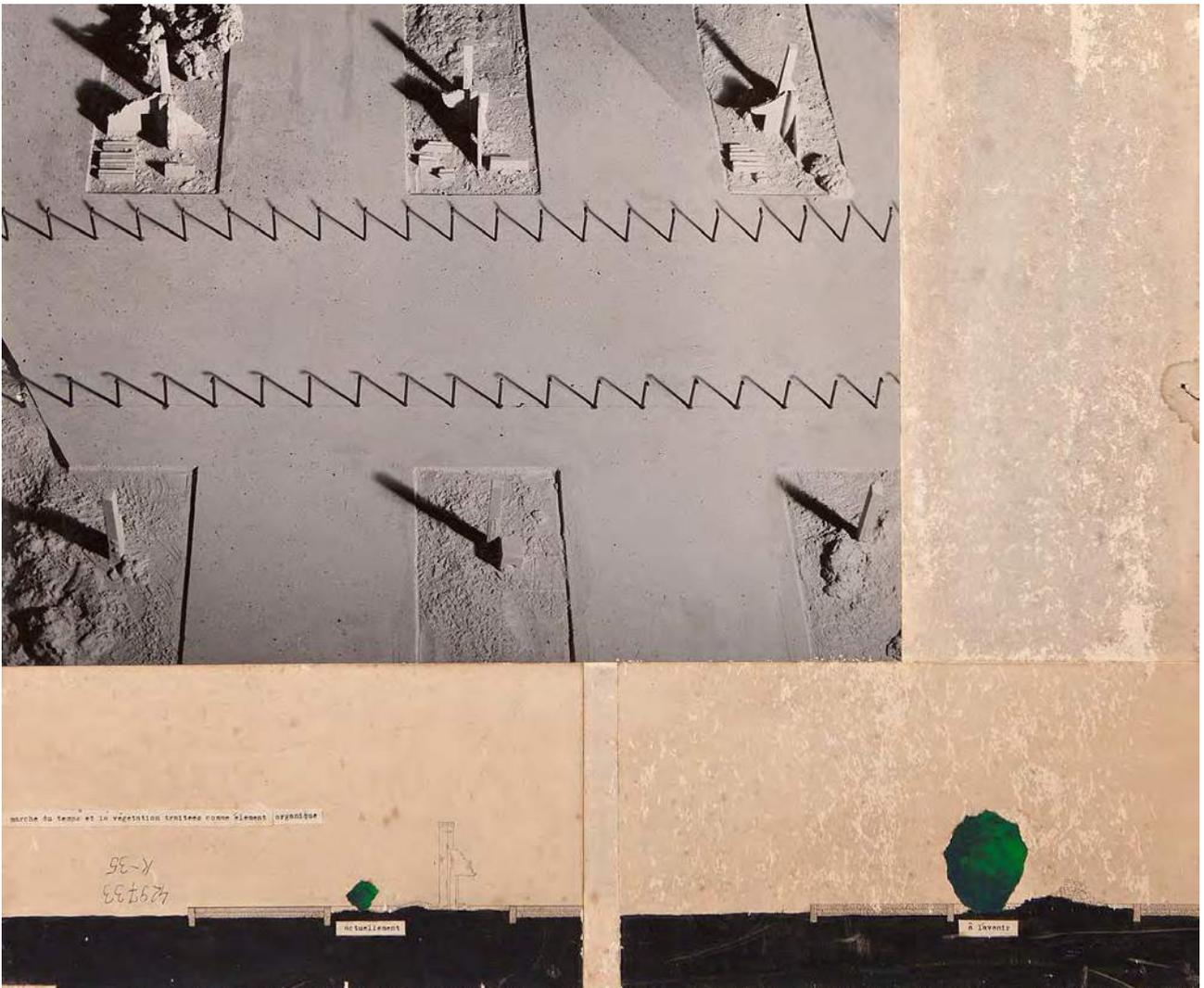


Fig 28. Panel 6a de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra un detalle de la zona de los barracones en la zona en la que son atravesados por la calzada. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

El proyecto propone una experiencia al visitante en la que primeramente se aparta de la vida con el acceso al complejo, transgrede la muerte con la experiencia de los diferentes puntos del campo que cruza el recorrido y regresa a otra vida, con la salida del campo hacia el bosque, en la que la experiencia vivida haya causado una reflexión en él.

La propuesta plantea el entendimiento del monumento como un organismo vivo desde la Teoría de la Forma Abierta. En esta teoría tanto el arte como la arquitectura se liberan de cualquier tipo de finalidad rígida. Con esta estrategia el monumento se abre a la subjetividad del espectador. Al hacerlo, el memorial incorporaría nociones de memoria personal. Por otro lado en el apartado más físico, la evolución del monumento se llevaría a cabo por las interacciones de los visitantes sobre el anti-monumento (dejar objetos y textos en el sitio a través del tiempo en la zona de la calzada enfatizando la memoria del lugar. Mientras que las zonas del campo que quedan fuera de la misma sufren la degradación del paso del tiempo manifestando el concepto del olvido. Una estrategia que apuesta por la memoria entendida como un concepto vivo, dinámico y subjetivo que evita cerrarse en los límites de la estrategia narrativa tradicional impuesta por los monumentos tal y como explicaba Hansen en el congreso el Team X en Otterlo en 1959:



Fig 29. Panel 7 de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra un detalle de la zona del eje del campo. Eje estructurado a partir de la presencia de la línea de ferrocarril. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

Los monumentos [...] son pasivos frente a los cambios en el tiempo. Se convierten en algo obsoleto desde el momento en que nacen. [...] La Forma Cerrada- [es] una decisión tomada en mi nombre- estoy al margen del proceso. No hay forma de encontrar tu identidad aquí, tu propio yo. Uno no puede encontrarse a sí mismo allí. Todos estos son recuerdos, sentimientos de otra persona [...].





Fig 30. Panel número 8 de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra la planta en detalle del crematorio y las cámaras de gas con los bloques con las inscripciones jalonando la escalera de acceso. Así como la escalinata que marca el final del memorial. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

REACCIONES

Con esta propuesta, Hansen y su equipo logran plantear un proyecto único, comprometido y específico para ese lugar que crearía el ambiente propicio para las intervenciones conmemorativas personales de los visitantes, que a su vez propiciarían una evolución visual del mismo. Una propuesta contemporánea y universal. Una intervención abierta a la subjetividad del espectador que incorporaría nociones de memoria personal en cada uno de los visitantes.

En un primer momento el jurado eligió por unanimidad el proyecto de Hansen. El propio Moore lo calificó como un proyecto excepcionalmente brillante. Sin embargo las reacciones no fueron las mismas entre los supervivientes que formaban el IAC.

A pesar de que se trataba de una propuesta muy respetuosa con las condiciones del campo, subyacentes a la perspectiva de los prisioneros fueron precisamente estos los que quedaron más impactados por la propuesta, rechazándola. Los supervivientes sentían que el monumento propuesto amenazaba la integridad física del sitio, y no serviría para salvarlo de la progresiva degradación. Además algunos de ellos la consideraban demasiado abstracta. Seweryna Szmaglewska, una de las supervivientes más famosas de Auschwitz, expresó su opinión negativa sobre el proyecto declarando que ¹:

El trabajo de Hansen puede herir los sentimientos de los ex reclusos de Oświęcim [Auschwitz]. ¿Por qué? La premisa es demasiado teórica. Rechazamos el fascismo - los autores parecen decirlo. Trazamos una línea grande, negra, oblicua, sobre el plano del campamento. Nunca más Oświęcim! Esto es genial para un cartel, una ilustración o una portada de libro, pero la visión realizada, transferida a la vasta área del campo como un ancho camino cubierto de nieve o sucio de barro durante una misa, o tras miles de peregrinaciones Pierden completamente este significado.

Finalmente el jurado y Moore tienen que gestionar esta situación ya que los supervivientes no eran capaces de conciliar el diseño propuesto por Hansen con el Martirio que ellos recibieron en el lugar. Moore presionado por esta situación, se ve forzado a criticar que el proyecto de Hansen y sus colaboradores manifestando que adolece de contenido emocional.

¹ Przy Okrągłym stole Zycia Nad Oświęcimskim Pomnikiem", *Zycie Warszawy*, 1958 No 305, 21 XII 1958 p. 2.

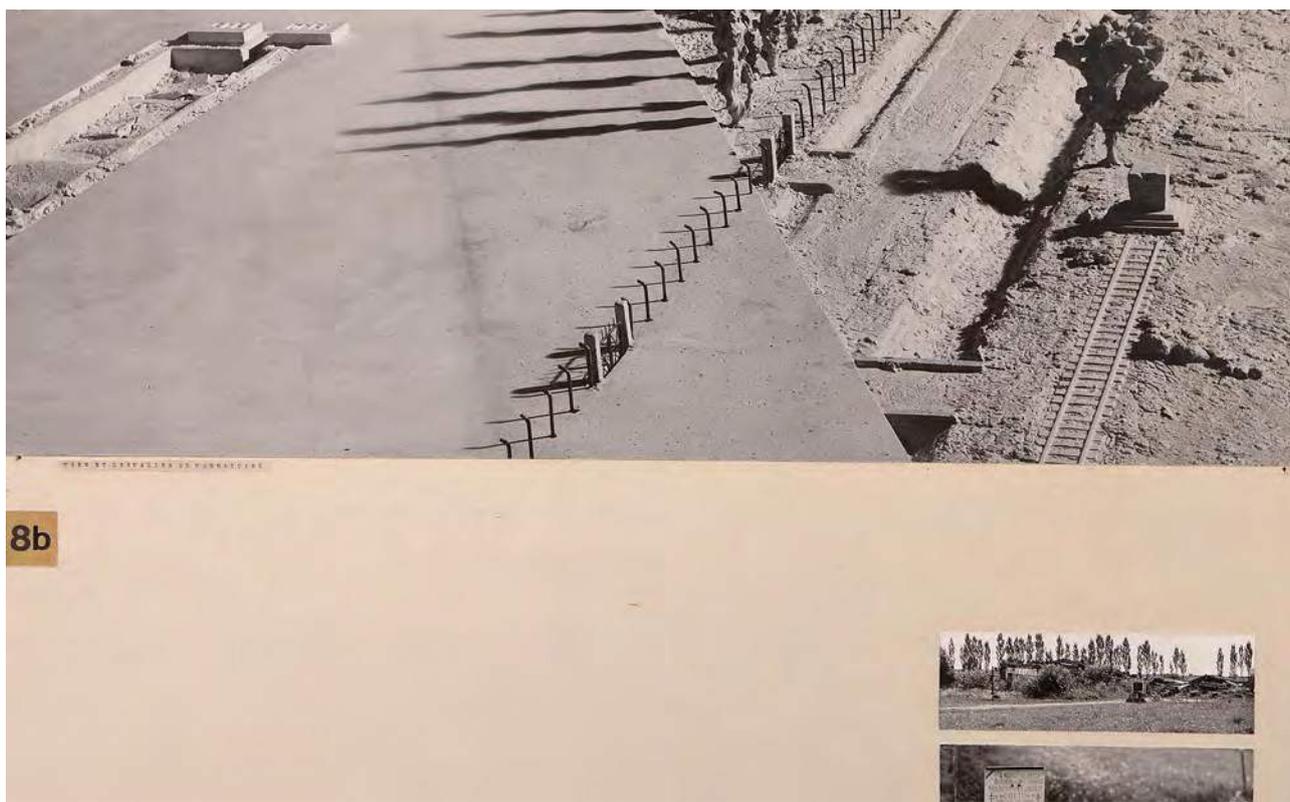


Fig 31. Panel número 8b de la segunda fase del Concurso con la propuesta "The Road" que muestra fotografías de maqueta de la zona de las cámaras de gas con los bloques con las inscripciones jalonando la escalera de acceso. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

Finalmente termina dejando su cargo como presidente del jurado, por razones que no han sido aclaradas completamente. Se plantea en ese momento una tercera fase, en la que el jurado, ya sin Moore, plantea que los tres finalistas deben ser invitados para desarrollar una propuesta común para el diseño del memorial en la que se mantuviesen los elementos más inspiradores de cada una de sus propuestas anteriores. El comité de selección organizó una reunión en Roma en mayo de 1959 en la que se invita a los tres equipos finalistas para desarrollar esta labor colaborativa siguiendo una serie de pautas y modificaciones recomendadas. Fruto de esta reunión nació el diseño que el jurado aprobó definitivamente un año más tarde. No obstante, Hansen tal y como explica rechazó esta opción y abandonó el concurso dejando a sus compañeros de equipo que contribuyesen al desarrollo de la nueva propuesta tal y como manifiesta el investigador Stefan Ludwik Aloszko.² De este modo, Oskar Hansen se negó a contaminar su vanguardista concepto de memorial con la incorporación de esculturas figurativas que romperían con los principios reguladores de la propuesta original y de su teoría de la Forma Abierta.

En 1961, siguiendo con el análisis de la investigación llevada a cabo por Aloszko, los miembros de los equipos de diseño, junto con un representante del Ministerio de Cultura y Arte de Polonia, el profesor Jan Zachwatowicz, dijeron a los diseñadores que el trabajo aprobado ya no era factible debido a su coste y a la necesidad de desplazar edificios recién restaurados para ejecutar el monumento. Durante los siguientes dos años, los equipos, fundidos ya como una única unidad, planificaron un nuevo diseño conmemorativo, presentando finalmente un último modelo, de menor escala que el anterior, ubicado exclusivamente entre los crematorios IV y V. Este diseño fue aprobado, y su construcción comenzó en 1965, no obstante, la propuesta siguió cambiando durante la construcción de la misma hasta que el monumento final vio la luz en 1967.

2 ALOSZKO, Stefan L. Auschwitz: Art, Commemoration and Memorialisation: 1940 to the Present day Tesis de la Universidad de Plymouth



Fig 1. Maqueta de la propuesta para el concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos. Exposición: INEFFABLE SPACE JERZY SOŁTAN - LECH TOMASZEWSKI - ANDRZEJ JAN WRÓBLEWSKI desarrollada en la Galería Nacional de Arte Zachęta. Fot. Jesús J. Ruiz Alonso - Dorota Tokarska

INFLUENCIAS Y REPERCUSIÓN EN EL PANORAMA NACIONAL DE POLONIA

Aunque no fue la propuesta que terminó construyéndose, las maquetas y dibujos realizados para la propuesta fueron difundidos y los conceptos que configuraban la propuesta de Hansen pasaron a formar parte de las discusiones artísticas del momento, especialmente en el campo de la escultura en el espacio público. La propuesta dio un vuelco al autoritarismo presente hasta el momento en el arte monumental. La idea de la Forma Abierta aplicada en esta propuesta fue una expresión de máximo respeto a la identidad única del lugar. Hansen puso en tela de juicio las formas de recordar y rendir homenaje tradicionales basándose en su teoría planteando una propuesta carente de artificio retórico sin hitos verticales monumentales ni grupos escultóricos figurativos, sin mecanismos que impongan la forma en que el visitante debe afrontar su homenaje particular. Sugiriendo nuevas interpretaciones e interconexiones con la historia y sus huellas. En las que la interacción con el visitante es parte fundamental.

Una propuesta que nos habla del pasado y de la memoria como elementos cambiantes, dotados de una identidad variable y flexible y de los contornos borrosos de la verdad y la ficción, del olvido y del recuerdo. Lo que una vez fue presencia se convierte en ausencia; lo que una vez tomó la forma de una afirmación se convierte en una pregunta, entrando en juego la subjetividad del individuo al afrontar los temas de la memoria, que podría considerarse como el primer Anti-Monumento proyectado ¹.

Desde la perspectiva actual, detectamos de una manera clara la fuerte influencia que supuso la propuesta *The Road* en el panorama artístico del momento. Tal y como explica Katarzyna Murawska-Muthesius, la propuesta revolucionó la manera de reflexionar y concebir los memoriales sobre el Holocausto en Polonia, renunciando a las estrategias figurativas para proponer obras que adoptan nuevas maneras de interactuar con el espectador.²

Las primeras influencias que podemos detectar de las ideas Hansen para revolucionar el concepto tradicional del espacio memorial, se manifiestan en el propio concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau del que estamos hablando en el

¹ Este concepto fue acuñado por James Young y designa las formas memoriales respecto del Holocausto nazi erigidas en Alemania en los años 80, donde la representación del genocidio desde el estigma de la culpabilidad y la crítica a la tipología monumental propia del siglo XX desembocando en un lenguaje formal basado en la negatividad. Se refiere a las nuevas propuestas de monumento que deberían ser siguiendo palabras de Young «escépticos desde el punto de vista estético de las suposiciones que sustentaban las formas conmemorativas tradicionales», desconfiando de las manifestaciones públicas de la artesanía y del «patetismo barato» El antimonumento, «concebido para desafiar las propias premisas de su ser»

YOUNG, James E., "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2, 1992, pp. 267-296.

² MURWASKA-MUTHESIUS, Katarzyna; Oskar Hansen and the Auschwitz "Countermonument" 1958-59

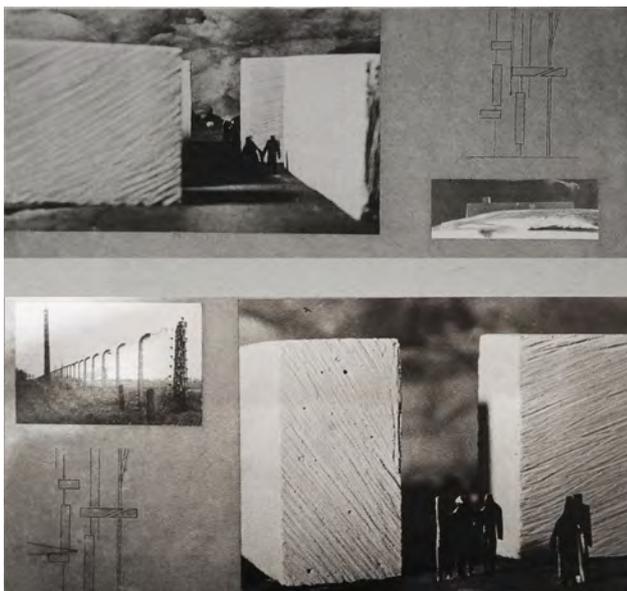


Fig 2. Paneles explicativos referentes a la propuesta para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos. Fot. Jesús J. Ruiz Alonso - Dorota Tokarska

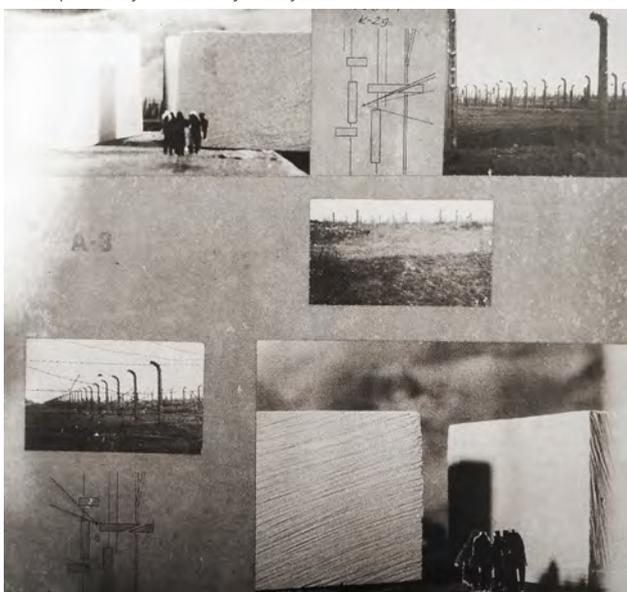


Fig 4. Paneles explicativos referentes a la propuesta para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos. Fot. Jesús J. Ruiz Alonso - Dorota Tokarska



Fig 5. Paneles explicativos con fotografías y dibujos referentes a la propuesta para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos. Fot. Jesús J. Ruiz Alonso - Dorota Tokarska

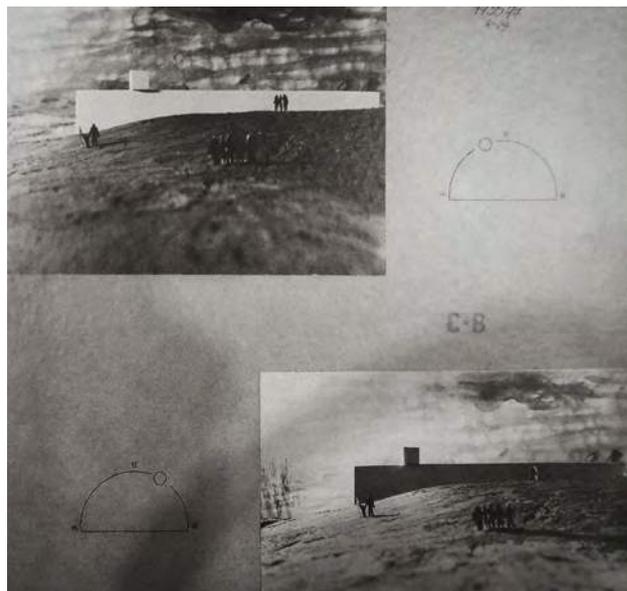


Fig 3. Paneles explicativos referentes a la propuesta para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos. Fot. Jesús J. Ruiz Alonso - Dorota Tokarska presente trabajo de investigación.

En la exposición INEFFABLE SPACE JERZY SOŁTAN - LECH TOMASZEWSKI - ANDRZEJ JAN WRÓBLEWSKI desarrollada en la Galería Nacional de Arte Zachęta³, nos encontramos con una gran maqueta así como con unos pequeños paneles explicativos con fotografías y dibujos referentes a una propuesta para el concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos, estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Varsovia y Alumnos de Oskar Hansen y Jerzy Jarnuszkiewicz. Tal y como manifiestan los paneles informativos y la documentación recogida en el catálogo de la exposición, Wróblewski y Latos participaron en el concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau presentando una propuesta con la que compitieron con sus maestros. La propuesta, que fue galardonada con el segundo premio, es otro ejemplo destacable de las obras que surgieron desde la Academia de Bellas Artes de Varsovia de finales de los años 50. Un proyecto que bebe de las enseñanzas de Hansen, de sus ideas y reflexiones sobre el espacio de la memoria. Podríamos decir que partiendo de las ideas revolucionarias de Oskar Hansen y su teoría y a través de su labor pedagógica germinó en el núcleo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia una nueva manera de enfrentarse al espacio escultórico monumental, al concepto del memorial. Una corriente innovadora cargada de interesantes propuestas con un carácter realmente contemporáneo, que siguen la tradición iniciada por Hansen. Proyectos que revolucionaron la fórmula tradicional

³ La exposición se desarrolla entre el 22.05.2018 y el 05.08.2018, y ha sido visitada por el autor del presente trabajo de investigación el día 07.06.2018.

del monumento como un artefacto pasivo, meramente contemplativo, para introducir componentes espacio-temporales que intensificasen la experiencia personal del espectador que pasaba a ser parte de la obra siguiendo los planteamientos de la teoría de la Forma Abierta involucrándose de manera activa en el acto memorial.

La propuesta de Wróblewski y Latos, al igual que la de Hansen parte de la idea de plantear un espacio que no está pensado para la contemplación estática del mismo sino para ser experimentado. Para caminar a través del mismo. Un memorial para ser experimentado. Un recorrido sensorial a través de un itinerario jalonado por multitud de elementos pétreos (algunos con inscripciones de nombres propios como puede verse en las imágenes) que representan la memoria de las víctimas del lugar del crimen, tal y como podemos apreciar en las fotografías presentadas al concurso que acompañan a la gran maqueta en la exposición actual desarrollada en la Galería Zachęta. Además de estos elementos podemos observar en las imágenes que la propuesta incluía la disposición de otros elementos diseñados a modo de muros conmemorativos, pero que no se planteaban como elementos estáticos de contemplación, sino que estaban pensados y posicionados de manera que quedaban integrados en el recorrido conmemorativo. Eran elementos pensados para ser recorridos, atravesados, rodeados, proyectados de manera que se entendiesen como elementos abiertos a la interacción del espectador, siguiendo la corriente filosófica de Oskar Hansen.

Siguiendo las reflexiones establecidas por el proyecto de Wróblewski y Latos, y tras el análisis de la propuesta, detectamos que los ecos de la propuesta no realizada por estos alumnos de Hansen se manifiestan de manera física en el proyecto construido en 1964 para el memorial del campo de exterminio de Treblinka. La propuesta, obra del escultor polaco Franciszek Duszeńko (1925-2008) y el arquitecto Adam Haupt (1920-2006), parece beber de las reflexiones planteadas por Wróblewski y Latos en el concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau manifestando de manera construida la influencia de las ideas de Oskar Hansen y su teoría de la Forma Abierta en el desarrollo de la concepción de los espacios monumentales de la memoria.

La obra se sitúa en el claro de un bosque en el que se localizaba el campo de exterminio que fulminó, entre otros, a la población del Guetto de Varsovia. A diferencia del caso de Auschwitz-Birkenau, en Treblinka no existían restos de las instalaciones del campo. El memorial, concebido como un cementerio simbólico, consta de 17.000 elementos de granito dispuestos



Fig 6. Fragmentos de piedras a modo de lápidas simbólicas anónimas que marcan el área donde se encuentran los restos de 800.000 judíos. Fot. Museo de la lucha y el martirio de Treblinka.

sobre una plataforma de hormigón. 700 de ellas tienen inscritos los nombres de las poblaciones judías y de las comunidades Polacas que padecieron el horror del campo. Los diferentes tamaños de piedras representan la cantidad de personas muertas y el tamaño de las comunidades de las que provienen en toda Europa. La rocas se presentan dispersas en lo que parece ser una forma aleatoria. Tal y como explica el investigador Aloszko: los elementos pétreos simbolizan aldeas y villas que se agrupan se junto a marcadores más grandes que representan pueblos y ciudades. En el centro, un gran hito pétreo a modo de dolmen representa a las 350.000 personas deportadas del ghetto de Varsovia.

Tras este gran hito nos encontramos con un elemento de basalto fundido que hace referencia al punto en el que los cuerpos sin vida eran apilados previamente a su cremación.

Finalmente existe una serie de elementos de hormigón que hacen referencia a la traza del ferrocarril a través del cual llegaban los prisioneros al campo.

Se trata de una intervención en la que el dramatismo del lugar se manifiesta. Una intervención pensada para ser recorrida, en la cual los visitantes se ven rodeados por una atmósfera solemne e intensa que interactúa con el medio natural activando los mecanismos sensoriales del espectador, que realizará la actividad memorial siguiendo sus propias pautas. Tal y como explica Aloszko, los visitantes del monumento han aumentaron la visibilidad de varios de los elementos pétreos al colocar pequeñas piedras sobre algunos de los ellos, eligiendo aquellos que para cada uno de ellos de manera individual tenían una mayor resonancia. En esta fusión de las necesidades de los visitantes para conmemorar de una manera específica, y el esquema original del monumento. De esta manera nos encontramos con un memorial vivo, en constante evolución tal y como buscaba Oskar Hansen.

Cabe destacar que para Hansen tal y como describe en su libro *Zobaczyć Świat*⁴ esta obra no es puramente una manifestación de la forma abierta, sino que se trata de una combinación de elementos propios de la forma abierta: recorrido abierto, los pequeños elementos pétreos distribuidos de manera equilibrada, democrática e individualizada a través del espacio, la relación con el entorno natural... con elementos propios de la forma cerrada: el elemento monumental central, que se impone al lugar de manera autoritaria y estática.

4

HANSEN, O., 2005. *Zobaczyć Świat*. Polish. Warsaw

Fig 9. Monumento - tumba simbólica localizada en la antigua posición de las cámaras de gas. Fot. Museo de la lucha y el martirio de Treblinka.



Fig 8. Fragmentos de piedras a modo de lápidas simbólicas anónimas que marcan el área donde se encuentran los restos de 800.000 judíos. Fot. Publicación To See the World de Oskar Hansen.



Fig 7. Vista de conjunto del memorial desde la zona de recreación de la vía de ferrocarril. Fot. Museo de la lucha y el martirio de Treblinka.

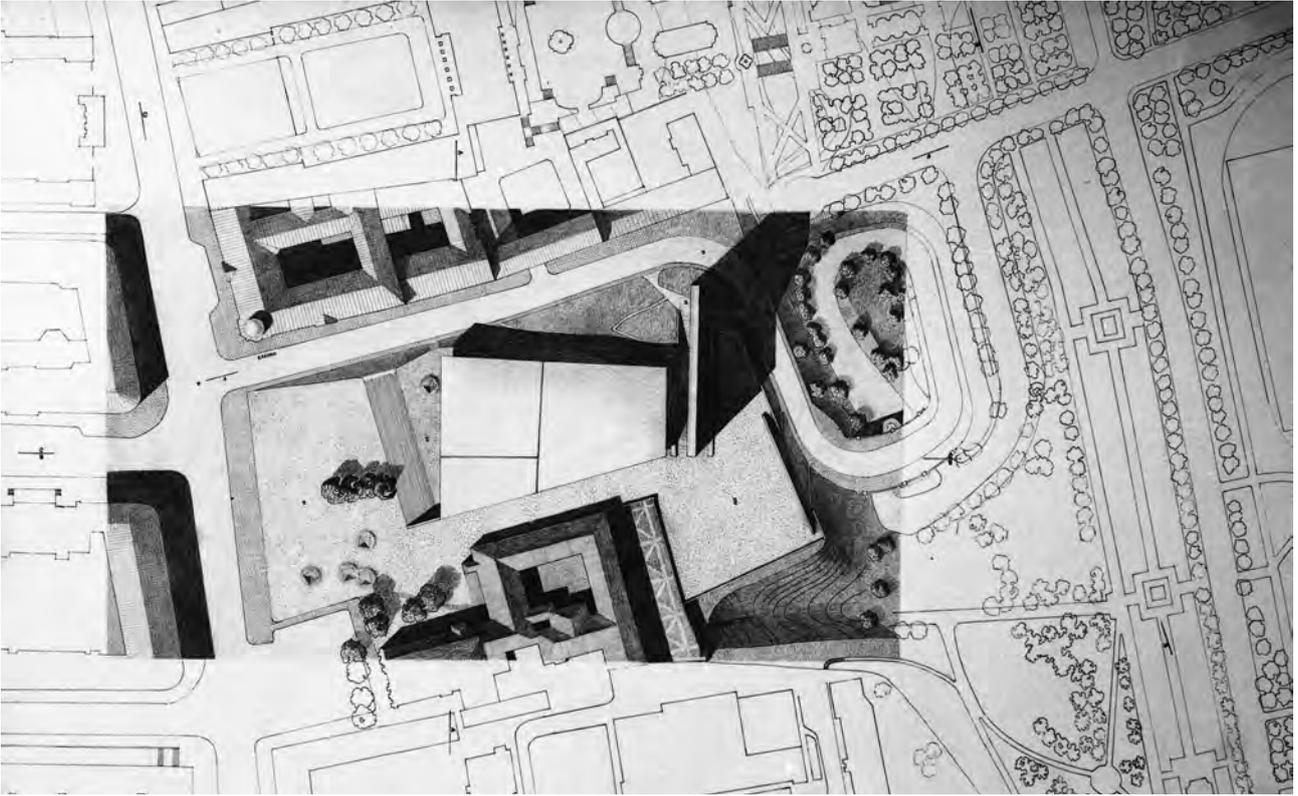


Fig 10. Planta de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Archivo de la Familia Hansen.

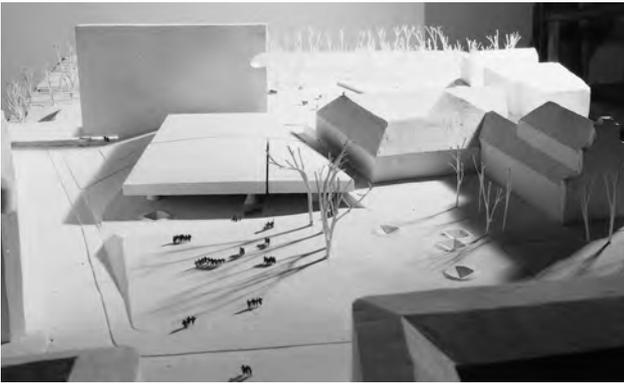


Fig 11. Maqueta de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo de la Familia Hansen.



Fig 12. Maqueta de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo de la Familia Hansen.



Fig 13. Maqueta de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo de la Familia Hansen.

Como hemos visto, se trata de obras que siempre están concebidas para ser recorridas, experimentadas, no admiradas o contempladas desde un punto de vista estático como lo eran los monumentos tradicionales.

Esta nueva manera de entender el espacio monumental por parte de Hansen y sus seguidores y alumnos trascendió los temas relacionados con el Holocausto. Los autores comenzaron a aplicar los nuevos conceptos en los diferentes concursos que surgían dentro un país que resurgía de sus cenizas y que quería hacer de su identidad y memoria los pilares fundamentales para su crecimiento.

En este contexto nos encontramos con el concurso anunciado en 1956 para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. Un monumento dedicado tanto a los combatientes que formaron parte de las tropas del movimiento polaco de resistencia Armia Krajowa como a todos aquellos combatientes que sacrificaron por la defensa de la ciudad.

Los participantes debían diseñar el monumento y además decidir la posición más adecuada para el mismo dentro de la devastada trama urbana de la capital de Polonia.

El equipo formado por Oskar Hansen junto a su mujer Zofia Hansen, Wojciech Fangor, Krzysztof Meisner, Lechosław Rosiński,



Fig 14. Dibujo de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo de la Familia Hansen.



Fig 15. Maqueta de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo de la Familia Hansen.

y Lech Tomaszewski elaboró una propuesta que seguía las directrices de los ejemplos anteriores. Una proyecto en el que, una vez más, la experiencia conmemorativa partía de la experiencia individual del espectador en su relación con el espacio monumental sin la interacción de elementos figurativos estáticos como hitos de contemplación estática.

Hansen y su equipo eligieron un solar en la zona sur del casco histórico de la ciudad, localizado en el borde del escarpe que genera el río Vístula al atravesar la ciudad de Varsovia. Un solar que podemos identificar en la actualidad entre las calles Karowa y el Convento Visitacionista de San José. Hacia la ciudad el memorial se manifestaría silencioso, abstracto, sin elementos figurativos. Una gran losa horizontal que pese a su intrínseca condición masiva, parece flotar de una manera delicada, generándose bajo la misma, un espacio misterioso excavado, deprimido respecto del nivel del mundo urbano. Actuando como contrapunto de este intenso elemento horizontal, se planteaba un gran muro memorial que cerraba las vistas sobre el Vístula. Tras descender la escalinata de acceso, el espectador accedería a un espacio memorial silencioso, en el que el peso de la losa horizontal que se eleva sobre ellos se hace aún más patente al descubrirse sus apoyos tronco cónicos. Estos apoyos pautarían un ritmo que acompañaría al espectador durante su recorrido memorial. Al llegar al corazón de este intenso lugar, la atmósfera espacial cambiaría por completo al entrar en juego un nuevo factor determinante, la luz natural. A través de dos profundas fisuras, la luz natural atravesaría el grosor de la losa alcanzando el núcleo del espacio memorial, generando dos líneas luminosas en forma de cruz. De este modo, tal como explica la investigadora Jadwiga Jarnuszkiewicz, la sensación masiva de la losa comienza



Fig 16. Croquis de conjunto la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

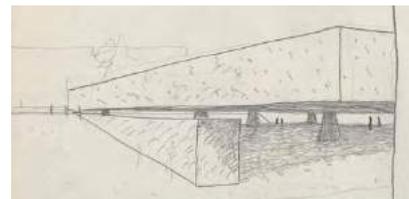


Fig 17. Croquis desde el exterior de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 18. Croquis de la propuesta desarrollada por Hansen y su equipo en relación a su entorno para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

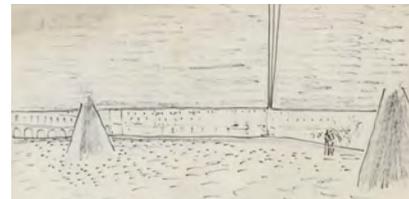


Fig 19. Croquis del espacio bajo la losa desarrollada por Hansen y su equipo para un nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 20. Composición de la propuesta presentada por Emil Cieślár, Andrzej Latos y Karol Śliwka al concurso para nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. Archivo Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 21. Composición de la propuesta presentada por Emil Cieślár, Andrzej Latos y Karol Śliwka al concurso para nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. <https://artsetmontagnes.com>.



Fig 22. Composición de la propuesta presentada por Emil Cieślár, Andrzej Latos y Karol Śliwka al concurso para nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. <https://artsetmontagnes.com>.



Fig 23. Composición de la propuesta presentada por Emil Cieślár, Andrzej Latos y Karol Śliwka al concurso para nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. <https://artsetmontagnes.com>.

a desvanecerse mientras el espectador sigue avanzando y va aumentando paulatinamente el impacto y la fuerza del gran muro memorial que finaliza el recorrido.

El carácter silencioso y abstracto de la propuesta incrementa la sensibilidad del espacio y posibilita el funcionamiento de la misma. Siguiendo la teoría de la Forma Abierta de Hansen, el proyecto no impone al espectador una determinada manera de conmemoración o contemplación. La reacción individual de cada visitante nacerá de su relación con el tiempo y el espacio dentro de la atmósfera conmemorativa generada por Hansen y su equipo.

Las palabras de Jadwiga Jarnuszkiewicz definen perfectamente las intenciones de Oskar Hansen:⁵

Cuando el espectador entra en contacto con este monumento, deja de ser un observador y se convierte en el participante del drama. No puede verlo, pero siente su mecanismo de funcionamiento.

La propuesta no resultó ganadora, obteniendo únicamente un premio económico, pero una vez más, con ella los autores provocaron toda una serie de debates y reacciones positivas fundamentales para el desarrollo del este tipo de elementos artísticos en Polonia, que posicionaron los principios de Hansen en la vanguardia del momento.

En palabras del investigador David Crowley:⁶

Para Hansen y sus seguidores, las formas convencionales de monumento, no eran capaces de ofrecer una escala sensible de conmemoración: La escala del desastre vivido en Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial va más allá de cualquier representación.

Siguiendo estos principios, los jóvenes artistas y alumnos de la Academia de Bellas Artes de Varsovia Emil Cieślár, Andrzej Latos y Karol Śliwka, plantearon un espacio memorial que, al igual que el diseñado por Hansen y su equipo, rechazaba el carácter estático y distante del monumento tradicional, apostando por un espacio para ser recorrido en el que las sensaciones del espectador fuesen la parte protagonista del acto conmemorativo.

Los artistas decidieron localizar su proyecto en la céntrica

⁵ Jadwiga Jarnuszkiewicz, Clashing with the Viewer, op. cit. dentro de HANSEN, O., 2005. Towards open form = Ku formie otwartej. Warszawa ;Frankfurt am Main: Revolver. ISBN 9788389302076.

⁶ CROWLEY D. Walking with Hansen; Dentro de KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł. Oskar Hansen - Opening Modernism: On Open Form Architecture, Art and Didactics; Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw. 2014



Fig 24. Composición de la propuesta presentada por Emil Cieślár, Andrzej Latos y Karol Śliwka al concurso para nuevo espacio público memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. 1956. Fot. <https://artsetmontagnes.com>.

plaza Plac Teatralny. El proyecto se basaba en cuatro enormes y profundas fisuras que rompían el espacio urbano formando una gran cruz en el centro de la capital. Una propuesta que planteaba generar un dramático espacio bajo el nivel de la ciudad en el que el espectador se adentraría y realizaría su recorrido conmemorativo a través de las grietas que rompían la céntrica plaza. La profundidad de las grietas dispondría al espectador en una posición alejada de la realidad urbana de la superficie, generando una situación de recogimiento en la que el observador entra en contacto con el propio territorio fisurado de la ciudad y el cielo abierto en la superficie, el tiempo.

Una vez más el espacio memorial evita imponer al espectador una determinada manera de conmemoración o contemplación. La reacción de cada visitante sería subjetiva y única para cada individuo.

En palabras del propio autor, Emil Cieślár:⁷

Nos pareció que erigir un monumento para conmemorar una aniquilación de aquella dimensión era una farsa gigantesca. Nuestro proyecto propuso grietas en la tierra que cortarían la ciudad de norte a sur y de oeste a este.

Estas profundas fisuras interminables contrastaban con la extensión infinita de la construcción urbana que se elevaba sobre el horizonte. Respondimos al llamamiento de la mitología nacional y los mártires de la insurrección de esta ciudad, con silencio y vacío.

⁷ Extraído de la página web del propio autor Emil Cieślár: <https://artsetmontagnes.com/2017/08/09/monument-des-heros-de-varsovie-emile-cieslar-1959/>

INFLUENCIAS Y REPERCUSIÓN EN EL PANORAMA INTERNACIONAL



Fig 1. Monumento de Hamburgo contra el fascismo, visto desde su base, junio de 1989. Foto: James E. Young.

La propuesta de Hansen anticipó conceptos que terminarán desarrollándose en las obras relacionadas con el concepto de anti-monumento décadas más tarde en los trabajos de Horst Hoheisel, Christian Boltanski, Micha Ullman o Rachel Whiteread entre otros. Tal y como manifiesta el investigador James. E. Young: ⁸

Una nueva generación de artistas y arquitectos en Alemania -incluidos Christian Boltanski, Norbert Radermacher, Horst Hoheisel, Micha Ullmann, Stih y Schnock, Jochen Gerz y Daniel Libeskind- han convertido su escepticismo monumental en una anti-monumentalidad radical. Al desafiar y burlar cada una de las convenciones del monumento, sus obras han reflejado una ambivalencia esencialmente alemana hacia la auto-acusación, donde el vacío se hace palpable pero permanece sin redimirse.

Todas estas obras, tal y como explica la investigadora Marta Maliszewska⁹, en lugar de intentar representar visualmente el Holocausto en su forma espacial, apelan a la experiencia de los espectadores. El objetivo de estas obras es, en palabras de M. Borowska ¹⁰:

Crear un espacio, que estéticamente saca a los espectadores de la perspectiva de la rutina y la reflexión sobre el pasado. Sirve para romper la familiaridad habitual con el mundo para olvidar los modos de conmemorar e invocar la curiosidad perceptual e intelectual.

Podemos establecer relaciones directas entre la propuesta de Hansen y su equipo y todos los ejemplos de anti-monumento que han ido apareciendo desde los años 70-80, no obstante, las relaciones más claras se ven plasmadas de manera más directa en dos obras. Por un lado el "monumento contra el fascismo" de los artistas Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz en Hamburgo (1986). Por el otro una obra más reciente y que ha tenido un gran impacto y trascendencia: el "Memorial a los Judíos Europeos Asesinados" del arquitecto Peter Eisenman en Berlín (1998-2005).

En el primero de los ejemplos, la condición más importante de la obra es la participación activa del espectador, que interviene de manera directa sobre la superficie de la obra. Un concepto que como ya hemos visto nos lleva directamente a los principios de la Teoría de la Forma Abierta de Oskar Hansen. La obra, localizada en un centro comercial peatonal de los suburbios de la ciudad de Hamburgo, consistía en una torre de 12 metros de altura de planta cuadrada de un metro de lado. Estaba construida en aluminio hueco, chapado con una capa delgada de

⁸ YOUNG, J.E., 2002. Germany 's Holocaust Memorial Problem - and Mine. The Public Historian, vol. 24, no. 4, pp. 65-80. ISSN 0-7658-0999-0. DOI 10.1525/tph.2002.24.4.65.

⁹ MALISZEWSKA, M., 2017. The Road Monument by Oskar Hansen – Critical Narration and Commemoration Discourse 1. , vol. 47, pp. 129-142. DOI 10.19205/47.17.7.

¹⁰ M. BOROWSKA, Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych, Warszawa 2013, p. 148 [trans. J. M.].

plomo blando y oscuro. La torre presentaba una inscripción temporal en su base que tal y como explica el investigador James E. Young manifestaba lo siguiente:¹¹

Invitamos a los ciudadanos de Hamburgo y a los visitantes de la ciudad a que agreguen sus nombres aquí a los nuestros. Al hacerlo, nos comprometemos a permanecer vigilantes. A medida que más y más nombres cubran esta columna de plomo de 12 metros de altura, se bajará progresivamente al suelo. Un día, habrá desaparecido por completo y el sitio del monumento de Hamburgo contra el fascismo estará vacío. Al final, solo nosotros podemos levantarnos contra la injusticia.

En cada una de las esquinas del anti-monumento, se disponían punteros de acero con los que los visitantes podían realizar inscripciones sobre la superficie de la torre. Cuando la sección de metro y medio de la torre más próxima al suelo estuviese colmatada de inscripciones, la torre descendería, hundiéndose en el suelo, dentro de una cámara especialmente construida con este fin. De este modo una nueva sección de torre se pondría a la altura de los espectadores para continuar el proceso hasta que el anti-monumento con todas las inscripciones e intervenciones de los espectadores desapareciesen pasando a formar parte del territorio de la ciudad. La evolución completa del anti-monumento dependía de las interacciones entre el mismo y los espectadores. El espectador pasa a ser un elemento activo en el proceso memorial del anti-monumento manifestando de manera física sobre el mismo sus reacciones individuales y subjetivas sobre la temática del mismo, y no solo eso; sino que además son los espectadores los que, con sus intervenciones gradúan la velocidad con la que la torre va desapareciendo del espacio público urbano de la ciudad hasta quedar oculto bajo una lápida con la inscripción: Monumento de Hamburgo contra el Fascismo".

En palabras de Young el objetivo de esta obra no es consolar sino provocar; no es permanecer inalterada sino cambiar; no es ser eterna, sino que esta concebida para desaparecer; no es ser ignorada por sus transeúntes, sino buscar su interacción; no es permanecer prístina sino invitar a su propia violación y profanación; no es aceptar graciosamente la carga

¹¹ YOUNG, J.E., [sin fecha]. Memory and Counter-Memory. Harvard Design Magazine, no. 9.



Fig 2. Ciudadana realiza su contribución personal al monumento. Foto: James E. Young.



Fig 3. La inauguración y los primeros cuatro hundimientos del Monumento de Harburg contra el fascismo. De la invitación a la ceremonia conmemorativa del quinto hundimiento, cortesía de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. Fot. tomada del artículo de James E. Young. The German Counter - Monument.

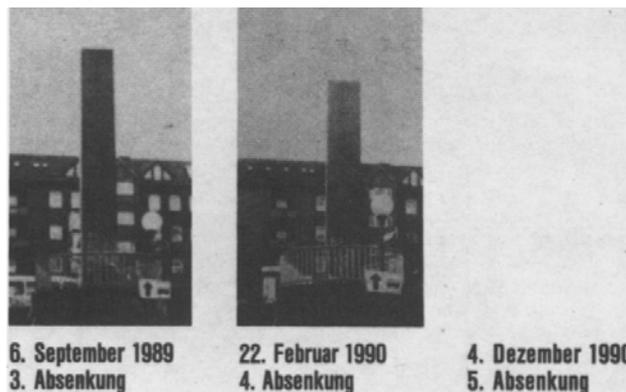


Fig 4. La inauguración y los primeros cuatro hundimientos del Monumento de Harburg contra el fascismo. De la invitación a la ceremonia conmemorativa del quinto hundimiento, cortesía de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. Fot. tomada del artículo de James E. Young. The German Counter - Monument.

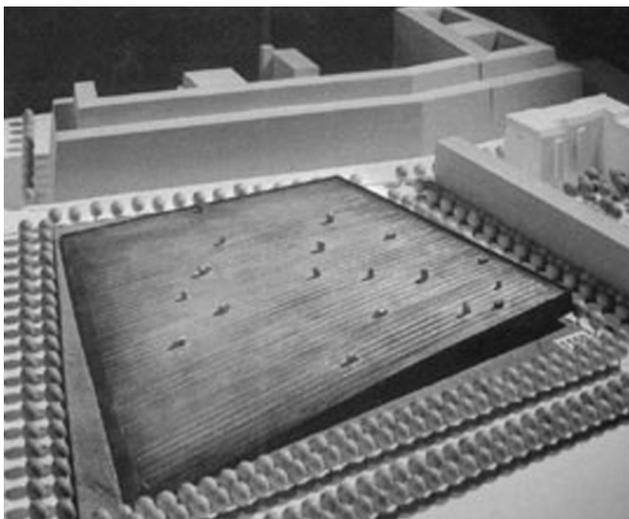


Fig 5. Propuesta de Christine Jacob-Marks presentada al concurso para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. 1994.

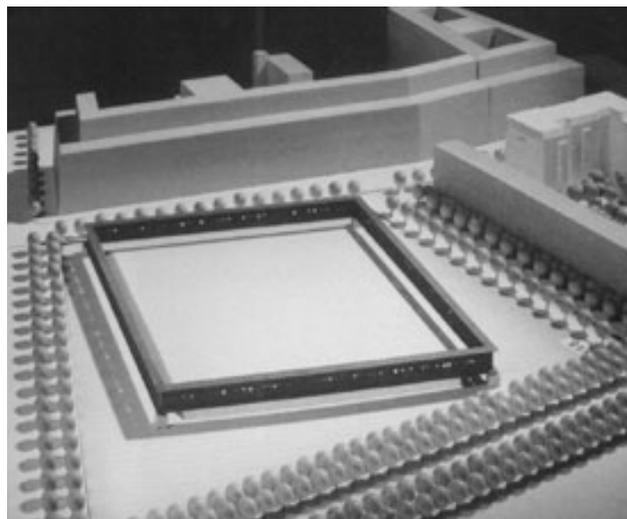


Fig 6. Propuesta de Simon Ungers presentada al concurso para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. 1994.

de la memoria, sino arrojarla de nuevo a los pies de la ciudad.

Analizando estas palabras, inmediatamente encontramos nexos directos con las ideas de la teoría de la Forma Abierta de Oskar Hansen, y relaciones claras con su propuesta para el anti-monumento *The Road* para Auschwitz-Birkenau. Vemos como conceptos planteados por Hansen para su propuesta como el carácter dinámico y cambiante de la obra a lo largo del tiempo, así como la participación activa del espectador aparecen en la obra de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz de manera clara y directa.

Una obra construida, en la que se manifiestan de manera física, construida algunos de los postulados que manejaban Hansen y su equipo años atrás. Principios que no murieron con la propuesta en el desarrollo del concurso sino que perduraron en el tiempo y finalmente fueron clave en el desarrollo de un nuevo concepto de arte conmemorativo.

El segundo de los ejemplos que hemos querido destacar es aún más reciente. Se trata del "Memorial a los Judíos Europeos Asesinados" del arquitecto Peter Eisenman en Berlín (1998-2005). Al igual que en el concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau, el desarrollo del concurso para este memorial fue largo y muy complejo. En 1994 se convoca un concurso internacional al que se presentan 528 diseños tal y como explica James E. Young, (que actuó como vocal del comité de selección para elegir la propuesta más adecuada para este memorial)¹².

Las propuestas abarcaron toda la gama de sensibilidades estéticas, de lo bello a lo grotesco, de lo más moderno a lo más kitsch, de lo arquitectónico a lo conceptual.

En 1995, se decidió que el primer premio fuese compartido entre la propuesta presentada por el escultor berlinés Christine Jacob-Marks y la presentada por el artista Neoyorquino afincado en Colonia Simon Ungers. El monumento consistía en una gran losa de hormigón de cien metros de largo, ligeramente inclinada, levantada hacia el este, con los nombres de las víctimas asesinadas inscritas en ella. Únicamente estaba prevista la construcción del primero, pero quedaba abierta la posibilidad de incluir en la construcción elementos del segundo. El proyecto de Jacob-Marks consistía en una gran losa de hormigón de cien metros de largo y siete metros de canto que se dispondría ligeramente inclinada levantada hacia el este. Como una gran lápida que ocupaba la totalidad del área de intervención. En su superficie estaba prevista la inscripción progresiva de 4,5 millones de nombres de judíos asesinados y siguiendo la tradición judía de dejar pequeñas piedras sobre las lápidas visitadas, estaba previsto que sobre la gigantesca lápida se localizaran 18 rocas traídas de Masada (Israel).

Tras el análisis del proyecto, el comité junto al equipo del gobierno de aquellos años consideraron que la propuesta era demasiado megalómana y exagerada, y se canceló su construcción quedando paralizado el concurso. Tiempo más tarde, la comisión retoma su trabajo y comienza a primar el plano conceptual de las propuestas frente al formal. Tras una nueva búsqueda y análisis de las 528 propuestas presentadas, la comisión señala dos propuestas frente a las demás, justificando

12 YOUNG, J.E., 2002. Germany 's Holocaust Memorial Problem - and Mine. *The Public Historian*, vol. 24, no. 4, pp. 65-80. ISSN 0-7658-0999-0. DOI 10.1525/tpb.2002.24.4.65.



Fig 7. Maqueta de la propuesta de Gesine Weinmiller presentada a la segunda fase del concurso para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web de la autora.

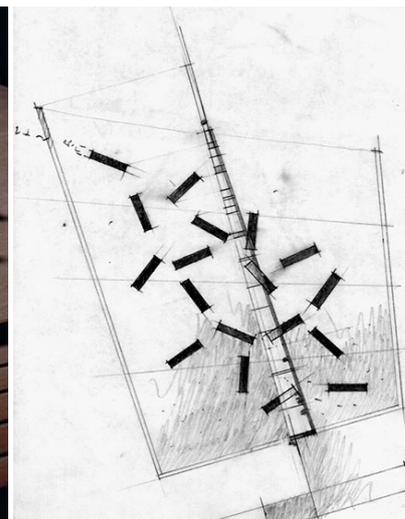


Fig 8. Planta de la propuesta de Gesine Weinmiller presentada a la segunda fase del concurso para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web de la autora.

que las mismas tienen un equilibrio entre brillantez conceptual y potencia constructiva superior al resto de las propuestas.¹³ Las propuestas elegidas fueron la presentada por el equipo americano formado por el arquitecto Peter Eisenman y el escultor Richard Serra y la presentada por la arquitecta alemana Gesine Weinmiller.

El diseño de Gesine Weinmiller, planteaba una plaza a la que el espectador accedía a través de un recorrido descendente. Se trataba de un proyecto que no presentaba un foco monumental que se impusiese al conjunto sino que tal y como lo hacían los proyectos planteados por Hansen y sus seguidores de la Academia de Bellas Artes, concentraba su fuerza simbólica en el recorrido del espectador. Tras descender, el espectador llegaría a un espacio en el que el recorrido no tenía un itinerario fijado de antemano. 18 altos muros dispuestos de una manera aparentemente aleatoria en el área de intervención. La plataforma sobre la que se dispondrían estos muros tendría una inclinación ascendente hacia la calle, comenzando el espectador en el punto más bajo, su recorrido tras acceder al espacio del memorial. De este modo la autora conseguiría generar un espacio que queda aislado de la ciudad, protegido de los ruidos y estímulos procedentes de la misma tal y como proponían los artistas Emil Ciešlar, Andrzej Latos y Karol Śliwka, en su propuesta para el memorial dedicado a los Héroes de Varsovia. El visitante efectuaría libre su recorrido memorial pautado por la presencia de los 18 muros en un recorrido ascendente hasta que vuelve a estar en la cota de la ciudad. La caracterización del recorrido memorial a través de la presencia de los muros es otro elemento que ya nos recuerda a la propuesta presentada en el concurso para el memorial de Auschwitz-Birkenau firmada por Andrzej J. Wróblewski y Andrzej Latos, estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Varsovia y Alumnos de Oskar Hansen y Jerzy Jarnuszkiwicz.

La propuesta de Gesine Weinmiller guardaba un sutil pero a la vez intenso contenido simbólico. Tal y como explica James E. Young, la textura de los muros aludía a los restos del muro oeste del Templo de Jerusalén.

Desde una de las esquinas localizadas sobre la plaza, se podría vislumbrar un último detalle simbólico de gran sutileza y dominio de la perspectiva. Los muros, aparentemente localizados en el recinto de una manera aleatoria visualizados en conjunto desde este punto generarían la imagen de la Estrella de David que se iría fragmentando conforme el espectador fuese moviéndose.

Finalmente nos encontramos con la conocida propuesta que terminó materializándose e inaugurándose en 2005 frente a la embajada de los Estados Unidos de la capital Alemana. Una propuesta aún más abstracta que la anterior, en la que no existe ningún tipo de alusión formal ya sea de manera directa o sutil a ningún tipo de símbolo. El proyecto, inicialmente firmado por Peter Eisenman y Richard Serra (aunque éste último finalmente renunciase a seguir con el proyecto), plantea una apuesta basada en lo fenomenológico, que concentra toda su fuerza e intensidad en su carácter sensorial, en la creación de una atmósfera memorial proyectada para ser recorrida, vivida y recordada. En este caso, el proyecto parece estar más próximo a los planteamientos propuestos por el propio Hansen en su propuesta para el memorial de Auschwitz-Birkenau "The Road".

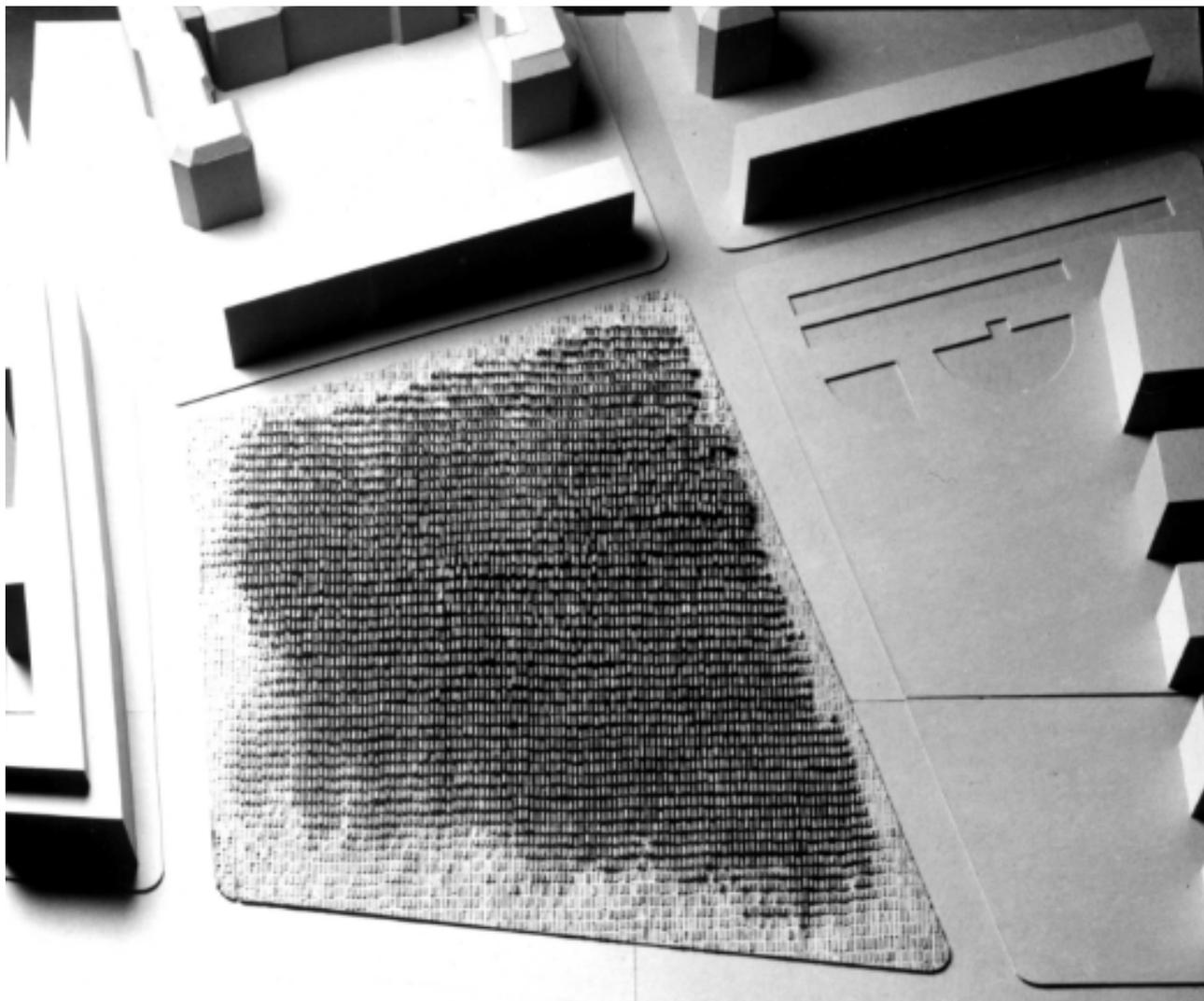


Fig 9. Maqueta de la propuesta ganadora de Peter Eisenman para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web del autor.

La rotundidad del minimalismo de la propuesta en consonancia con su carácter silencioso y anónimo (sin placas, inscripciones ni símbolos religiosos), intensifican la sensación de desorientación e incomodidad del lugar. Una topografía configurada a partir de 2711 estelas de hormigón que se disponen sobre una superficie ondulada de 19000 metros cuadrados. Las losas tienen unas dimensiones de 2,38 m de largo y 0,95 m de ancho, y varían en cuanto a su altura, desde los 0,2 m a los 4,8 m. Las dimensiones de las piezas presentan una escala de proporciones humanas. Tal y como explica Young, mientras la estrategia tradicional de los monumentos era impresionar a los espectadores a través de su propia escala monumental estableciendo una barrera psicológica entre el monumento y el espectador, en este caso la propuesta absorbe al visitante, hace que pase a formar parte de ella. Al igual que Hansen, Eisenman consigue romper los límites entre obra y espectador haciendo que el memorial pase a formar parte de cada uno de los individuos que se adentran en su topografía.

Una estrategia con la que Eisenman consigue llevar las sensaciones al plano fenomenológico y sensorial del visitante de manera individual y subjetiva.

Tal y como analiza Young:

En sus múltiples y variados tamaños, los pilares son individualizados y recopilados: la idea misma de "memoria colectiva" se descompone aquí y se reemplaza con los recuerdos recogidos de individuos asesinados, los terribles significados de sus muertes ahora multiplicados y no simplemente unificados.

De acuerdo con el proyecto de Eisenman, las estelas están diseñadas para producir una atmósfera incómoda y confusa, y todo el monumento busca representar un sistema supuestamente ordenado que ha perdido contacto con la razón humana. Cada uno de los elementos de manera individualizada compone en su conjunto otra realidad con su propio significado.



Fig 10. Fotografía aérea de la propuesta ganadora de Peter Eisenman para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web del autor.



Fig 11. Fotografía de la propuesta ganadora de Peter Eisenman para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. Jesús J. Ruiz Alonso

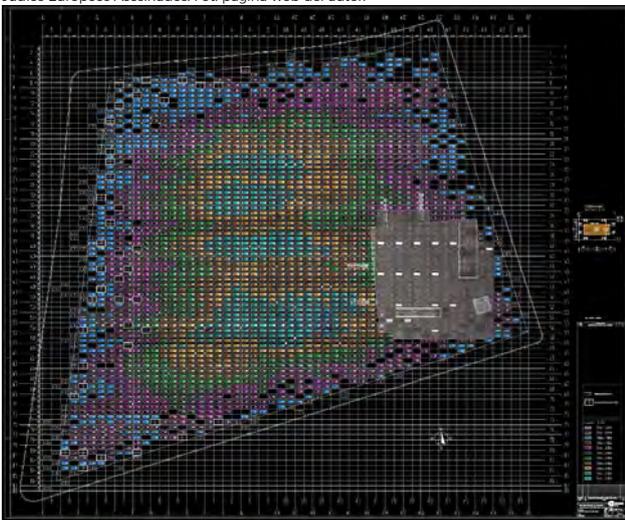


Fig 12. Planta de la propuesta ganadora de Peter Eisenman para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web del autor.



Fig 13. Fotografía aérea de la propuesta ganadora de Peter Eisenman para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web del autor.

En este punto volvemos a encontrar relaciones con Hansen, ya no solo con su obra, sino con conceptos que le preocupan durante toda su carrera (incluso como pedagogo), como la relación del individuo y la sociedad de masas. El concepto que Hansen denominaba “el gran número”.

Como ya habremos detectado, tras el análisis de los objetivos, la estrategia y el plano sensorial del memorial de Berlín, detectaremos constantemente las cualidades de la teoría de la Forma Abierta planteada por Oskar Hansen en sus obras.

Tras conocer la obra de Hansen, las referencias en nuestra mente serán continuas.

En definitiva un ejemplo brillante de anti-monumento, cuyas premisas principales están muy en la línea propuesta años antes por Hansen y su equipo, y cuyo código, o parte importante del mismo podría leerse desde la postura de la teoría de la Forma Abierta

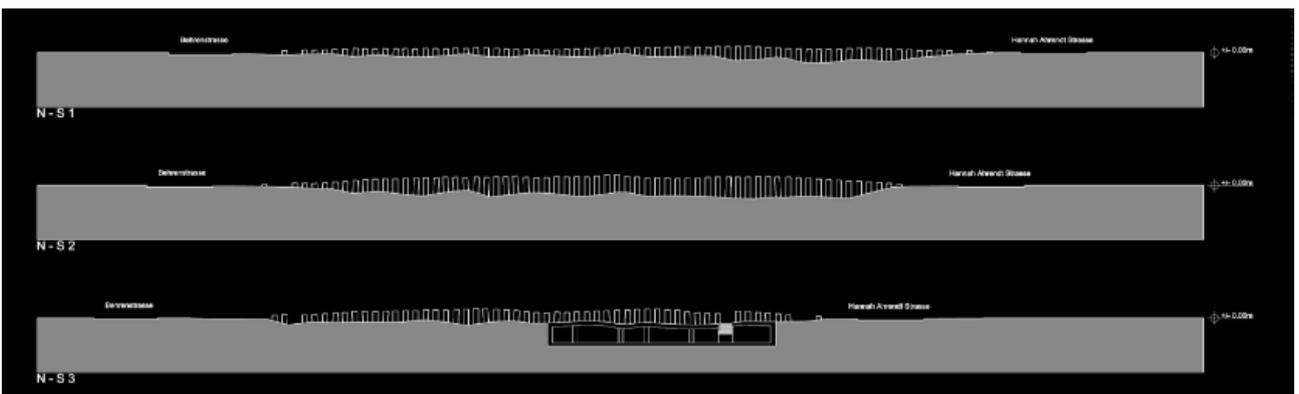


Fig 14. Secciones de la propuesta ganadora de Peter Eisenman para el Memorial a los Judíos Europeos Asesinados. Fot. página web del autor.

LA LABOR PEDAGÓGICA DE OSKAR HANSEN

El germen de las influencias de la Teoría de la Forma Abierta en el desarrollo del Arte Contemporáneo.

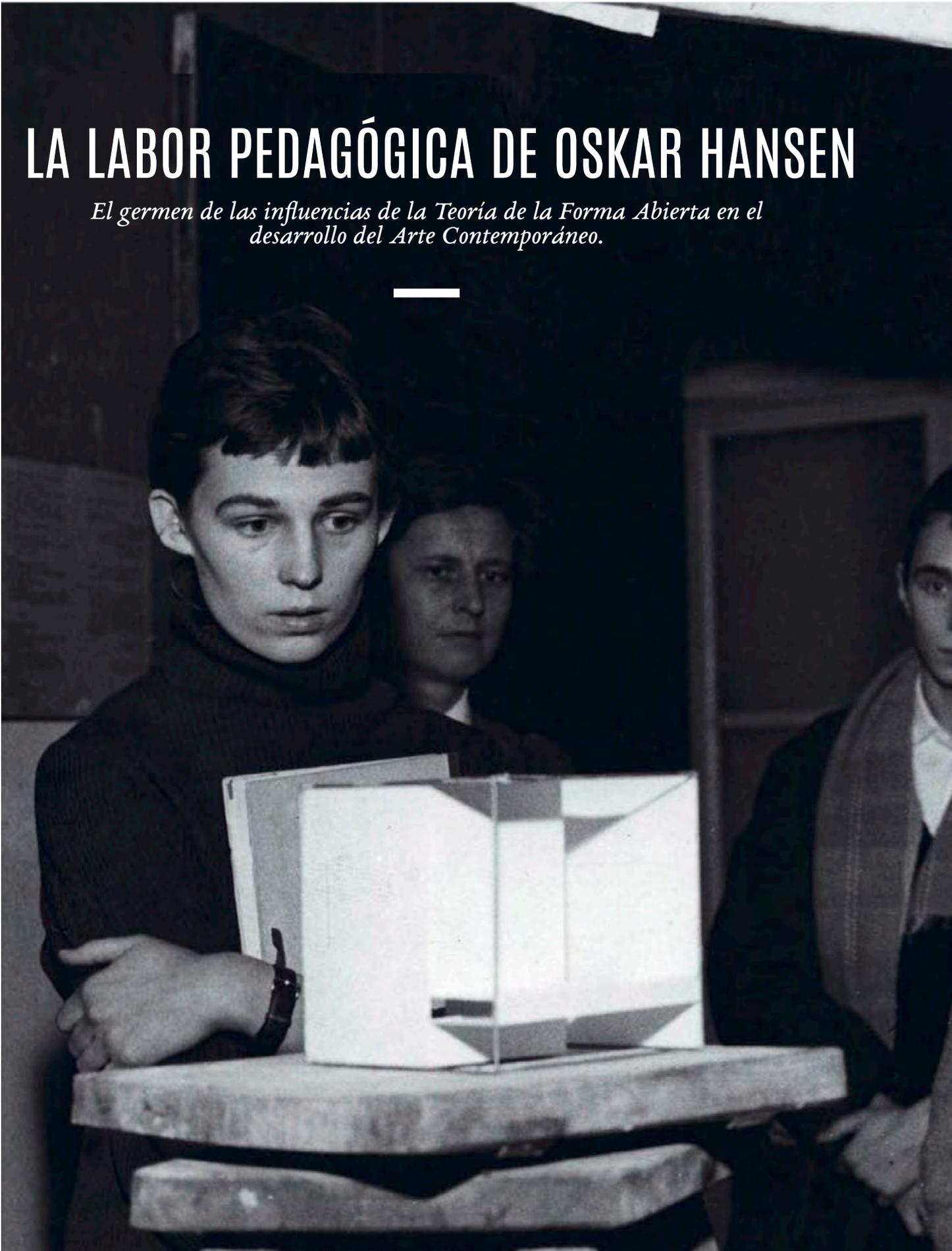


Fig 1. Trabajo de estudio sobre el ejercicio "Composición de perfiles múltiples - espacialidad", 1960. Desde la izquierda: Anna Hebdzyńska, Barbara Cybulska, Grzegorz Kowalski, Elżbieta Dembińska-Cieślak, Emil Cieślak, Oskar Hansen fot. Marek Holzman.





Fig 2. Instrumento utilizado para la "legibilidad de un gran número de elementos". Exposición Po 30 Latach. Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia. 2013. Fot: Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Programa de educación de Oskar Hansen. Examen de ingreso: Establezca una fila de 3, 4 o 5 de los cuboides dados para que las formas se vuelvan independientes, debido a la distancia entre ellas, y al mismo tiempo creando un ritmo grupal

EL CARACTER CONTEMPORÁNEO DE LA TEORÍA DE LA FORMA ABIERTA.

EL LEGADO ARTÍSTICO DE OSKAR HANSEN.

¿Cómo se relaciona el individuo con la sociedad de las masas? ¿Cuáles son los mecanismos de colaboración y comunicación y cómo organizan el espectro social y la forma en la que habitamos el mundo?

Todas ellas son cuestiones que perfectamente podríamos estar analizando desde nuestra perspectiva actual, aplicándolas a la realidad de nuestros días, sin embargo se trata de consideraciones que inicialmente, tal y como plantean los investigadores Axel Wieder y Florian Zeyfang estaban ligadas a los debates arquitectónicos internacionales de los años 50. Cuestiones a las que Oskar Hansen respondió exponiendo su teoría de la Forma Abierta. A través de la actividad pedagógica de Hansen estos conceptos fueron transmitiéndose en el entorno de la Academia de Bellas Artes de Varsovia y retomados con más intensidad a partir de 1970 en el contexto artístico de Polonia influyendo en el desarrollo del Arte Contemporáneo Polaco.

LA LABOR PEDAGÓGICA DE OSKAR HANSEN.

ORÍGENES Y OBJETIVOS DEL PROGRAMA ACADÉMICO DE HANSEN.

Tras su regreso de París, Hansen trabajó en varios proyectos arquitectónicos pero sus ideas nunca fueron realizadas debido al marco doctrinal intransigente del Realismo Socialista y su resistencia a aceptar las condiciones impuestas por el régimen estuvieron a punto de hacer que perdiese su licencia de arquitecto como vimos en el primer bloque del presente trabajo de investigación.

En 1952, tras dos años de formación como asistente de Jerzy Sottan, que era el director de la Facultad de Diseño de Interiores creada dentro de la propia Academia y trabajando posteriormente con otros docentes como Kurzątkowski y Zieliński. La relación entre Hansen y Sottan tuvo su origen en París. Fue el propio Sottan (colaborador en aquellos años del arquitecto Le Corbusier, uno de los grandes maestros de la arquitectura moderna Europea) el que facilitó el acceso a Hansen para obtener un puesto de colaborador en el estudio de Pierre Jeanneret (Otro importante personaje del panorama arquitectónico francés). La relación entre ambos fue cercana e intensa. Ambos llegaron a formar parte de los grupos más influyentes del mundo arquitectónico internacional y en 1954 crearon dentro de la Escuela de Bellas Artes de Varsovia, un estudio de arquitectura con una idiosin-

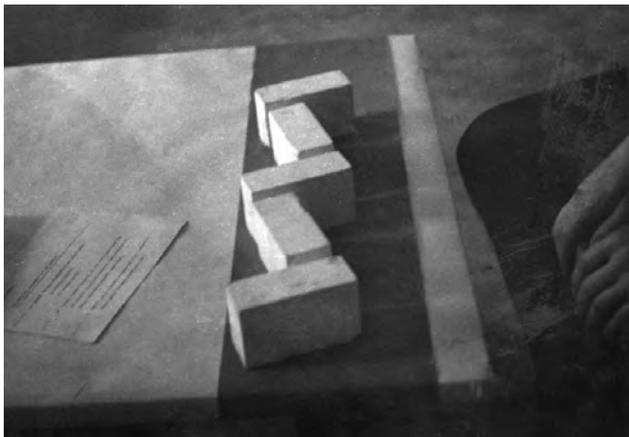


Fig. 3. Distintas soluciones dadas por los candidatos al enunciado de Hansen para el examen de acceso a su taller en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Fotografía de archivo del MASP.

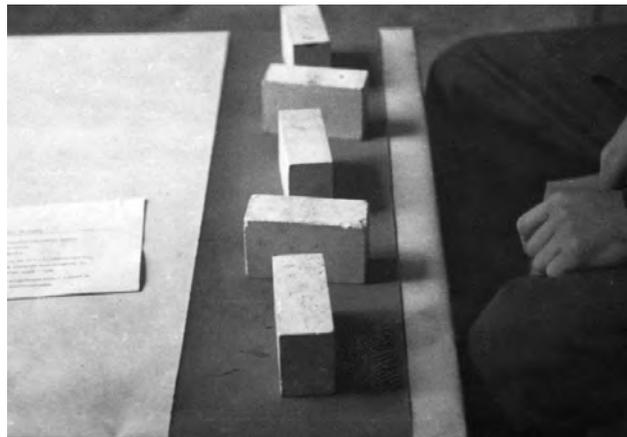


Fig. 4. Distintas soluciones dadas por los candidatos al enunciado de Hansen para el examen de acceso a su taller en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Fotografía de archivo del MASP.

crasia propia conocido como Z.A.B. (ZAKŁADY ARTYSTYCZNO-BADAWCZE – DEPARTAMENTO DE ARTE E INVESTIGACIÓN). Un equipo multidisciplinar de artistas, arquitectos y técnicos que, alrededor de la figura de Soltan y Hansen, se convirtieron en un grupo arquitectónico-artístico independiente, planteando una arquitectura revolucionaria en la que se funden, por un lado, sus influencias europeas (Le Corbusier, Pierre Jeanneret) y sus contactos con el panorama arquitectónico de Europa occidental (CIAM, Team X...) y por el otro los aspectos más propios de la Arquitectura Moderna Polaca del momento. Propuestas en las que Arte y Arquitectura se retroalimentan generando proyectos y obras opuestas a los dogmas del Realismo Socialista y que supusieron un gran avance para el desarrollo de la arquitectura moderna Polaca y su puesta en valor dentro del contexto internacional de la época.¹

Hansen comenzó su labor como pedagogo en la Academia de Bellas Artes de Varsovia al frente del Estudio de Composición de Planos y Figuras Espaciales, que estaba inscrito dentro del departamento de Escultura. Desde este momento, Hansen comenzó a desarrollar su propio sistema pedagógico. Un sistema cuyos principios buscaban partir de la abstracción y que, una vez más, desafiaban la doctrina imperante. Para Hansen fue especialmente inspirador en el lanzamiento y desarrollo de su propio sistema pedagógico una experiencia que vivió en París en el estudio del arquitecto Pierre Jeanneret, en el que trabajó durante su estancia en la capital gala.²

Me sentó frente a un escritorio, me dio dos bloques de madera y me dijo que los ordenara en el escritorio. Me preguntaba qué hacer cuando dijo: solo confíe en su instinto. Entonces me senté y los ordené. Miró, tomó una regla, midió y me dio las gracias. Más tarde supe que era un ejercicio sobre la posición del sol y el soleamiento(...) Él me dijo que fuera por instinto. Y eso es lo que quería decir.

Mi programa nació de casi nada. Pero una de las principales inspiraciones fue claramente el encuentro con Jeanneret, que me confrontó con la abstracción. Todo comenzó con esos dos bloques de madera.

Tal y como explica la investigadora y directora del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia Jolanta Gola³, otra de las influencias fundamentales para la concepción y el desarrollo del sistema educativo de Hansen fueron los elementos heredados del sistema educativo de su predecesor Wojciech Jastrzębowski que impartía las clases del Estudio de Composición de Planos y Figuras Espaciales antes de la Segunda Guerra Mundial. Ambos compartían una misma opinión que vertebraba completamente los objetivos de sus respectivos sistemas pedagógicos. Los dos autores buscaban alejarse de un método basado en la enseñanza del arte apostando por un sistema que permitiese instruir a los alumnos con un lenguaje artístico que pudiesen utilizar. Tal y como defiende esta investigadora algunos de los ejercicios planteados por Hansen, están relacionados con los ejercicios que planteaba su predecesor. No obstante en el caso de Jastrzębowski, tan solo uno

1 Para más información acerca de Oskar Hansen y Jerzy Soltan consultar:

RUIZ ALONSO Jesús J. OSKAR SOLTAN HANSEN BLA BLA

2 experiencia jeanneret

3 JOLA GOLA DIDACTICS OSKAR HANSEN

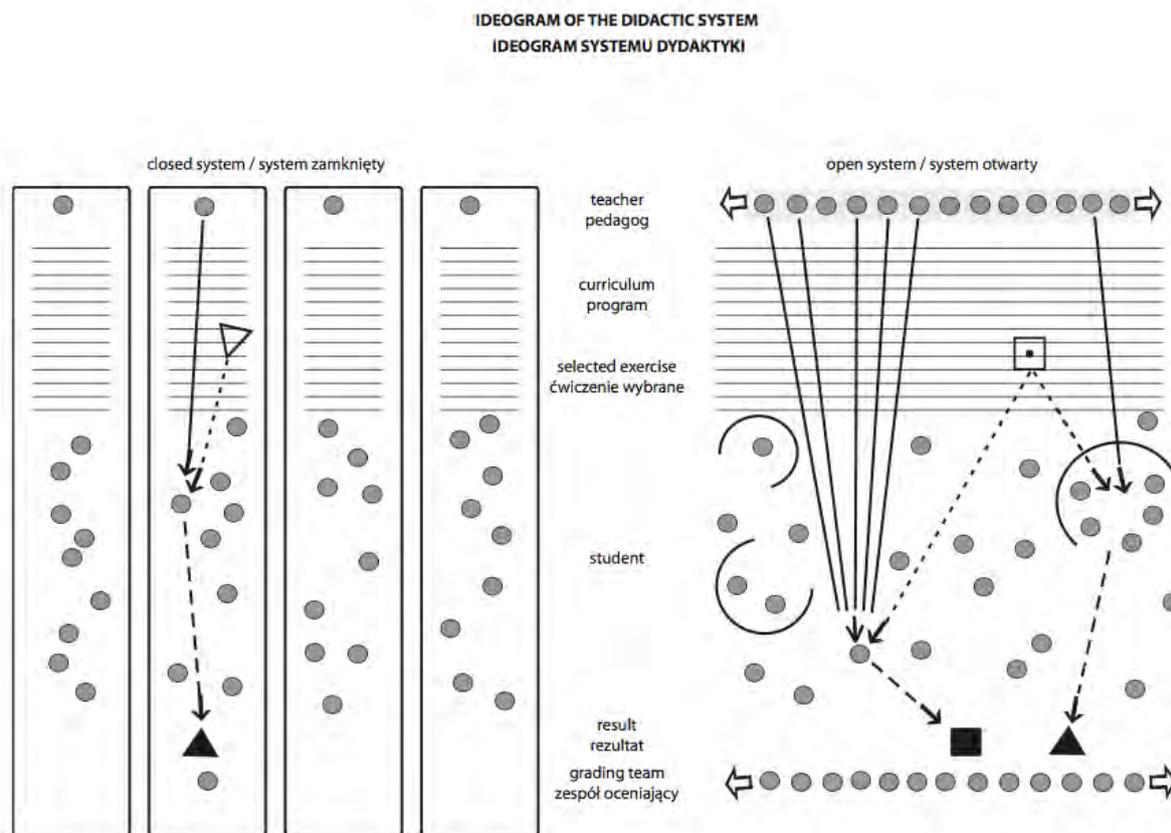


Fig 5. Ideograma del sistema pedagógico propuesto por Oskar Hansen. Publicado en la monografía Towards Open Form.

de los ejercicios tenía como finalidad que el estudiante crease una forma abstracta en el espacio como respuesta a la problemática planteada. Hansen, adoptaba los ejercicios y los reinventaba de una manera abstracta y personal. Siguiendo la investigación de Jolanta Gola y tras el análisis de los ejercicios recogidos en la publicación *Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later :a look at Oskar Hansen's studio*⁴ comprobamos como los ejercicios sucesivos iban distanciándose cada vez más de los del programa de su predecesor, introduciendo a los estudiantes en problemáticas cada vez más complejas relacionadas con el lenguaje visual. Ejercicios que desarrollaban la capacidad de percepción de los alumnos y sus capacidades de reacción para tomar decisiones ante situaciones dadas. Un método de aprendizaje gradual que estimulaba la imaginación visual de los alumnos y sus capacidades intelectuales a partir de problemáticas con soluciones abiertas a las propias consideraciones de los estudiantes. El curso básico era una introducción a uno más avanzado que el alumno elegía siguiendo su propio criterio.

El programa de Hansen, siguiendo su propia filosofía, fue evolucionando, desde sus orígenes al frente del Estudio de Composición de Planos y Figuras Espaciales; que posteriormente pasaría a denominarse como Estudio de Estructuras Visuales. Un programa didáctico que se desarrolló en la Escuela de Bellas Artes de Varsovia, impartido por Hansen y su equipo formado por Bogusław Karczewski (1952-1955), Barbara Cybulska (1955-1983), Emil Cieślár (1959-1964), Grzegorz Kowalski (1965-1968) y Henryk Górka (1973-1983). Todos ellos fueron discípulos, y colaboradores de Hansen y como veremos más adelante; herederos de sus ideas y planteamientos artísticos e incluso pedagógicos. El propio Hansen resumió Los objetivos fundamentales de su programa pedagógico:⁵

4 SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA),. 2013. *Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later :a look at Oskar Hansen's studio*. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.

5 El programa didáctico de Hansen acompañado de los comentarios del autor (2005) fue publicado en HANSEN, O., 2005. *Zobaczyć Świat*. Polish. Warsaw: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki - Muzeum Akademii Sztuk Pięknych. Catálogo de exposición. Editado por Jolanta Gola. Además se encuentra reflejado en la monografía de Oskar Hansen: HANSEN, O., 2005. *Towards open form = Ku formie otwartej*. Warszawa :Frankfurt am Main. ISBN 9788389302076. y en la publicación desarrollada como catálogo de la exposición con el mismo nombre desarrollada en la propia academia entre el 6 de junio y el 19 de julio de 2013: SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA),. 2013. *Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later :a look at Oskar Hansen's studio*. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251. Editada por Jolanta Gola y Grzegorz Kowalski.

1. Hacer que el alumno tome conciencia de las diversas formas en que el entorno afecta a la psique y se familiarice con ellas mediante los medios de acción visual seleccionados;
2. Preparar al estudiante para coordinar los fenómenos visuales derivados de las manifestaciones de la vida;
3. Observar cómo las variaciones de tiempo y espacio afectan los fenómenos artísticos;
4. Ayudar a desarrollar la identidad artística del estudiante;
5. Preparar a los estudiantes para la colaboración con especialistas en diversos campos, en particular en la industria, la arquitectura y el transporte.

El modelo pedagógico de Hansen era un modelo de aprendizaje activo. Tal y como el propio autor manifestaba:

La forma abierta no es nada más que aprendizaje. Cada uno de nosotros es único, cada uno hace sus propias cosas. El papel del artista es asegurarse de que lo que hacemos se convierta en algo comprensible, comunicativo.

El artista tendría, bajo su punto de vista, un papel de responsabilidad frente a la sociedad. El artista debería dar un servicio a la sociedad. Del mismo modo, para Hansen, los docentes debían tomar un papel similar ante el proceso didáctico. Tal y como explica Michał Woliński, Hansen apostaba por un sistema menos jerárquico y con una estructura más flexible en la que los estudiantes pudiesen elegir libremente los talleres y profesores en los que querían desarrollar su curso de acuerdo a sus inquietudes. De este modo los estudiantes se agruparían en función de sus inquietudes compartidas, abriendo los procesos educativos a la interdisciplinariedad y a los aspectos integradores.⁶



Fig 6. Trabajos en el taller de Oskar Hansen fot. Marek Holzman.

⁶ WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. S.l.: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.

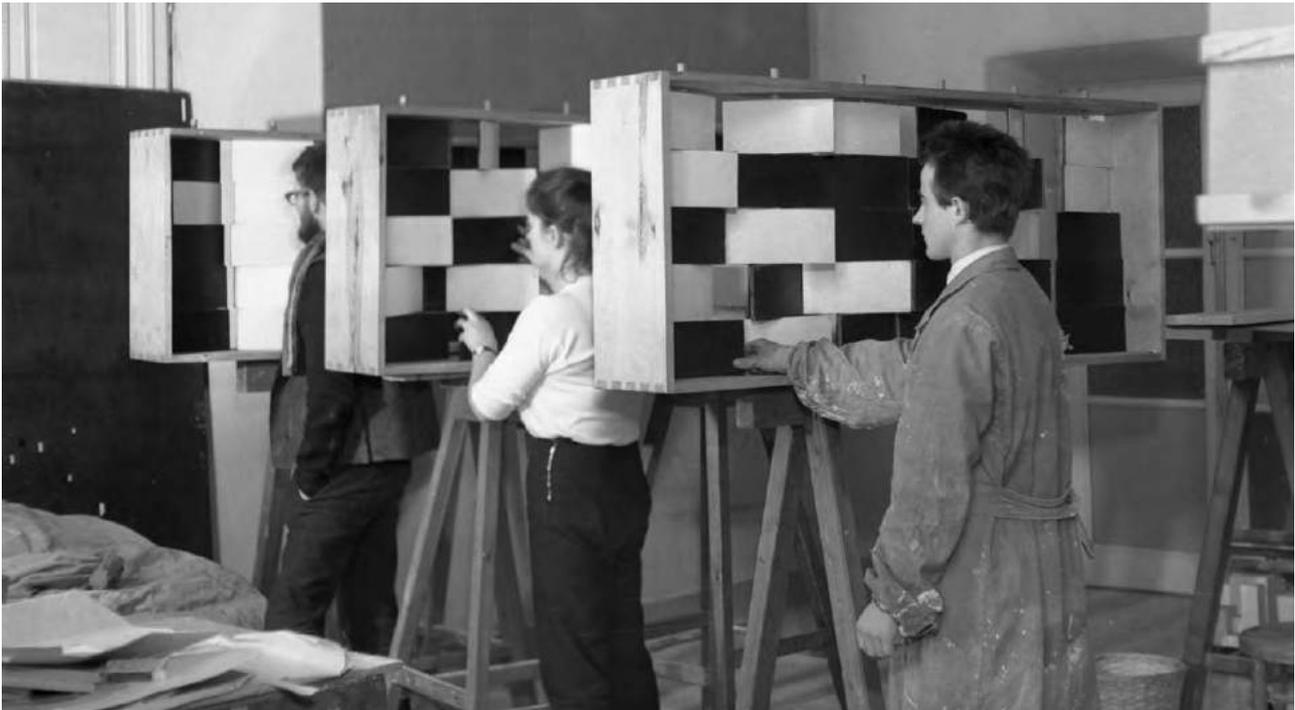


Fig 7. Estudiantes practicando con dispositivos para el ejercicio de "Ritmo". fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

LOS ARTEFACTOS DIDÁCTICOS DE ÓSKAR HANSEN.

MECANISMOS PARA INTERACTUAR CON LOS PRINCIPIOS DE LA FORMA ABIERTA.

Como apoyo para el desarrollo de sus actividades educativas, Hansen diseñó y construyó una serie de instrumentos junto a sus colaboradores y alumnos ⁷. Artefactos construidos para apoyar al desarrollo de los ejercicios planteados por Hansen que, tal y como explica el investigador Michał Woliński ⁸, ayudaban a los estudiantes a analizar las relaciones abstractas entre espacio y tiempo: escala, ritmo, cantidad, dinamismo, complejidad, direccionalidad, contrastes... y se utilizaron para estudiar la composición de ritmos y secuencias, así como la composición de interiores y espacios abiertos. Conceptos fundamentales en la obra del propio autor como estamos analizando en el presente trabajo de investigación.

Tal y como se refleja en la monografía de Oskar Hansen editada por Oskar Hansen y Jolanta Gola: ⁹

Estudiar las composiciones espacio-temporales únicamente a través de gráficos y modelos hechos en una escala diferente a 1: 1 evita que la mayoría de los estudiantes desarrollen una relación emocional con el problema. Dadas las necesidades actuales, los viejos métodos de estudio son suficientes solo para los estudiantes con predisposiciones especiales. El equipo de enseñanza buscó los métodos correctos para ayudar a los estudiantes a desarrollar contacto emocional con los problemas de composición.

Con el desarrollo de sus artefactos, Hansen buscaba facilitar al alumno la labor de establecer un contacto emocional directo con la escala real de un fenómeno visual. Se trata de un método pedagógico basado en su propia concepción del espacio, que para el autor, tenía su propio lenguaje específico, su propia estructura interna y estaba regulado por leyes objetivas. Los artefactos estaban diseñados para hacer las funciones de herramienta, como medio para que el estudiante de forma individual pudiese controlar y aprender a utilizar los instrumentos del efecto visual.

Se trataba de dispositivos con elementos móviles, que podían ser combinados dentro de una retícula predefinida o a lo largo de ejes metálicos. ¹⁰

⁷ Tal y como refleja la directora de Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia e investigadora Jolanta Gola, tras la disolución del taller de Hansen en la Academia, uno de los aparatos se conservó en el museo de la propia academia, junto a documentación fotográfica asociada al uso de los mismos. El resto fueron trasladados a la vivienda de Oskar Hansen en Szumin.

⁸ WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. Berlin: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.

⁹ HANSEN, O., 2005. Towards open form = Ku formie otwartej. Warszawa ;Frankfurt am Main. ISBN 9788389302076.

¹⁰ WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. Berlin: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.



Fig 8. Estudiantes practicando con dispositivos para el ejercicio de "Legibilidad de un gran número de elementos". fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

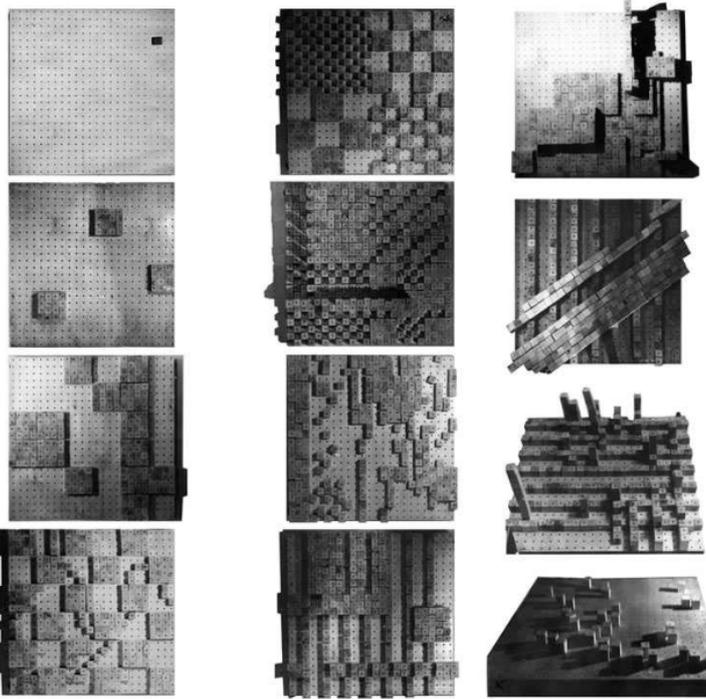


Fig 9. Kazimiera Szymańska. Gran número en 360 escenas (1964-1965). Archivo Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

En primer lugar nos encontramos con el aparato destinado a los "Ritmos". Un instrumento diseñado para que los alumnos creasen patrones mono-secuenciales y poli-secuenciales entre el primer plano y el fondo como ejercicio para la integración de una composición en su contexto. Para Hansen la relación entre la obra y su fondo perspectivo siempre fue fundamental, prueba de ello son sus propias obras artísticas y arquitectónicas, en las que esta consideración siempre estuvo muy presente. Al interactuar con este artefacto, los estudiantes creaban distintas composiciones, manipulando la posición de los diferentes elementos móviles blancos y negros generando aperturas a través de las cuales, la perspectiva visual del fondo existente tras el mecanismo, quedaba enmarcada de manera integrada en la propia composición. Las diferentes fases del proceso, quedarían documentadas a partir de fotografías ayudando a los estudiantes a analizar su propio proceso creativo.

En segundo lugar haremos mención especial al instrumento utilizado para la "legibilidad de un gran número de elementos" Utilizado en el curso de segundo año tal y como señala Jolanta Gola. El artefacto consistía en un gran panel de madera con perforaciones dispuestas de manera regular sobre la totalidad del mismo. En cada una de estas perforaciones, el estudiante podría conectar pequeños bloques de madera con diferentes configuraciones para generar una composición; primero con el menor número de bloques, y posteriormente utilizando el mayor número de elementos posible. El ejercicio para el que se utilizaba este dispositivo fue denominado "gran número" haciendo referencia a uno de los aspectos que definían el revolucionario proyecto urbanístico de Oskar Hansen Sistema Linear Continuo.¹¹

El artefacto desafiaba la percepción de los estudiantes frente a una multitud de elementos similares, ayudándoles a entender las reglas que rigen los procesos de agrupación, relación y enmarcado; para lograr conseguir una sensación de variedad dentro del gran número y a partir de elementos individuales similares.

La artista Kazimiera Szymańska, utilizando este dispositivo creó una interesante respuesta al ejercicio denominada "Gran número en 360 escenas (1964-1965).

En tercer lugar, siguiendo las pautas de Jolanta Gola, destacaremos uno de los instrumentos desarrollados para el método pedagógico de Oskar Hansen por parte de uno de sus discípulos y colaboradores; Emil Cieślár; que fue colaborador de Hansen desde 1959 a 1964,

¹¹ GOLA, JOLANTA. The didactics of Oskar Hansen dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics : [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

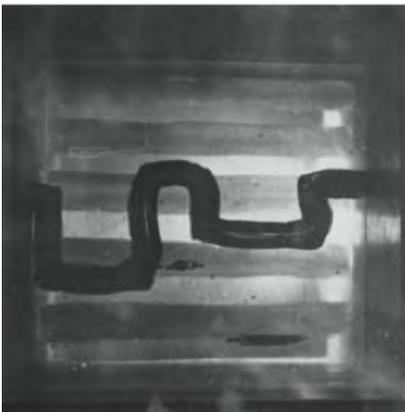
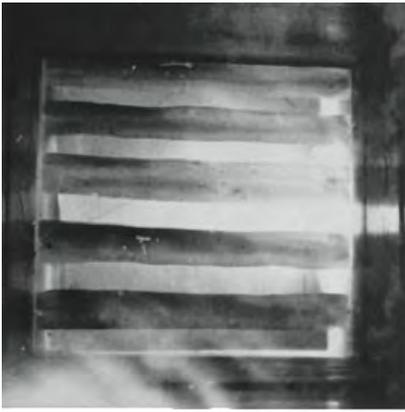


Fig 10. Elżbieta Cieślár, Sistemas realizados en el aparato para componer cuatro movimientos simultáneos. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

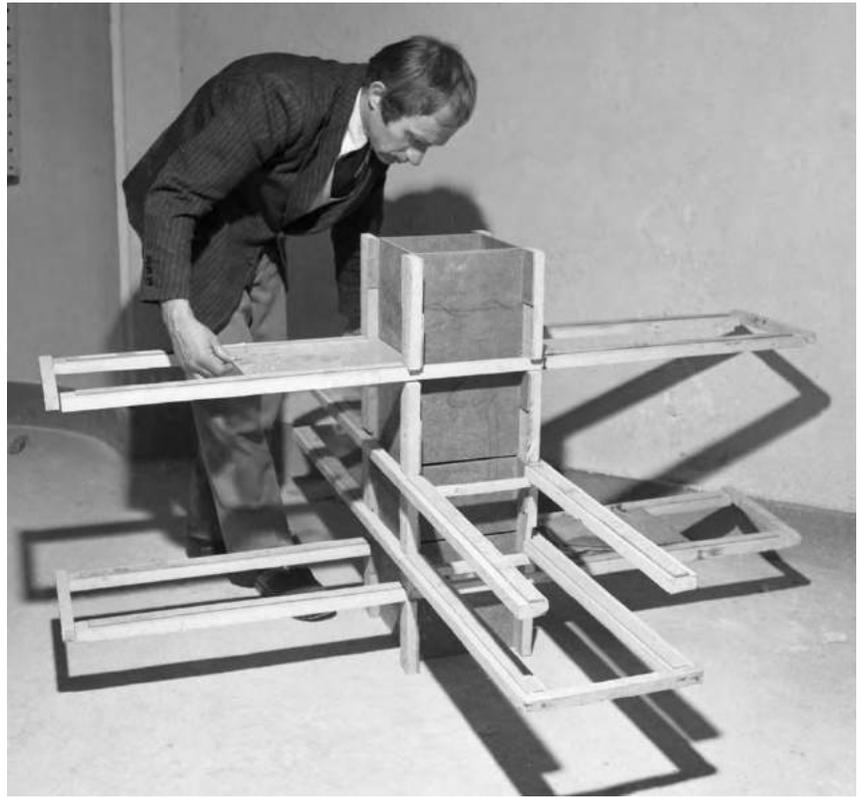


Fig 11. Un aparato para componer cuatro movimientos a la vez. En la foto, el asistente Emil Cieślár, foto: Archivo Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

Cieślár, diseñó un artefacto para el ejercicio "legibilidad de movimientos simultáneos". El instrumento consistía en una serie de marcos móviles de madera, en los que se disponían vidrios con patrones abstractos. Los marcos estaban diseñados para deslizarse a través de una especie de chimenea de manera que ésta se convertía en el punto de intersección en el que se combinaban y enmarcaban los diferentes paneles de vidrio creando una composición en la que se fusionaban las formas y patrones creando patrones nuevos.

Para terminar es interesante hacer mención de los artefactos diseñados por Hansen para los ejercicios "Composición unidireccional" y "Composición Multidireccional". En el primero de los casos, el instrumento se basaba en una gran apertura longitudinal posicionada de manera horizontal a lo largo de un paramento, permitiendo organizar a lo largo del mismo una secuencia de formas dispuestas de manera que fuesen concebidas en conjunto a lo largo del movimiento unidireccional del espectador. En el segundo caso, Hansen diseñó un instrumento de formas cóncavo-convexas que era comúnmente conocido entre sus estudiantes y colaboradores como el riñón. El artefacto estaba configurado a partir de dos formas oblongas con una apertura longitudinal abierta entre ellas de manera que la secuencia de formas organizada a lo largo de la misma, pudiese ser percibida por el observador en dos direcciones. Es especialmente destacable el trabajo de uno de los estudiantes de Hansen realizado utilizando este instrumento denominado el riñón. Tal y como explica Jolanta Gola, Krystian Burda utilizó este instrumento en su proyecto "The Road to Żelazowa Wola". En este trabajo, Burda creó un montaje cinematográfico que combinaba secuencias de composiciones fotografiadas y ubicadas dentro del "riñón" con elementos videográficos, posicionados de una manera determinada en relación a la apertura longitudinal del mismo, desde la

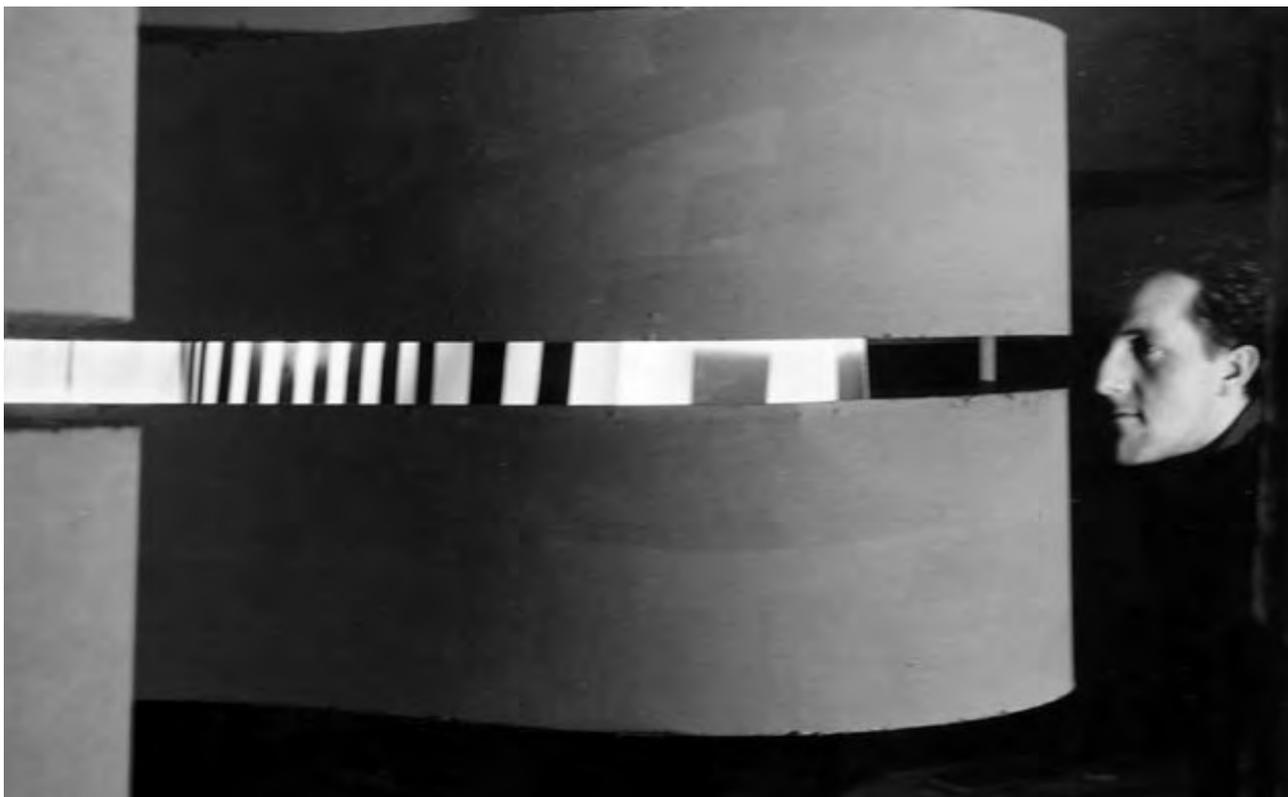


Fig 14. Krystian Burda trabajando sobre una composición multidireccional, foto: Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

cual el observador percibiría la obra mientras se desplazaba alrededor de la misma. Este trabajo fue uno de los ejemplos más tempranos en los que se combinó el uso de la fotografía y el vídeo para la configuración de una obra artística.

Con la implantación de estos nuevos instrumentos de enseñanza, el uso de la fotografía fue fundamental y comenzó a completar los métodos más tradicionales de trabajo a partir del dibujo o la pintura. No obstante estos sistemas de trabajo más clásicos siguieron teniendo un peso mayor dentro del taller de Hansen. Las respuestas a los ejercicios planteados por el profesor podían presentarse también mediante dibujos e incluso se desarrollaron ejercicios dentro del programa pensados para trabajar sobre estas técnicas más convencionales tal y como señala Jolanta Gola.¹²

Los nuevos soportes eran muy útiles para documentar las fases consecutivas de los ejercicios en el estudio, así como para registrar ejercicios especiales que no podrían documentarse de ninguna otra manera hasta el momento. Sin embargo, durante la época de Hansen en la Academia, el uso de la fotografía y especialmente de los vídeos fue todavía minoritario. Posteriormente se comenzó a utilizar también el vídeo junto a la fotografía, posibilitando la documentación de prácticas procesuales cada vez más complejas basadas en actividades e interacciones. Comenzaron en este momento a desarrollarse actividades artísticas y performances concebidas desde el principio y de manera específica para ser registradas como contenido multimedia, ya fuese mediante fotografías o pequeñas películas que finalmente se convertirían en instalaciones multimedia. Este será un campo en el que varios seguidores de Hansen centrarán su actividad artística años más adelante como veremos en páginas posteriores. Artistas como Przemysław Kwiek y Zofia Kulik.



Fig 12. Fragmentos de composiciones espacio-temporales, utilizando el dispositivo diseñado por Hansen apodado como "el riñón", fot: Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

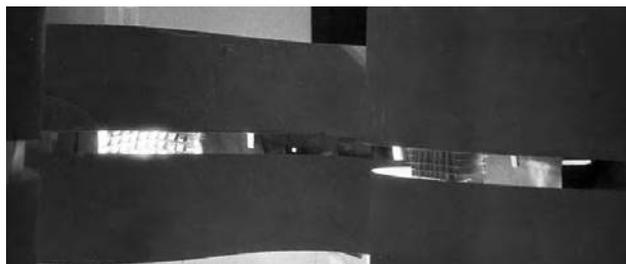


Fig 13. Fragmentos de composiciones espacio-temporales, utilizando el dispositivo diseñado por Hansen apodado como "el riñón"; fot: Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

12 SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA)., 2013. Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later :a look at Oskar Hansen's studio. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.



Fig 1. Negativo Activo de la vivienda de Oskar Hansen en la calle Sędziowska. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 2. Negativo Activo de la vivienda de Oskar Hansen en la calle Sędziowska. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

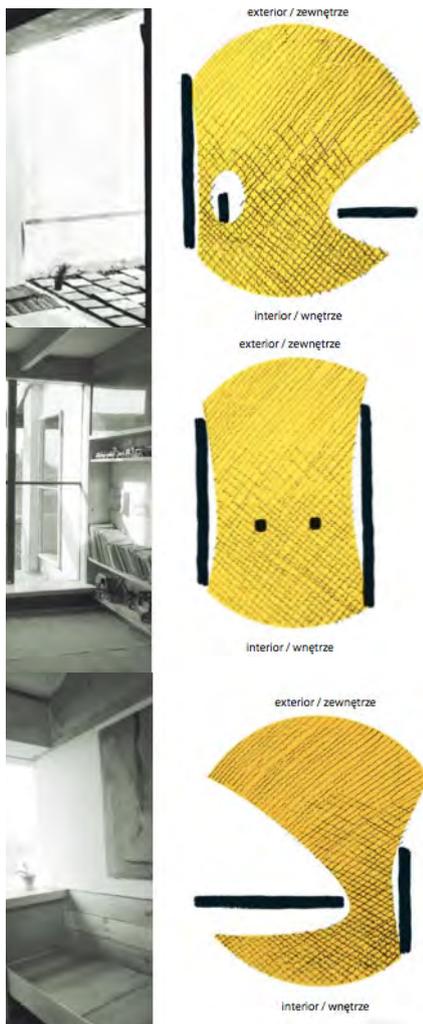


Fig 3. Análisis espacial y sensorial de las diversas estancias de la vivienda de Oskar Hansen en la calle Sędziowska. Publicadas en la monografía Towards Open Form.

EL NEGATIVO ACTIVO COMO MECANISMO PARA EL ANÁLISIS ESPACIAL.

ESCULPIENDO LAS SENSACIONES ESPACIALES.

Como ya hemos manifestado anteriormente, el entendimiento del espacio y las reglas que lo rigen era para Hansen fundamental, y su método pedagógico hacía especial hincapié en el ello. Muchos de los ejercicios de su programa didáctico buscaban motivar al estudiante a reflexionar sobre las relaciones espaciales.

Es posible que su formación como arquitecto hiciese que estuviese especialmente interesado en estos conceptos relacionados con la percepción espacial. Si analizamos la temática de los ejercicios que planteaba a sus estudiantes, podemos detectar como en sus ejercicios, los conceptos arquitectónicos van apareciendo de manera más explícita y gradual conforme avanzaba el nivel de formación de sus alumnos. En su labor pedagógica, Hansen constantemente formaba a sus estudiantes en materia de relaciones espaciales. La relación activa entre la obra de arte y el entorno en el que estaba dispuesta era fundamental para el autor, y podemos localizar su influencia tanto en sus propias obras, como en sus métodos didácticos.

El uso de términos profundamente arquitectónicos como pueden ser “la escala humana” en los ejercicios de análisis propuestos a los alumnos son una muestra más de esta actitud de Hansen para que sus alumnos controlasen perfectamente las reglas que regulan la percepción espacial y su relación con la obra artística. Precisamente, el concepto de la escala fue uno de los planteamientos sobre los que más hincapié hacía Hansen en su método pedagógico. Para el autor, los procedimientos y técnicas con respecto a este concepto debían ser extrapolables, desde la escala más pequeña, de detalle, a la escala más grande. Los estudiantes debían controlar:

...Desde la escala de la hoja de papel, hasta la gran escala del paisaje.

Relacionado con estos conceptos, aunque añadiendo otro tipo de condicionantes más relacionados con lo fenomenológico, nos encontramos con un particular método desarrollado por Hansen para el estudio de las relaciones espaciales y su influencia en el espectador que denominó el “negativo activo”. Un método que, tal y como explica Jolanta Gola, convertía el problema del análisis de un espacio arquitectónico interior en un estudio emocional escultórico.¹ Se trataba de un mecanismo pedagógico que bebía de los principios que vertebaban la propia obra artística de Oskar Hansen y que mostraba a los estudiantes el carácter emocional y sensorial que va ligado a un espacio arquitectónico.

En palabras de Hansen ²:

1 GOLA, JOLANTA. The didactics of Oskar Hansen dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics ; [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

2 HANSEN, O., 2005. Towards open form = Ku formie otwartej. Warszawa ;Frankfurt am Main: s.n. ISBN 9788389302076.



Fig 4. Negativo Activo de las oficinas del Palacio Czapski, sede de la Academia de Bellas Artes de Varsovia realizado por los alumnos. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia



Fig 5. Zygmunt Nizialek, 1959/1960, negativo activo del café "Eufemia". Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 6. Dobiesław Cegielski, negativo activo del cine "Kultura", 1961/1962. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 7. Negativo Activo de la residencia de estudiantes "Dzieńkanka" realizado por los alumnos. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

Como registro sensorial, el negativo activo está modelado por estructuras visuales. Cada sensación está acompañada por una forma definida a priori (potencialmente modificada) que encaja en ella. Su objetivo principal es realizar un estudio emocional de la composición de un espacio arquitectónico incluso antes de que comience la fase técnica. Para componer emocionalmente, modificar fácilmente, mejorar, relacionar sensaciones desde la recepción de un espacio-tiempo arquitectónico con la forma material de un negativo activo o "leerlo", o más bien sentirlo, es necesario conocer su lenguaje.

Para ilustrar a los alumnos en esta materia, Oskar Hansen junto a sus colaboradores Emil Cieślár y Jan Wrólebski, crearon el "negativo activo" de la propia casa de Hansen en Varsovia.³ Para explicar el concepto del "activo negativo" Oskar Hansen recurría a su contrario, el negativo pasivo:

Vale la pena preguntarnos cómo se vería un negativo pasivo. Si, en la habitación en cuestión, hiciéramos una abertura en el techo y vertiéramos yeso, podríamos obtener un molde mecánico y pasivo de la sala al desechar la carcasa. El negativo activo es la transformación del negativo pasivo con nuestras necesidades visuales, nuestras impresiones, en un instrumento humanístico de efecto visual. Esta forma del negativo activo es una grabación posterior, un "inventario" de impresiones del espacio, un primer estudio del "lenguaje" de éste.

Tal y como manifiesta Jolanta Gola, los ejercicios relacionados con este método pedagógico tuvieron una gran acogida entre los estudiantes que crearon "negativos activos" de todo tipo de edificios: cines, cafeterías, iglesias... Las formas escultóricas resultantes muestran vínculos con los espacios a los que se refieren que varían según la interpretación subjetiva e individual de las sensaciones que cada uno de los autores experimentó.

³ Los modelos fruto de este trabajo fueron expuestos en la exposición sobre Oskar Hansen celebrada en el Salon Po Prostu en 1957 (versión de escayola) y en la Trienal de Milán en 1960 (versión de poliéster iluminado). GOLA, JOLANTA, The didactics of Oskar Hansen dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, t.. 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics ; [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

LOS EJERCICIOS DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE OSKAR HANSEN

ESTRUCTURAS PRAGMÁTICAS PARA REFLEXIONES SUBJETIVAS.

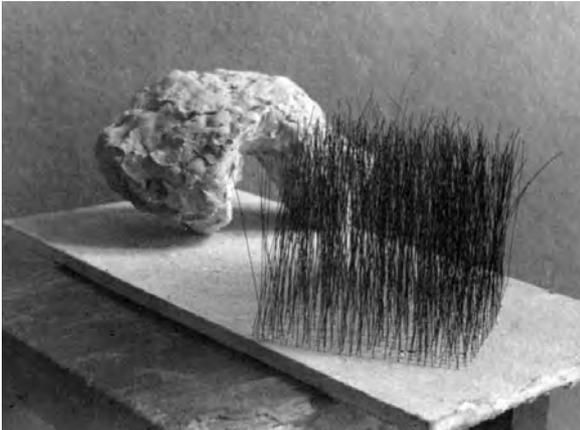


Fig 1. Solución dada por Michalik, Stanislaw, ante el enunciado del ejercicio I-3: Contraste de Forma. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

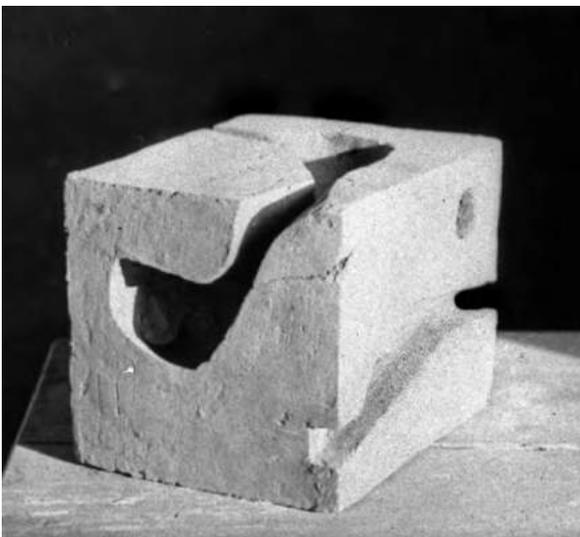


Fig 2. Solución dada por Bronislaw Kubica, ante el enunciado del ejercicio I-5: Composición de multiples perfiles. Espacialidad a través de la escultura. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 3. Solución dada por Cieślár, Elżbieta, ante el enunciado del ejercicio I-5: Composición de multiples perfiles. Espacialidad a través de la pintura. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

El plan de estudios de Oskar Hansen se dividía fundamentalmente en dos partes: cuestiones simples y más complejas. Parte del plan de estudios estaba compuesto por análisis y la otra parte se vinculaba a la elaboración de síntesis más o menos profundas. La técnica del método pedagógico a aplicar dependía del tipo de problema a afrontar.

Cada ejercicio se estructuraba a través de dos componentes: "datos" y "requerido". El apartado "datos" comprendía los antecedentes de partida del ejercicio, es decir, el material, el área, una relación establecida con el horizonte o el fondo, etc. El apartado "requerido" era el enunciado del problema a ser resuelto. Como vemos, aunque los ejercicios tenían un marcado carácter novedoso y abierto a las decisiones individuales del estudiante, estaban planteados desde una concepción científica y pragmática, que permitiese un análisis objetivo de los planteamientos propuestos por cada uno de los estudiantes por parte de los profesores y los propios alumnos. Esta concepción científica de los ejercicios se ve apoyada por el uso de los instrumentos diseñados por Hansen y su equipo para solucionar algunos de ellos. El uso de estos elementos facilitaban un uso más racional del tiempo y facilitaban que los alumnos se concentrasen en las actividades visuales.

Para clarificar el análisis del problema examinado, se disociaban cuestiones que aparentemente se podría considerar que estaban vinculadas. Tal y como explica su discípulo G. Kowalski, los conceptos "contraste de tamaño" y "contraste de forma" eran analizados de manera autónoma. Se analizaban diversos aspectos de la respuesta que daba el estudiante ante la problemática planteada por el maestro. Siguiendo los testimonios de Kowalski ¹ descubrimos como en estas sesiones se profundizaba sobre conceptos como la composición, la posición del elemento respecto del horizonte o el plano vertical, la relación del detalle respecto al todo, entre otros. Se trataba de tareas que incluían un criterio subjetivo reseñable, en cuanto al establecimiento de las relaciones pertinentes entre las formas, o la percepción que podían generar al espectador. Por ello se establecían debates individuales entre el alumno y el profesor en los que se combinaban las percepciones subjetivas de cada uno de ellos. En palabras de Kowalski:

¹ SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA), 2013. Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later : a look at Oskar Hansen's studio. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.

Como estudiante novel provoqué una gran discusión cuando insistí en anteponer mi propia concepción de la dinámica y Hansen me dijo: Yo te enseñé el lenguaje que en el futuro podrás seguir o rechazar; pero para decidir primero tendrás que conocerlo. Y tenía razón.

Podemos rastrear diferentes referentes históricos que desarrollaron ejercicios artísticos relacionados con los de Hansen. Tal y como ya mencionamos al comienzo de este artículo, la investigadora y directora del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia Jolanta Gola², planteaba como una de las influencias fundamentales para la concepción y el desarrollo del sistema educativo de Hansen, los elementos heredados del sistema educativo de su predecesor Wojciech Jastrzębowski, no obstante nos parece que es interesante hacer mención especial a los planteamientos de Axel Weider sobre estas cuestiones. Weider, en su artículo *Works-for-Film and Open Form* establece relaciones entre el método pedagógico de Hansen y el de otros importantes autores relacionados con la tradición educativa de la Bauhaus como Josef Albers y con los conceptos teóricos de la Gestalt como György Kepes.³

Tal y como explica Weider, Albers profundizó en la concepción del color como un mecanismo ligado de manera directa con el fondo sobre el que se presenta, un ejemplo de ello son sus propias obras artísticas en las que se superponen cuadrados de diferentes colores. Al igual que Albers, Hansen siempre mostró una gran inquietud acerca de la relación entre primer plano y fondo. Se trata de una constante que podemos distinguir en toda su obra, ya sean trabajos artísticos, relacionados con el diseño de espacios expositivos, interiores o arquitectónicos. Estas inquietudes están muy presentes en los ejercicios planteados por Hansen para los estudiantes, mostrando de nuevo la importancia que para él merecía este concepto.

La relación entre el método didáctico de Hansen y el de Albers no se limita únicamente a este concepto, sino que el investigador Wieder señala que Albers, al igual que Hansen, no instaba a los alumnos a crear piezas artísticas terminadas, sino que les formaba a través de métodos pragmáticos y sistemáticos que

² GOLA, JOLANTA, *The didactics of Oskar Hansen* dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, t., 2014. *Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics* ; [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

³ WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. *Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen*. Berlin: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.



Fig 4. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio I-7: Objeto sólido pesado. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

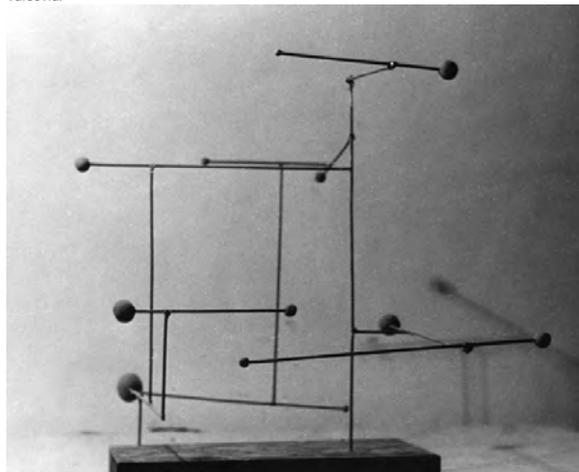


Fig 5. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio I-8: Forma estética. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 6. Solución dada por Józef Ćwiertnia, 1959/1960 ante el enunciado del ejercicio II-1: Legibilidad de la forma compleja. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

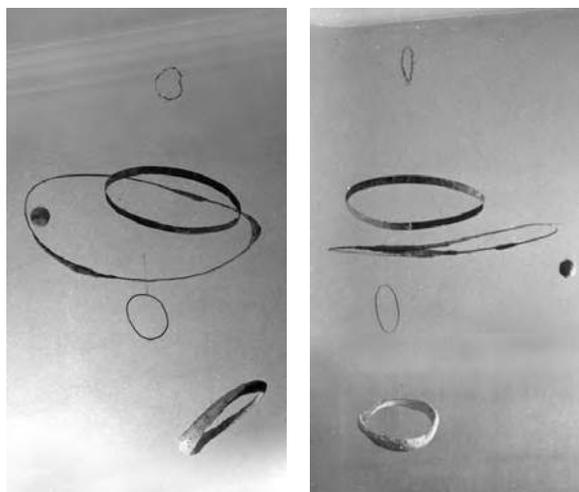


Fig 7. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio II-3: Movimiento. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 8. Una escultura legible y curva utilizada en contraste con una pared plana con un número ilegible de divisiones alivia su recepción. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio III-1: El fondo y sus implicaciones para la composición. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 9. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio III-2: Función. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 10. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio III-4: Escala Humana. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

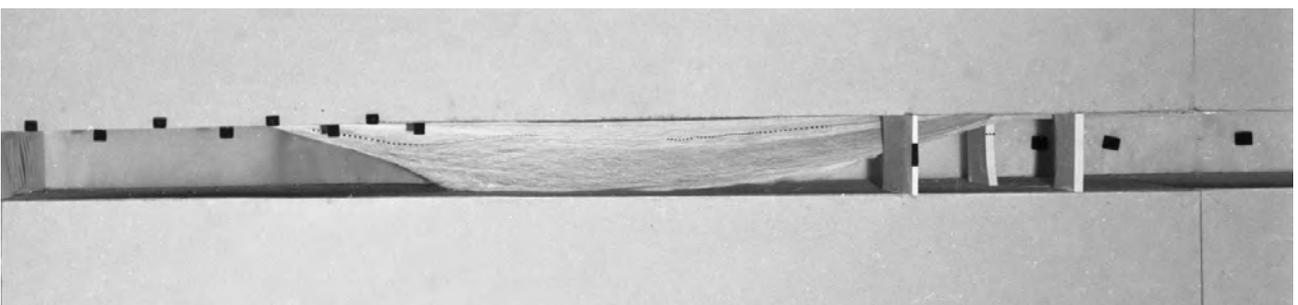


Fig 11. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio II-5: Composición unidireccional. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

les ayudase a entender la realidad de los colores, sus interacciones y su lógica interna.

En cuanto a György Kepes, colaborador de Moholy-Nagy y fundador del Centro para los Estudios Visuales Avanzados de la Universidad de Massachusetts, Wieder destaca su especialización en la exploración científica de la percepción y la manera como se configura la experiencia subjetiva del individuo.

Dada la condición revolucionaria y avanzada de estos métodos pedagógicos, su influencia sigue muy presente todavía hoy. Lo mismo ocurre si analizamos el programa de Oskar Hansen. Un programa que, en palabras de Wieder, investigó sobre las posibilidades de una formalización y racionalización de los problemas para favorecer la implicación de las soluciones en entornos variables.

A continuación se anexionan al presente trabajo de investigación, un listado de ejercicios desarrollados durante los años de actividad de Oskar Hansen dentro de sus talleres en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Se trata de ejercicios concebidos para potenciar las capacidades de los estudiantes y citando a Axel Weider, su intuición en el manejo de las formas, colores y volúmenes.

La numeración de los ejercicios responde a la siguiente pauta: numeración romana para definir el año del curso al que se vincula el ejercicio y numeración árabe para conocer el número de cada ejercicio dentro de la secuencia de ejercicios presentes en un mismo año académico. El listado de ejercicios se ha tomado de la publicación *Po 30 latach: spojrzemie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later: a look at Oskar Hansen's studio* y se adjuntan al presente trabajo de manera combinada con las ilustraciones publicadas en la monografía realizada por el propio Hansen *Zobaczyć Świat*.

Se pretende de esta manera, que el lector pueda entrar en contacto y analizar de una manera directa el contenido de los mismos, ayudando a la comprensión de los objetivos y el método pedagógico desarrollado por Hansen.



Fig 12. Estudiante de Hansen, ante el enunciado del ejercicio III-5: Combinatoria. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

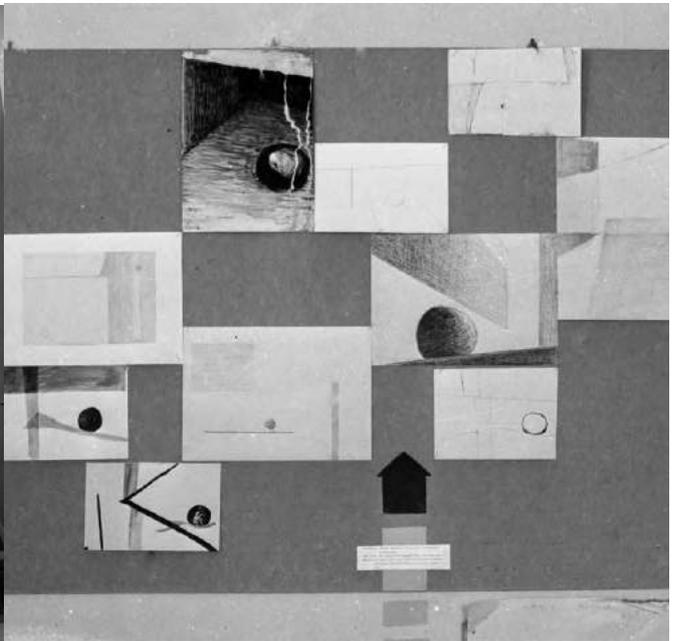


Fig 13. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio IV-1: Interpretación de un sistema espacio - temporal a través del dibujo. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.



Fig 14. Estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio V-1: Arte integrado. Forma Abierta - Forma Cerrada. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

EXAMEN DE ENTRADA

I. ENSAMBLE LOS DOS CUBOIDES PARA INDUCIR UNA IMPRESIÓN DE: A) ANSIEDAD, B) PAZ.

II. CONFIGURE UNA FILA CON 3, 4 O 5 DE LOS CUBOIDES DADOS DE MANERA QUE LAS FORMAS SE CONSIDEREN INDEPENDIENTES, TENIENDO EN CUENTA LA DISTANCIA ENTRE ELLOS Y, AL MISMO TIEMPO, CREEN UN GRUPO, UN RITMO.

III. HAGA UNA SELECCIÓN ALEATORIA DEL SET DE MATERIALES Y COMBÍNELOS PARA MEJORAR O "SILENCIAR" SUS CARACTERÍSTICAS.

El objetivo de los ejercicios específicamente seleccionados desde el punto de vista de las estructuras visuales de los mismos, (fáciles de leer y manipular), fue dar a los candidatos la oportunidad de conocer los problemas del lenguaje plástico y examinar sus propias sensibilidades artísticas y tendencias creativas. Los veredictos se basaron en la evaluación tanto de los procesos creativos como de los resultados artísticos, lo que contribuyó a acercarse a una selección objetiva y precisa de los mejores candidatos

PRIMER CONTACTO - A4 INTEGRADO

DATOS: UNA HOJA DE PAPEL A4 PARA TODOS LOS ESTUDIANTES.

REQUERIDO: FORME UNA HOJA DE PAPEL QUE FUNCIONE A MODO DE TESTIGO DE RELEVOS PLÁSTICO.

El objetivo del ejercicio fue integrar a los estudiantes en la primera reunión creando un trabajo. La hoja de papel va de mano en mano a los siguientes participantes del "juego", cada uno de los cuales forma una relación plástica con la formación del predecesor o predecesores y con la idea de dar la oportunidad de dar forma al siguiente. De ahí la regla de "mínimo por máximo": desgarrar, flexión y plegado económicos. En el ejercicio, se debía prestar atención a las combinaciones basadas en contrastes de direcciones y formas.

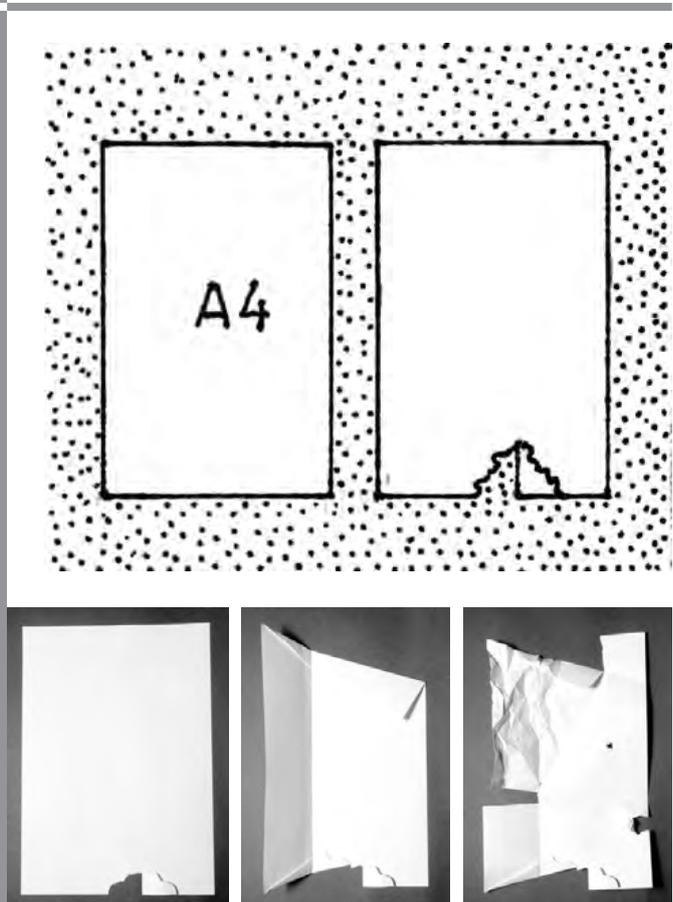
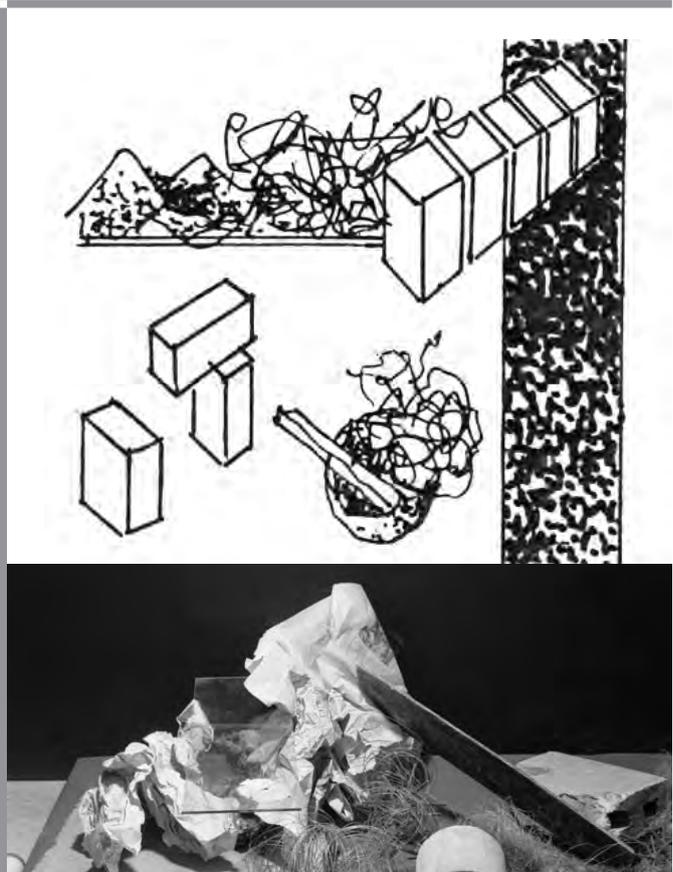




Fig 15. Solución dada por uno de los estudiantes de Hansen ante el enunciado del ejercicio I-1 La facultad perceptiva. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

I-1 LA FACULTAD PERCEPTIVA

DATOS: UN ENTORNO CUYOS ELEMENTOS NO PERCIBIMOS.

REQUERIDO: ELIJA DE ESTE ENTORNO OBJETOS O MATERIALES QUE NO VEAMOS PARA QUE, EN UNA NUEVA SITUACIÓN O YUXTAPUESTOS, CREEN UNA NUEVA REALIDAD DE ACUERDO CON LOS PRINCIPIOS DEL ARTE.

La tarea del ejercicio fue estimular la sensibilidad plástica respecto al entorno y evaluar críticamente sus "eventos" artísticos.

I-2 CONTRASTE DE ESCALA

DATOS: CUBOS, RECTÁNGULOS U OTROS SÓLIDOS GEOMÉTRICOS SIMPLES Y UNA SITUACIÓN.

REQUERIDO: COMPONER LA SITUACIÓN DADA USANDO SÓLIDOS GEOMÉTRICOS DE LA MISMA FORMA BASADOS EN EL PRINCIPIO DE CONTRASTE DE TAMAÑO.

El aislamiento de problemas de contraste de tamaño y la relación emocional que lo acompaña permite una percepción clara, más plena, algo exagerada, de una expresión dogmática dominante e incuestionable

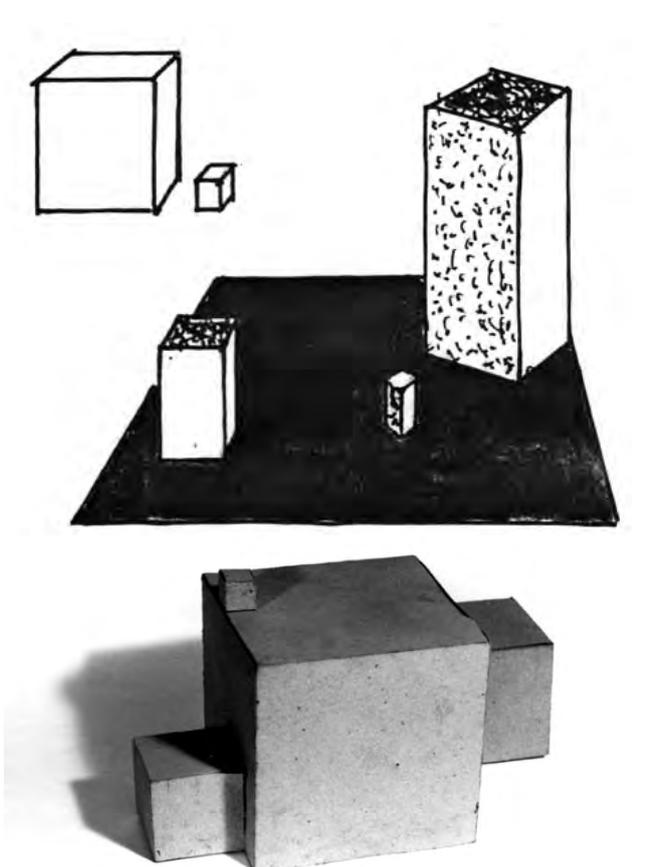


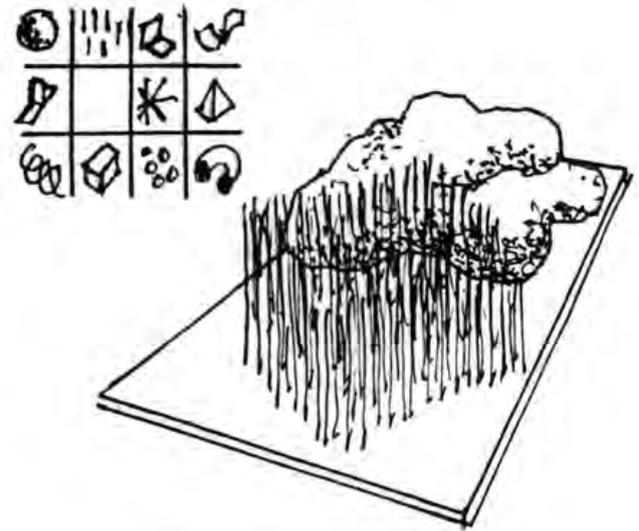
Fig 16. Anna Hebdzryńska. 1960/1961. Ejercicio I-2 Contraste de escala. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia

I-3 CONTRASTE DE FORMA

DATOS: CUALQUIER FIGURA, MATERIAL Y SITUACIÓN.

REQUERIDO: COMPONER UNA SITUACIÓN DADA BASADA EN EL PRINCIPIO DE CONTRASTE DE FORMA.

El aislamiento de problemas de contraste de forma y la relación emocional que lo acompaña permite una percepción clara, más plena, algo exagerada, de su expresión polémica, discutible y cognitiva.

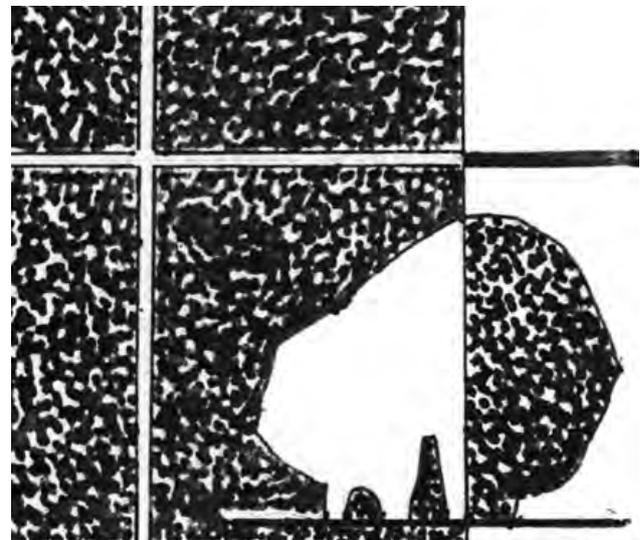


I-4 COMPOSICIÓN DE UN CONTORNO

DATOS: PAPEL NEGRO Y UNA HOJA DE PAPEL BLANCO COMO SITUACIÓN.

REQUERIDO: COMPONER UNA SITUACIÓN: UNA TARJETA CON LA AYUDA DE UNA FORMA RECORTADA DE PAPEL NEGRO.

El ejercicio fue una introducción al “ejercicio de contornos múltiples: el problema del espacio-tiempo”. El ejercicio consistía en relacionar una forma plana con un exterior contenido entre su contorno y los bordes de una hoja de papel. En otras palabras, además de formular la expresión básica de la forma, el ejercicio consistió en la composición del perfil: el contorno de la forma, teniendo en cuenta la situación.



I-5 COMPOSICIÓN DE MÚLTIPLES PERFILES

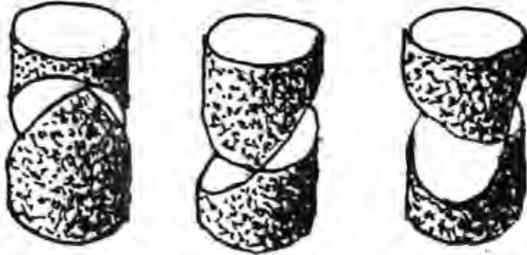
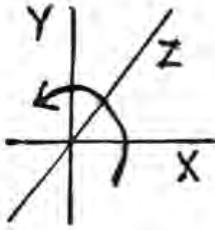
ESPACIALIDAD A TRAVÉS DE LA ESCULTURA

DATOS: CUALQUIER PRISMA RECTANGULAR Y SU UBICACIÓN EN DIFERENTES RELACIONES CON EL NIVEL DEL HORIZONTE - DEBAJO, ENCIMA, ARRIBA.

REQUERIDO: POSICIONE EL PRISMA RECTANGULAR EN EL ESPACIO, TENIENDO EN CUENTA LA POSICIÓN SELECCIONADA EN RELACIÓN CON EL NIVEL DEL HORIZONTE.

NOTA: SOLUCIONE EL EJERCICIO REALIZANDO DOS VERSIONES. UNA PRIMERA VERSIÓN UTILIZANDO LA ESCULTURA COMO SOPORTE, Y UNA SEGUNDA UTILIZANDO LA PINTURA

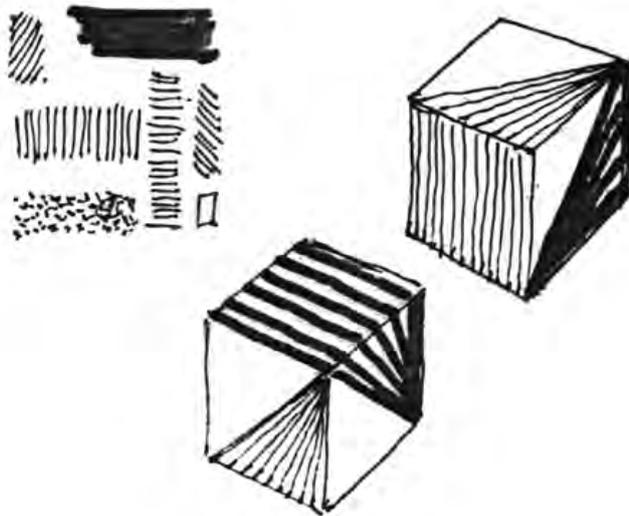
Situación - posición de la forma en relación: a) con el horizonte, y b) respecto de los elementos del entorno son pautas esenciales: vectores que moldean los perfiles del molde.



I-5 COMPOSICIÓN DE MÚLTIPLES PERFILES

ESPACIALIDAD A TRAVÉS DE LA PINTURA

La necesidad de tiempo para quitar la estructura plástica de la forma es una condición de su espacialidad. Para eliminar la totalidad de las dependencias espacio-temporales que definen la forma, es necesario superar el camino alrededor o a través de la forma para recibir perfiles de observador posteriores, entrelazados y atractivos: perforaciones, texturas o parches de color que integran la forma con el exterior.



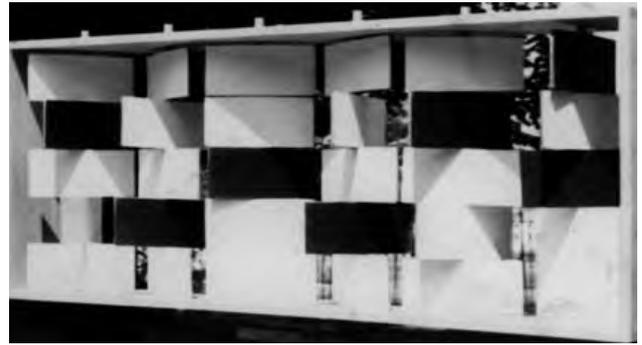
I-6 RITMO

DATOS: ARTEFACTO CON ELEMENTOS MÓVILES BLANCOS Y NEGROS.

REQUERIDO: COMPONER UN MÍNIMO DE DOS SISTEMAS RÍTMICOS, SI ES POSIBLE CONTRASTANDO ENTRE SÍ.

El uso del dispositivo creado por Hansen para este ejercicio habilitó, gracias a su fácil manipulación, la creación emocional de ritmos mono-secuenciales y poli-secuenciales así como otro tipo de ritmos más complejos, introduciendo variaciones, y luego documentando las fases (fotografía), favoreciendo la profundización en el problema.

El hecho de que el ejercicio fuese realizado por varios estudiantes al mismo tiempo permitió la comparación de resultados y el aumento de su potencial cognitivo.



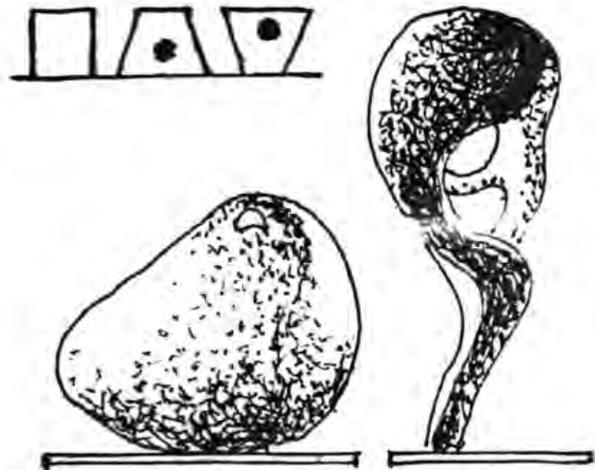
I-7 OBJETO SÓLIDO PESADO

DATOS: UNA SITUACIÓN CREADA POR EL ESTUDIANTE.

REQUERIDO: COMPONER UNA SITUACIÓN QUE TENGA UNA EXPRESIÓN MÁS PESADA QUE LA SITUACIÓN ORIGINAL.

NOTA: EL CUBO TIENE EXPRESIÓN NEUTRAL, DADO QUE SU CENTRO DE GRAVEDAD SE LOCALIZA EN EL PUNTO CENTRAL DE SU ALTURA

El ejercicio, además de tener en cuenta los criterios de ejercicios anteriores, se refiere al problema de la expresión. La evaluación formal de este problema es relativa. Por lo tanto, en el ejercicio, se usó un cubo como un elemento comparativo. Bajar el centro de gravedad hace que la forma sea más pesada, mientras que subirlo hará que la forma sea más liviana.



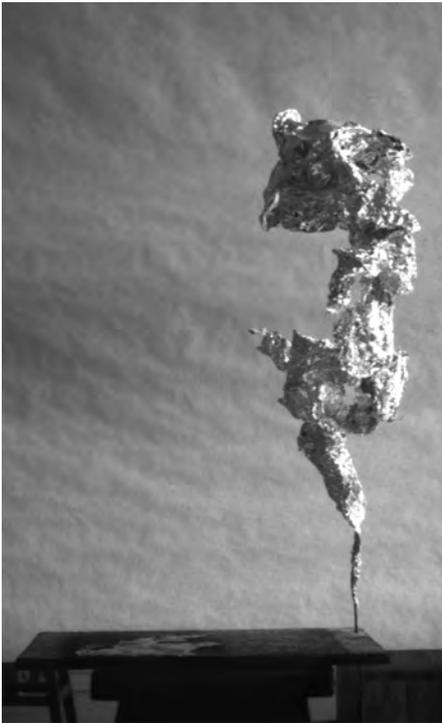


Fig 17. Solución dada por los estudiantes de Hansen, ante el enunciado del ejercicio I-7: Objeto sólido ligero. fot. Archivo del Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia.

I-7 OBJETO SÓLIDO LIGERO

DATOS: UNA SITUACIÓN CREADA POR EL ESTUDIANTE.

REQUERIDO: COMPONER UNA SITUACIÓN QUE TENGA UNA EXPRESIÓN MÁS LIGERA QUE LA SITUACIÓN ORIGINAL.

NOTA: LA EXPRESIÓN NEUTRAL ES AQUELLA EN LA QUE LA FORMA PRESENTA SU CENTRO DE GRAVEDAD LOCALIZADO EN EL PUNTO MEDIO DE SU ALTURA.

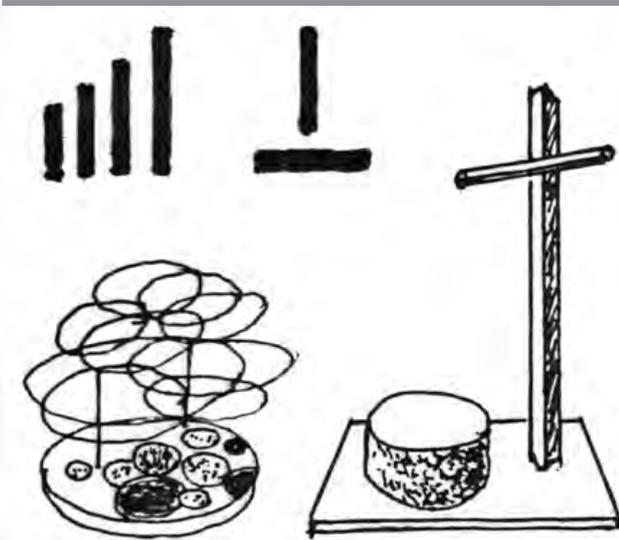
El ejercicio, además de tener en cuenta los criterios de ejercicios anteriores, se refiere al problema de la expresión. La evaluación formal de este problema es relativa. Por lo tanto, en el ejercicio, se usó un cubo como un elemento comparativo. Bajar el centro de gravedad hace que la forma sea más pesada, mientras que subirlo hará que la forma sea más liviana.

I-8 LA FORMA ESTÁTICA

DATOS: UNA SITUACIÓN CREADA POR EL ESTUDIANTE.

REQUERIDO: COMPONER UNA FORMA BASADA EN LAS RELACIONES DE CONTRASTE ENTRE LOS ELEMENTOS DE LA MISMA.

El objetivo del ejercicio era analizar más a fondo la expresión de lo estático: el estado de ánimo de la inmutabilidad, el dogma. El contraste máximo, especialmente las direcciones y el mínimo de elementos son los medios de las estructuras visuales para obtener esta expresión.



I-8 LA FORMA DINÁMICA

DATOS: UNA SITUACIÓN CREADA POR EL ESTUDIANTE.

REQUERIDO: COMPONER UNA FORMA BASADA EN UNA RELACIÓN CONFIGURADA A PARTIR DE UNA ANALOGÍA ENTRE LOS ELEMENTOS QUE LA FORMAN.

En oposición a la palabra estática, existe la expresión de dinamismo: la impresión de movimiento.

La analogía del tamaño de las formas y direcciones de los elementos y la analogía del espacio entre los elementos, así como su número relativo, es el camino de las estructuras visuales para obtener la expresión de la dinámica.

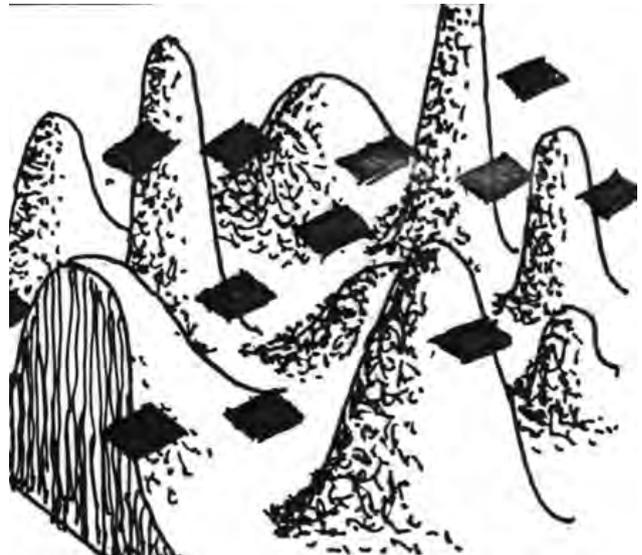


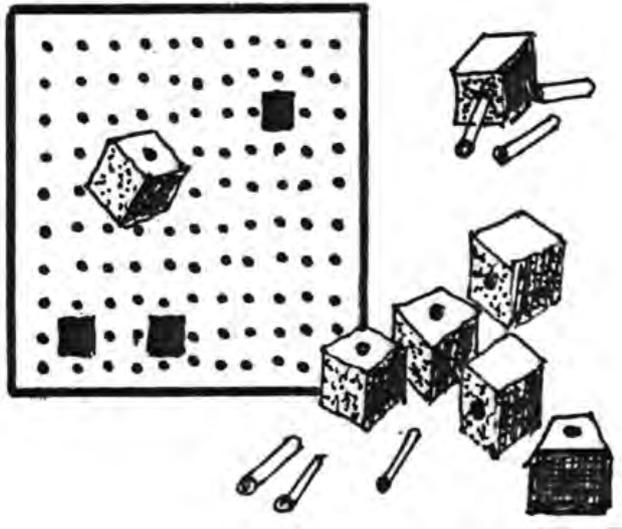
II-1 LEGIBILIDAD DE LA FORMA COMPLEJA

DATOS: UNA FORMA COMPLEJA EN LA QUE LA CANTIDAD Y LAS DIFERENCIAS ENTRE LOS MIEMBROS INDIVIDUALES SON ILEGIBLES.

REQUERIDO: DEFINA LA FORMA VISUALMENTE - PARA EXPLICAR LA CANTIDAD DE ELEMENTOS Y LAS DIFERENCIAS ENTRE ELLOS. ESTO DEBERÍA OBTENERSE MEDIANTE ACCIÓN PLÁSTICA ADICIONAL, Y NO ELIMINANDO ELEMENTOS INDIVIDUALES.

Estamos rodeados de una realidad espacial que, por su complejidad, está fuera del alcance de nuestra recepción. La tarea del ejercicio fue "traducir" las relaciones espaciales confusas, a menudo caóticas, en un lenguaje legible para nuestros ojos, no eliminando elementos, sino mediante acciones adicionales.





II-2 LEGIBILIDAD DE UN GRAN NÚMERO DE ELEMENTOS

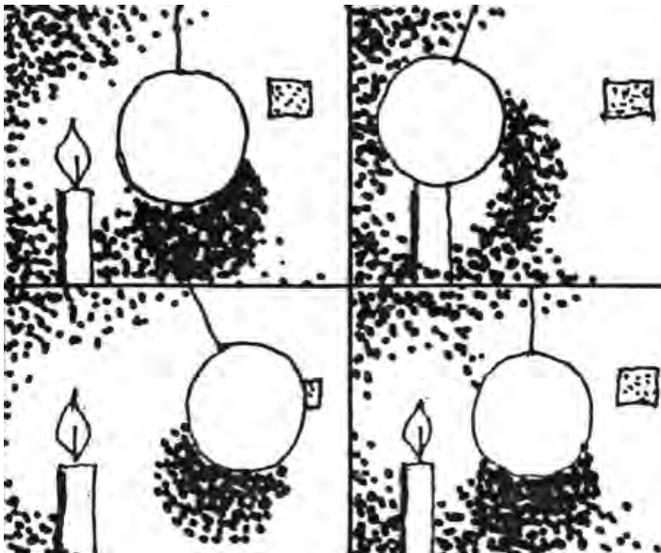
DATOS: UN PLANO Y UNA GRAN CANTIDAD DE ELEMENTOS IDÉNTICOS - CUBOS.

REQUERIDO: COMPONER EL PLANO UTILIZANDO:

- A) EL NÚMERO MÍNIMO DE ELEMENTOS, Y LUEGO
- B) LA CANTIDAD MÁXIMA DE ELEMENTOS, DE MODO QUE LA SITUACIÓN DE LOS ELEMENTOS INDIVIDUALES SE DIFERENCIE LEGIBLEMENTE.

La cantidad de elementos de nuestro entorno excede nuestra capacidad de percepción. La tarea del ejercicio es buscar recursos: agrupar, informar, recortar, aplicar fondos, etc., facilitando la recepción de una gran cantidad de elementos.

II-3 MOVIMIENTO



DATOS: CUALQUIER MOVIMIENTO O MOVIMIENTOS.

REQUERIDO: REALIZAR UNA COMPOSICIÓN BASADA EN EL MOVIMIENTO O EN ELEMENTOS EN MOVIMIENTO.

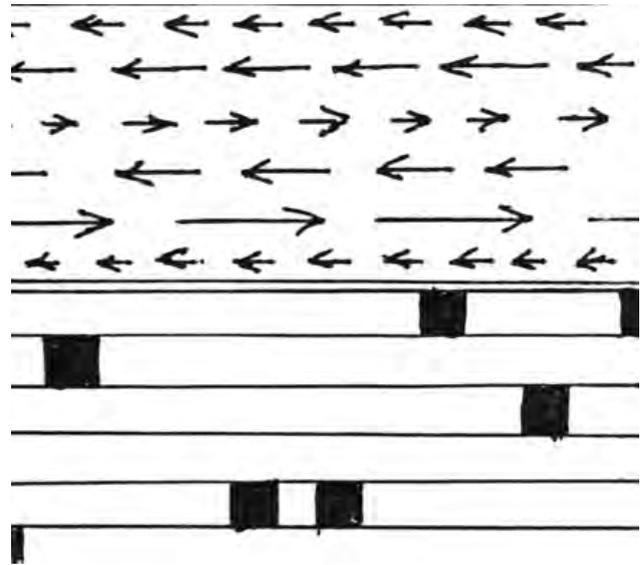
El movimiento es un elemento inseparable del entorno y es tan común que no vemos la riqueza de sus formas. El objetivo del ejercicio es elegir entre nuestros entornos accidentales (como en el Ejercicio I - 1. La facultad perceptiva) movimientos que combinados entre sí se caracterizan visualmente y pueden crear una composición.

II-4 LEGIBILIDAD DE MOVIMIENTOS SIMULTÁNEOS

DATOS: UN INSTRUMENTO EQUIPADO CON SIETE BANDAS QUE SE MUEVEN A DISTINTAS VELOCIDADES

REQUERIDO: COMPONER UNA FORMA LEGIBLE EN MOVIMIENTO A PARTIR DE LA ADICIÓN DE ACTIVIDADES VISUALES EVITANDO LA ELIMINACIÓN DE MOVIMIENTOS.

También vivimos bajo la presión creciente de las imágenes de movimientos simultáneos. La tarea del ejercicio fue tratar de hacer legibles diferentes cantidades de movimientos simultáneos a través de actividades adicionales.

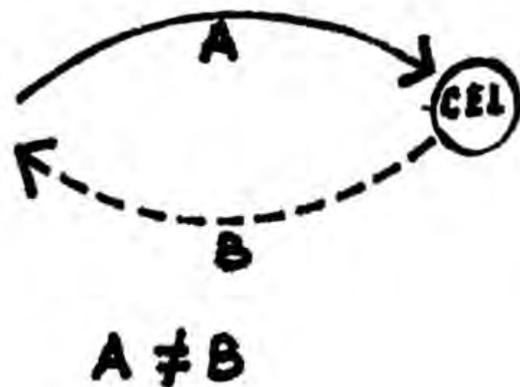


II-5 COMPOSICIÓN UNIDIRECCIONAL

DATOS: 2 DISPOSITIVOS: 1) DOS PIEZAS - TERRENO ONDULADO Y 2) RANURADO SÓLIDO, PLANO.

REQUERIDO: UNA COMPOSICIÓN UNIDIRECCIONAL.

El ejercicio se refiere a la composición de un espacio-tiempo unidireccional objetivo. La tarea consistió en definir el objetivo y luego seleccionar los medios del arte visual que configurasen una aproximación, lo que prepararía al espectador para una recepción óptima del objetivo definido por el autor.

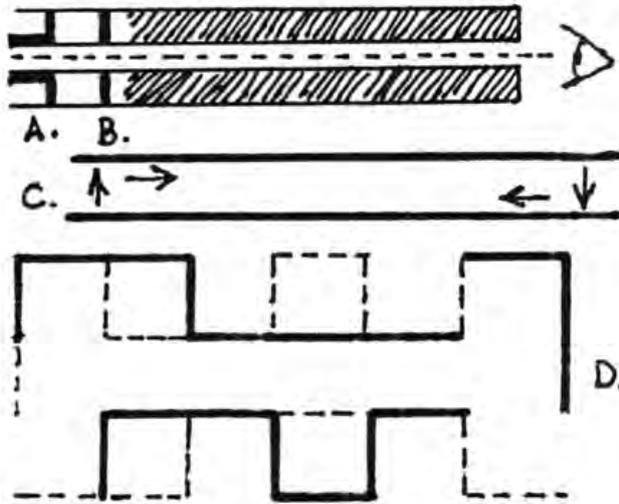


II-6 DIRECCIÓN EN UNA COMPOSICIÓN ESPACIO-TEMPORAL

DATOS: ARTEFACTO DE DOS RANURAS CONVERTIBLE.

REQUERIDO: UNA COMPOSICIÓN CONFIGURADA PARA SER PERCIBIDA DESDE Y HACIA EL OBJETIVO.

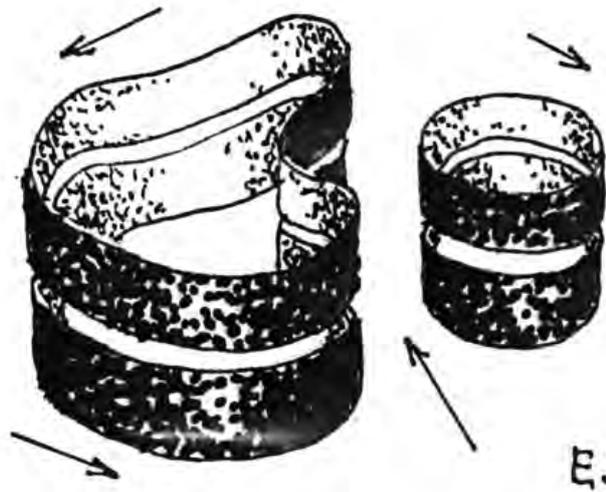
El problema se relaciona con la composición de llegada a un objetivo (ejercicio II - 5) y el trayecto de regreso. Al formar el espacio-tiempo de ambas impresiones diversas, se deben tener en cuenta las diferentes consecuencias artísticas resultantes de la "marcha cuesta arriba": hacia el objetivo y el "descenso desde arriba", después de alcanzar la objetivo.



II-7 COMPOSICIÓN MULTIDIRECCIONAL

DATOS: DISPOSITIVO RANURADO, CURVADO, DE DOS ELEMENTOS.

El objetivo del ejercicio fue profundizar aún más el conocimiento sobre la composición relacionada con el espacio. El dispositivo de dos elementos hizo posible configurar composiciones continuas junto con la posibilidad de pasar "a través" de la forma, o entre las formas.



III-1 EL FONDO Y SUS IMPLICACIONES PARA LA COMPOSICIÓN

DATOS: UN FONDO ARQUITECTÓNICO CARACTERÍSTICO, POR EJEMPLO, UN MURO DE CONSTRUCCIÓN CON UNA ESTRUCTURA DE LADRILLO, ACERO O HORMIGÓN ARMADO, O UN FONDO NATURAL CARACTERÍSTICO, POR EJEMPLO, UNA PARED DE MADERA O UNA VISTA DE MONTAÑAS O ESPACIO ABIERTO.

REQUERIDO: CARACTERIZAR VISUALMENTE UN FONDO PERSPECTIVO SELECCIONADO.

En este ejercicio, buscaba hacer consciente al estudiante de la interdependencia plástica entre elementos de diferentes orígenes: arquitectura, paisaje y escultura o pintura.



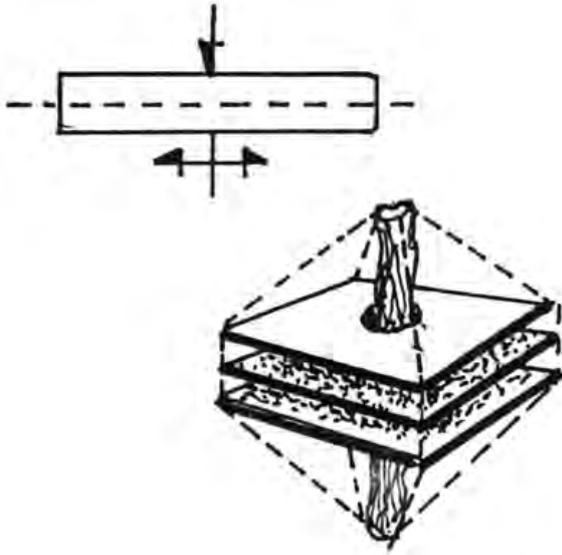
III-2 FUNCIÓN

DATOS: LAS FUNCIONES MÁS SIMPLES, POR EJEMPLO, EMPUJAR, TIRAR, PRESIONAR, INCLINAR, ETC.

REQUERIDO: COMPONER UNA FORMA, POR EJEMPLO, EL POMO DE UNA PUERTA, UN MANGO DE CUCHILLO, EL PASAMANOS DE UNA BARANDILLA, TENIENDO EN CUENTA LA COMODIDAD DEL USUARIO Y LAS CARACTERÍSTICAS DEL ENTORNO DEL OBJETO.

La tarea del ejercicio fue familiarizar a los estudiantes con el vector de función, uno de los factores básicos que dan forma a nuestro entorno. La idea era tener en cuenta la conveniencia de usar el objeto mientras que al mismo tiempo cuidaba su forma plástica sintética.





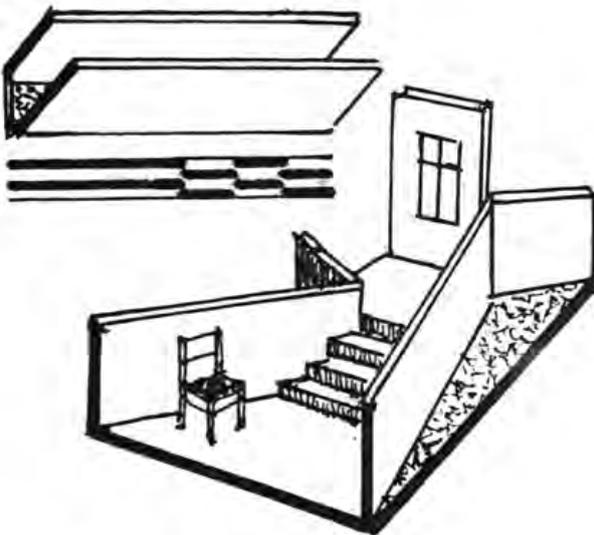
III-3 ESTRUCTURA

DATOS: TENSIONES DE COMPRESIÓN Y TRACCIÓN.

REQUERIDO: COMPONER UNA ESTRUCTURA EN LAS QUE SE MANIFIESTE LA INTERACCIÓN DE AMBAS TENSIONES.

El objetivo de la tarea era comprender la acción de las fuerzas de compresión y tracción y crear una composición como un valor adicional. Este es otro ejercicio que busca preparar a los estudiantes para la integración de artistas visuales, arquitectos e ingenieros; de acuerdo con uno de los objetivos planteados por el propio Hansen para su programa pedagógico.

III-4 ESCALA HUMANA



DATOS: FORMAS ABSTRACTAS.

REQUERIDO: ELIJA LA FORMA ABSTRACTA QUE DESEA TRANSFORMAR EN UNA COMPOSICIÓN DEL TAMAÑO DESEADO.

La escala humana es la determinación del tamaño de nuestro entorno en relación con el tamaño de la figura humana.

En nuestra conciencia, hemos codificado cantidades de equipos ergonómicos, herramientas, dispositivos, etc. que encontramos todos los días: puertas, escalones, una mesa, banco o silla, pala, etc. El tamaño de estos elementos, combinados con el espacio "abstracto", por ejemplo, con una pared lisa o montones de carbón, permite ser leído claramente.

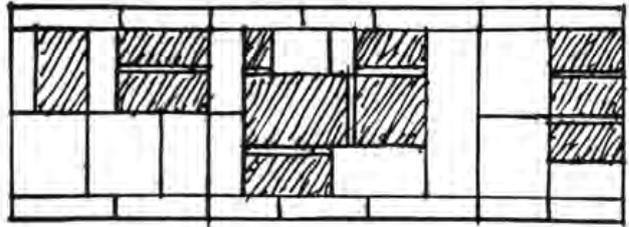
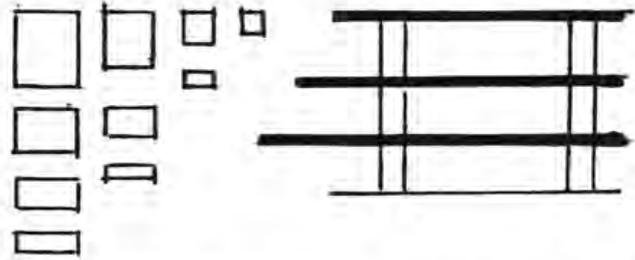
III-5 COMBINATORIA

DATOS: EDIFICIO ORIENTADO (N-S) DE VARIAS PLANTAS EN ESTADO BRUTO, CON CONSTRUCCIÓN DE MARCOS, NÚMERO LIMITADO DE ELEMENTOS DE PARED MODULARES PRODUCIDOS INDUSTRIALMENTE Y UBICACIÓN DE INSTALACIONES SANITARIAS.

REQUERIDO: COMPONGA SU PROPIO APARTAMENTO.

El propósito de varios ejercicios fue preparar a los artistas para la cooperación con los arquitectos: la integración de ambas áreas de la creatividad en nombre de síntesis más profundas.

Este ejercicio se refirió a la familiarización con la materia técnica: elementos de producción industrial, que es utilizado por el arquitecto y su funcionamiento - combinatoria.



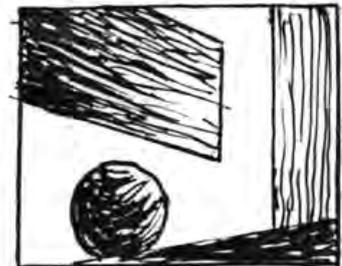
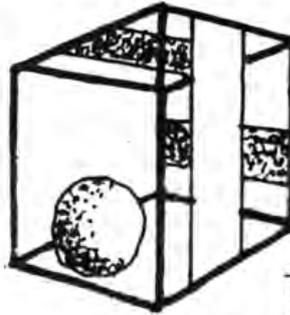
IV-1 INTERPRETACIÓN DE UN SISTEMA ESPACIO-

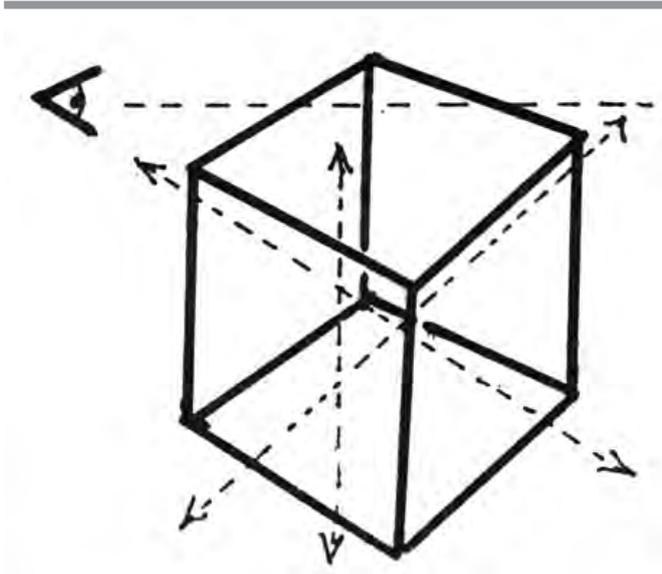
TEMPORAL A TRAVÉS DEL DIBUJO

DATOS: UN SISTEMA EN FORMA DE PLANOS SUSPENDIDOS, CREANDO UN ESPACIO ORGANIZADO.

REQUERIDO: USANDO ALGUNOS BOCETOS, CARACTERICE UN SISTEMA DADO COMO UN FONDO QUE EXHIBE UNA FORMA REDONDA.

El objetivo del ejercicio es llegar a conocer y sentir la relación artística de formas contrastantes -pantallas y una forma redonda (ver a continuación- la naturaleza muerta en el estudio) "deambulando" por el sistema, notando las relaciones más características para él y tratar de llegar a una síntesis usando un dibujo. Ilustraciones: varios intentos de sintetizar el sistema.





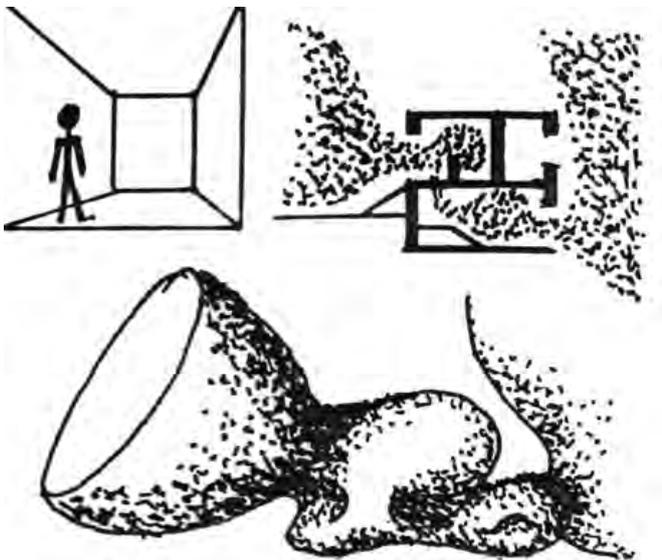
IV-2 CONTINUIDAD DEL INTERIOR Y EL

EXTERIOR DEL ESPACIO DE LA FORMA.

DATOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN CUBO U OTRA FORMA DE GEOMETRÍA EUCLIDIANA.

REQUERIDO: se debe componer la forma en relación con la estructura sólida seleccionada y el nivel del horizonte elegido, de modo que su idea formal sea la interacción continua del interior y el exterior de la estructura sólida.

IV-3 EL NEGATIVO ACTIVO.



ANÁLISIS DE UN INTERIOR ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DE LA ESCULTURA

DATOS: UN INTERIOR ARQUITECTÓNICO.

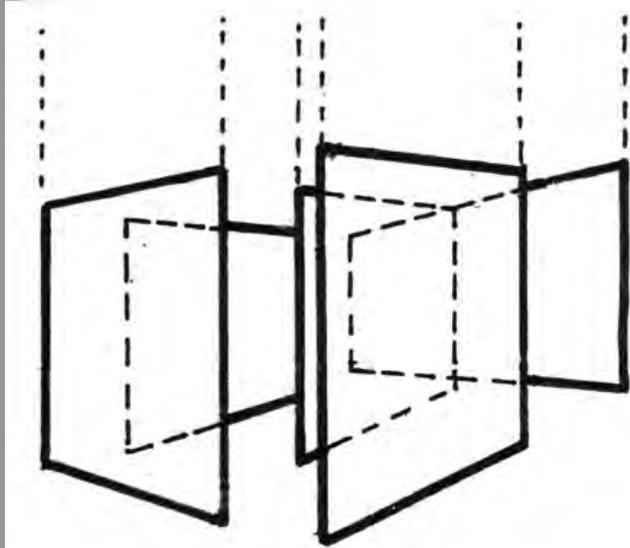
REQUERIDO: ESTUDIO ESCULTÓRICO DEL INTERIOR, BASADO EN EL MÉTODO "NEGATIVO ACTIVO".

Ver apartado anterior del presente trabajo de investigación para saber más acerca del método pedagógico del negativo activo.

IV-4 COMPOSICIÓN DE UN INTERIOR ARQUITECTÓNICO

DATOS: DISPOSITIVO MODULAR PARA FORMAR FÁCILMENTE LOS CONTORNOS INTERIORES EN ESCALA 1: 1

REQUERIDO: COMPOSICIÓN DE UN INTERIOR ARQUITECTÓNICO.



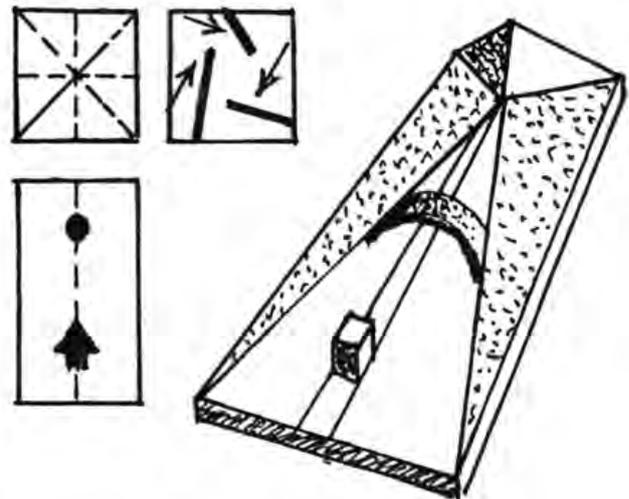
IV-5 SISTEMAS DE SITUACIÓN -

ESCALA HUMANA

DATOS: CONCEPTOS DE SISTEMAS ESPACIALES - AXIAL, ASIMÉTRICO, CENTRAL.

REQUERIDO: CREAR UNA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA BASADA EN EL CONCEPTO ELEGIDO DEL SISTEMA DE TAL MANERA QUE LA PROPUESTA SEA LEGIBLE DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA RELACIÓN CON LA ESCALA DEL SER HUMANO.

El objetivo del ejercicio es llegar a conocer y sentir la relación artística de formas contrastantes -pantallas y una forma redonda (ver a continuación- la naturaleza muerta en el estudio) "deambulando" por el sistema, notando las relaciones más características para él y tratar de llegar a una síntesis usando un dibujo. Ilustraciones: varios intentos de sintetizar el sistema.





V-1 ARTE INTEGRADO

FORMA CERRADA Y FORMA ABIERTA

DATOS: UN EQUIPO DE COLEGAS Y UNA MAQUETA DEL TERRENO

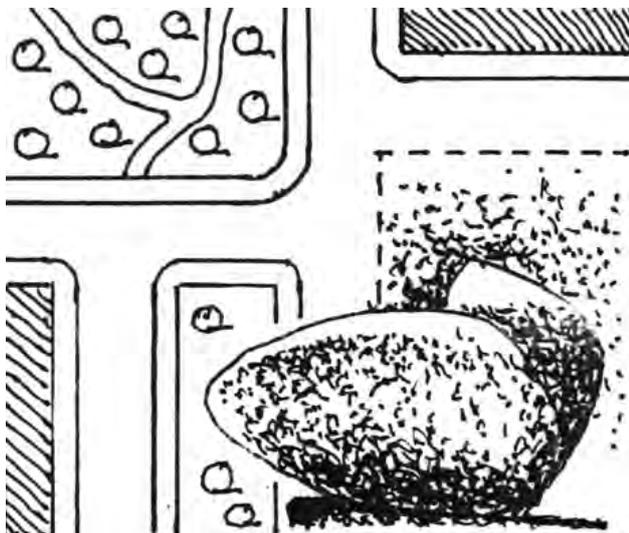
REQUERIDO: DEBATES ACERCA DE ESTOS CONCEPTOS EN SEMINARIOS.

V-2 EL DETALLE COMO ORIGEN PARA UNA

COMPOSICIÓN COMPLETA

DATOS: UNA SITUACIÓN EN EL TERRENO

REQUERIDO: COMPOSICIÓN DEL SUPUESTO EXPRESADO EN ESCALA Y DETALLE EN LAS DIMENSIONES MÁS GRANDES POSIBLES.



JUEGOS VISUALES. LAS SESIONES PEDAGÓGICAS AL AIRE LIBRE.

EVOLUCIÓN DE LOS EJERCICIOS DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE OSKAR HANSEN EN LOS AÑOS 70

El plan de estudios de Oskar Hansen, así como sus ejercicios buscaba estructurarse a partir de un sistema que se alejase de mostrar un carácter unívoco a la hora de valorar las soluciones planteadas por los alumnos. En los ejercicios planteados por el autor en su método pedagógico, en ningún caso existía una única solución posible, sino que se valoraba la variedad de respuestas que podrían ofrecer cada uno de los estudiantes frente a una misma problemática dependiendo de la propia subjetividad del análisis del problema. Este sistema fomentaba la creatividad entre los estudiantes.

Esta condición abierta del sistema pedagógico llegaba también a la relación entre el maestro y los estudiantes; siendo la barrera que los separaba mucho más débil que en los métodos de enseñanza más tradicionales. El profesor tomaba un papel activo en los trabajos de los alumnos y no se posicionaba como una figura pasiva ajena a las obras de sus estudiantes. Cada propuesta de solución planteada por cada estudiante era analizada y discutida por Hansen de manera individualizada tal y como manifiesta su discípulo, el artista Grzegorz Kowalski ¹:

Hansen analizaba meticulosamente cada pieza en términos de espacio-tiempo, interdependencias situacionales y percepción del observador (la famosa escala humana). Solía posicionar la propuesta en un universo que le permitiese poner la pieza en relación con el entorno cercano y a la vez vincularla a referencias históricas o culturales.

El programa pedagógico referente al curso más alto del taller de Hansen era muy variable. Su desarrollo cambiaba constantemente, en contra de la opinión generalizada, alejándose de presentar una condición doctrinaria; tal y como menciona el propio Kowalski.

A principios de los 70, y por iniciativa de los propios alumnos, tal y como refleja Jolanta Gola, se comenzaron a desarrollar los ejercicios al aire libre, verificando a escala real los principios artísticos que manejaban en los talleres. Se trataba de lecciones al aire libre que, en un principio estaban subordinadas a un concepto de integración entre una zona del paisaje, un momento determinado del día o de la noche, y un argumento, que consistía en componer escenas con el uso de materiales traídos por los propios participantes.

En palabras de Hansen: ²

La prueba real del nivel de conocimiento en capacidad consciente - el uso semántico en la convención de Forma Cerrada y Forma Abierta fue la práctica de actividades y juegos al aire libre, donde las acciones artísticas se llevaron a cabo en una escala 1: 1.

Antes de realizar las sesiones al aire libre, en el taller de maquetas, y especialmente en láminas, mejorábamos nuestra capacidad de transponer conocimientos teóricos a prácticos.

Tal y como explica el investigador Axel Weider ³Esta nueva concepción de ejercicios, supone un gran salto respecto a los ejercicios visuales anteriores, en cuanto a la influencia que produjo en el método pedagógico la interacción entre Hansen y sus estudiantes. Hasta este momento, la labor docente se había realizado individualmente, aunque los resultados de los ejercicios fuesen comentados en seminarios públicos. Fue precisamente en estos seminarios al aire libre, cuando Hansen junto a sus asistentes y estudiantes, comenzaron a experimentar con la interacción entre los participantes. Tal y como explica G. Kowalski, poco a poco, los grupos iban creciendo, hasta aglutinar a todos los espectadores como parte activa del ejercicio a modo de performance.

El objetivo de estos ejercicios era manifestar las relaciones presentes en el paisaje enfatizando los aspectos naturales del lugar.

Durante las sesiones al aire libre de Skoki en 1972, y de Ruciane - Nida en 1974; los ejercicios se desarrollaron como juegos

¹ SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA), 2013. Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later :a look at Oskar Hansen's studio. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.

² HANSEN, O., 2005. Zobaczyc Świat. Polish. Warsaw: s.n.

³ WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. Berlin: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.



Fig 18. Juegos al aire libre durante el Skoki al aire libre, 1972, fotos de Jan St. Wojciechowski. Un juego: dos grupos de estudiantes, el blanco y el negro, y profesores "dialogan" entre sí mediante movimientos y arreglos visuales simples, revelando características propias de la naturaleza. Fot. Monografía To See the World.

visuales durante los cuales, los participantes, a partir de sus compañeros y las relaciones con el entorno, presentaban soluciones a los problemas planteados por cada uno de los ejercicios. Para ello, localizaban diversos elementos visuales en el territorio o realizaban acciones de expresión corporal, casi teatrales, a modo de performances o happenings.

Un ejemplo claro de esta interacción se llevó a cabo en el ejercicio desarrollado por Zofia Kulik, y Przemysław Kwiek en Elbląg denominado "Game on Morel's Hill" en el que el propio Hansen y sus asistentes participaron de manera activa. Este ejercicio se planteó como un diálogo entre dos equipos de estudiantes. Por un lado estaba el equipo de los racionalistas o equipo blanco (del que formaba parte Hansen) y por el otro el equipo de los existencialistas o equipo negro (del que formaba parte G. Kowalski). Organizados por turnos, cada equipo planteaba un movimiento visual y el equipo contrario respondía planteando una respuesta en los mismos términos. Cada movimiento requería relacionarse con la situación existente (el movimiento del equipo contrario) para generar su propio planteamiento sabiendo que éste a su vez se convertirá en el punto de partida para el siguiente movimiento del equipo contrario. Este esquema de funcionamiento se utilizó de manera similar en los ejercicios posteriores realizados en por Hansen y sus estudiantes. Para el historiador del arte Łukasz Ronduda, gracias a esta estructura pautada, los estudiantes podían ser conscientes de primera mano de las responsabilidades ligadas a la práctica artística en la esfera pública,⁴ y la esfera de comunicación intersubjetiva entre los participantes sirvió de modelo. Las sesiones fueron tan interesantes que Hansen llegó a extrapolar su estructura de trabajo a ejercicios desarrollados dentro de los talleres. En estos ejercicios, los alumnos practicaban el mismo tipo de juegos pero en vez de actuar directamente sobre el medio natural lo realizaban sobre una maqueta en la que se iban desarrollando los "juegos de pasos individuales". El punto de partida solía ser una situación vinculada a la realidad de la Forma Cerrada y posteriormente a la Forma Abierta. Los movimientos se analizaban y debatían por parte de los estudiantes que asistían a la sesión. Los elementos valorados en todos estos juegos visuales eran fundamentalmente tres: la adecuación de los significados del contenido de los movimientos, el grado de apertura que se generaba creando opciones flexibles otro equipo, y la aportación que hacía el movimiento para conseguir alcanzar los objetivos planteados en el juego.

Tal y como manifiesta Wieder, en contraste con los ejercicios más tempranos desarrollados en los talleres y que ya hemos analizado en el presente trabajo, los nuevos "juegos visuales" se basaban en situaciones complejas de intercambio e interacción reemplazando al modelo previo que se configuraba de acuerdo a una estructura limitada del tipo problema - solución, y añadiendo sistemas de información y feedback al proceso artístico. Un ejemplo reseñable de estos juegos está documentado en la película *Po Omacku* de Piotr Andrejew y Zbigniew Rybczyński (1975) en la que se refleja uno de los juegos artísticos de exteriores desarrollados por Hansen y sus estudiantes.

Como veremos a continuación, estos ejercicios experimentales fueron determinantes en la formación de muchos artistas discípulos de Hansen, que comenzaron a focalizar su investigación artística en la creación de este tipo de experimentos artísticos alternativos, alejándose de la tradicional idea del artista ligado a la mera creación de objetos. Nos referimos a artistas como Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, sobre los cuales profundizaremos en páginas posteriores.

Estos juegos visuales fueron también la fuente de inspiración para los programas didácticos que desarrollaron los discípulos de Hansen años más tarde, especialmente para Wiktor Gutt y Grzegorz Kowalski.⁵

4 RONDUDA, Ł., *Visual Games dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics* : [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

5 Tal y como manifiesta el propio Kowalski en la publicación : SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA),. 2013. *Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later : a look at Oskar Hansen's studio*. S.I.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.



Fig 19. "Game on More's Hill" (Group Action) un juego en el cual los participantes "hablan" entre ellos usando arreglos espaciales, 1971. Elblag.

EL LEGADO DE OSKAR HANSEN.

INFLUENCIAS DE LA TEORÍA DE LA FORMA ABIERTA EN EL PANORAMA ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO.

Desde mediados de los años 60, toda una generación de artistas vinculados a la Academia de Bellas Artes de Varsovia se vio influenciada de una manera directa por las ideas de Hansen. Estimulados por la actitud pedagógica de Oskar Hansen y de otro revolucionario maestro de la academia, el profesor Jerzy Jarnuskiewicz,

Jarnuskiewicz, era profesor de escultura y al igual que Hansen planteaba un sistema pedagógico abierto en el que nunca se imponían requerimientos formales o técnicos a los estudiantes. Su programa era flexible y buscaba estimular la experimentación individual de los alumnos.

Los estudiantes adoptaban el lenguaje aprendido de Hansen y lo ponían en práctica en los talleres de Jarnuskiewicz. De este modo, tal y como explica Michał Woliński¹ los estudiantes comenzaron a combinar en sus obras aspectos de la Forma Abierta con elementos de diferentes disciplinas influyentes de aquellos años como la lógica, la cibernética, la lingüística la sociología y la antropología cultural; utilizando diferentes soportes. De esta manera, las nuevas generaciones de artistas comenzaban a posicionar la acción artística (entendida como proceso cognitivo activo y comunicativo) como el objetivo principal del proceso artístico alejándose del concepto objetual tradicional de la obra de arte.

Tal y como explica Łukasz Ronduda², muchos de los artistas polacos más reseñables, pasaron por los talleres de Oskar Hansen quedando infectados por el virus de la forma abierta. Los autores trataron de redefinir y transgredir la propia teoría de diferentes maneras. Artistas como Emil y Elżbieta Cieślár, Grzegorz Kowalski, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek y Waldemar Raniszewski.

Siguiendo los planteamientos de Ronduda, nos encontramos con el hecho de que muchos de los componentes que formaban la teoría de la Forma Abierta de Hansen, se corresponden con los principios y estrategias del arte neo vanguardista de los años 60 y 70.

Principios como el carácter procesual interactivo y objetivo de las obras, el énfasis en la subjetividad individual del espectador, el carácter interdisciplinar y comunicativo de las obras, la ruptura de los principios jerárquicos entre obra y espectador, la necesidad de que la obra deba transgredir el panorama artístico llegando al territorio socio-político y la fascinación por la imagen del artista-científico cuyo trabajo contribuye a la transformación de la realidad tanto como la ciencia contemporánea.

Todas estas cualidades se vieron representadas en las obras configuradas a modo de diálogo que Hansen y sus estudiantes comenzaron a desarrollar a principios de los años 70. Trabajos que Kwiek, Kulik y Wojciechowski llamaron "juegos visuales", Hansen los denominó "ejercicios grupales" y Gutt y Raniszewski "conversaciones visuales". Lo que para Hansen era simplemente una parte del proceso didáctico impartido³, se convirtió para los estudiantes en un modo artístico en si mismo, que desarrollaron agrupados en colectivos.

Los artistas y estudiantes de Hansen, Przemysław Kwiek y Zofia Kulik estaban particularmente interesados en las cuestiones relacionadas con la fenomenología de la percepción; en los factores que afectaban a la percepción humana. Tal y como explica Woliński, los autores comenzaron a documentar, catalogar, categorizar y analizar como la realidad es percibida y experimentada por el ser humano, con el objetivo de extraer sets de estructuras visuales que pudiesen convertirse en la base de un nuevo modelo objetivo de comunicación no verbal. Para estos artistas, era determinante tener en cuenta el impacto de los factores menos pragmáticos como las emociones (positivas o negativas) o la intuición a la hora de analizar la interacción y comunicación no verbal entre individuos. Era el principio de los juegos visuales, cuya estructura, estaba abierta a la improvisación espontánea. Actividades cuyos efectos, tal y como manifiesta Woliński, por definición se alejaban de lo

1 WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. S.l.: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.

2 RONDUDA, Ł., Visual Games dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics : [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism: organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

3 Ver apartado anterior del presente trabajo de investigación: Juegos Visuales. Las sesiones pedagógicas al aire libre. Evolución de los ejercicios del programa educativo de Oskar Hansen en los años 70.

ideal y solían tener finales abiertos. Kwiek, Kulik y Wojciechowski, intentaron establecer estructuras que pudiesen establecer un marco metodológico para el desarrollo de estas actividades. Según Michał Woliński ⁴ Influenciados por los textos de autores como Wittgenstein y Umberto Eco, inventaron notaciones formalizadas de las operaciones visuales planeadas a modo de ecuaciones lógicas, de manera que se pudiesen analizar los efectos desarrollados durante la actividad.

Estos artistas, fuertemente influenciados por los conceptos de Hansen formaron el dúo creativo KwieKulik y decidieron comenzar a extrapolar los conceptos de Hansen fuera del ámbito académico, coordinando actividades e interacciones con varios grupos de artistas. Fruto de este trabajo surgieron nueve instalaciones artísticas colaborativas que fueron documentadas a partir de la película "Forma Abierta" en 1971. Los participantes y coautores de esta obra fueron: Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jan S. Wojciechowski, Bartłomiej Zdrojewski (estudiantes y graduados de la Academia de Bellas Artes de Varsovia), Paweł Kwiek, Tatiana Dębska, Jacek Zalewski (estudiantes de la facultad de camarógrafos de la Escuela Nacional de Cine Televisión y Teatro de Łódź), Ewa Lemańska (Escuela de actores de la Escuela Nacional de Cine Televisión y Teatro de Łódź), Ms. Halina (modelo).

Uno de los juegos visuales recogidos en la película se titulaba "Juego en el rostro de una actriz". ⁵ Tal y como manifiesta la descripción, la secuencia presenta una reflexión multidimensional sobre la procesualidad, la participación, los medios y la mediación. Utilizando la cara pública de la actriz Ewa Lemańska como si fuera una superficie neutral para un acto artístico colectivo y de colaboración, este juego visual procesual instruyó a los participantes a realizar movimientos sucesivos. Al igual que en los ejercicios desarrollados en los talleres de Hansen, cada movimiento debía influir en el siguiente modificando la situación original. Los participantes debían reaccionar ante los movimientos de los demás, abriendo nuevas posibilidades para que otros se expresasen. La actividad colectiva estableció una forma de lenguaje visual. La cámara muestra un primer plano de la cara de la actriz, mientras que los "jugadores" permanecen

⁴ WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen. S.I.: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.

⁵ Se puede acceder a la visualización del video en la página: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/kwiekulik-forma-otwarta-gra-na-twarzy-aktorki>



Fig 20. Open Form - Game on an Actress's Face. 1971 Fotogramas de video 35mm. Archivo KwieKulik. Publicado en el sitio web del Museo de Arte contemporáneo de Varsovia.



Fig 21. Activities. 1972 Fotogramas de video 16mm. Archivo KwieKulik. Publicado en el sitio web del Museo de Arte contemporáneo de Varsovia.

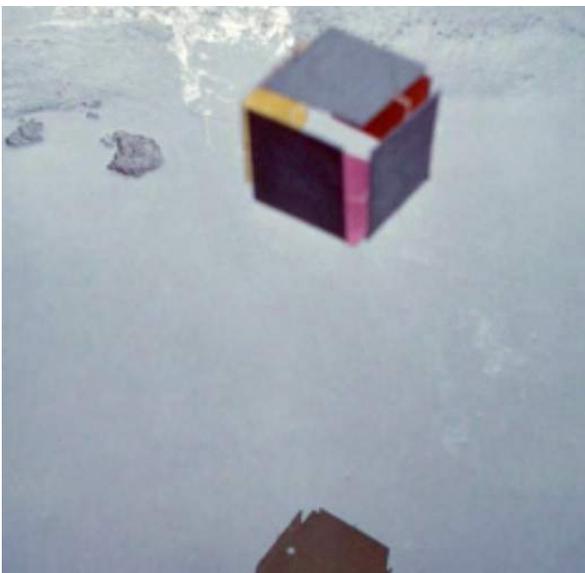
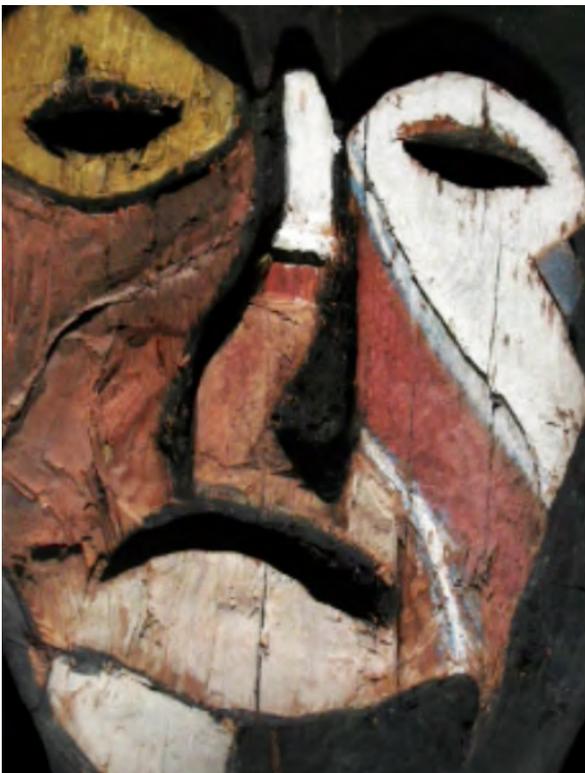


Fig 22. Grand Conversation. 1976. Fotogramas tomados del video HD. Wiktor Gutt. Publicado en el sitio web del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia.

fuera del marco.

Del mismo modo que la teoría de la Forma Abierta de Hansen y su propio método pedagógico abogaban por la integración de las diferentes ramas artísticas, KwieKulik también buscaban este objetivo en sus actividades.

Para su obra "Actividades" de 1972⁶ desarrollada junto a Jan S. Wojciechowski, los autores contaron con la colaboración de músicos con los que establecieron una colaboración interdisciplinaria e improvisada, una especie de 'concierto visual de jazz', no había ningún tipo de guión preparado y los únicos elementos disponibles que se utilizaron fueron los propios del estudio de televisión. Tal y como explica la propia descripción de la obra, durante el primer día, los artistas espontáneamente se auto organizaron en un juego reaccionando y comentando las realizaciones, gestos o movimientos de los demás. En los días siguientes, los organizadores prepararon varias situaciones, con mensajes como 'sonido', 'imagen' o 'palabra'. En un momento determinado, Kwiek y Kulik esparcieron libros por todo el estudio y la cámara grabó la reacción de los otros participantes.

Tal y como expone el autor Karol Sienkiewicz⁷, el arte de KwieKulik era una incesante infatigable interacción con su entorno. Para ellos la realidad no era una idea abstracta sino que se convirtió en el punto central de sus actividades, compartiendo la opinión de que podrían cambiar las cosas a través de la propuesta de nuevas formas de comunicación social.

Entre 1971 y 1976 Wiktor Gutt y Waldemar Ranziszewski desarrollaron sus trabajos artísticos basados en las interacciones visuales. Desarrollando su concepto de "conversaciones visuales". Los soportes utilizados para su obra fueron muy variados partiendo desde dibujos sobre papel, escultura sobre piedra, llegando hasta soportes como tela, algodón, lana, o harina. Tal y como defiende Michał Woliński, al igual que Kwiek., Kulik y Wojciechowski, Gutt y Ranziszewski utilizaban los medios artísticos para investigar las relaciones humanas. Sin embargo, en este caso, los autores buscaban ir más allá del marco de formas de comunicación interpersonal establecidos en Europa durante siglos de desarrollo. Los intereses de Gutt y Ranziszewski buscaban ahondar en las regiones más profundas, simbólicas e

6 Se puede acceder a la visualización del video en la página: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/kwiekulik-dzialania>

7 SIENKIEWICZ, K., You live and you learn: Open Form put to the test dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics : [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

inconscientes de la formación del mensaje. Influidos por antropólogos y etnólogos como Claude Lévi-Strauss y Marcel Mauss, Ambos autores estaban fascinados por las culturas primitivas, las sociedades tribales y la expresión corporal, tal y como explica Karol Sienkiewicz, entendiéndolo que en ellas estaba el origen de la comunicación humana. Gutt y Raniszewski defendían una condición igualitaria para los seres humanos, criticando la perspectiva eurocentrica como culpable de la dominación y destrucción de otras culturas. Los autores defendían la posición de los seres humanos en igualdad de condiciones respecto de otros elementos del planeta como los animales plantas...

En palabras de Michał Woliński, sus actividades llevaban asociado un mensaje positivo y enérgico y se desarrollaban con apariencia de ritual chamánico.

Wiktor Gutt estaba especialmente interesado por establecer comunicación con las personas a las que denominaba "los otros" de la civilización contemporánea. Para ello buscaba desarrollar planteamientos visuales para interactuar y establecer "conversaciones visuales" con niños y enfermos mentales.

En sus planteamientos, Gutt y Raniszewski defendían una ruptura radical de las fronteras jerárquicas tradicionales entre artista y modelo, involucrando a éste en las acciones artísticas. Tal y como explica Michał Woliński Sus obras se alejaban de la concepción tradicional escultórica en la que se trabaja sobre materiales como la arcilla o la piedra para obtener una figura humana para pasar a trabajar en obras artísticas en las que era el propio cuerpo humano (de los autores, del modelo o de otros artistas) el soporte sobre el que se trabajaría con pintura.

Siguiendo con los principios planteados por Hansen, estos autores defendían la concepción de la obra artística como un proceso creativo y se servían de la fotografía para documentar las diferentes fases por las que pasaba la evolución de la misma.

Una de sus obras más destacadas fue titulada como "Gran Conversación". Una interesante obra artística que comenzó en 1972 y que se dilató en el tiempo durante treinta y tres años hasta 2005, año en el que Raniszewski falleció.

Tal y como describe Karol Sienkiewicz, el proceso comenzó con la acción de Gutt pintando sobre la cara de Raniszewski utilizando seis colores. El dialogo visual se transfirió a una máscara de madera y se fue desarrollando tomando otros medios de expresión como, por ejemplo, figuras espaciales. Estas figuras, al principio complejas y coloridas, terminaron simplificándose radicalmente en forma de pequeño cubo, que posteriormente fue escalado hasta tener una dimensión de dos metros de lado. Este artefacto, fue construido físicamente en el taller de

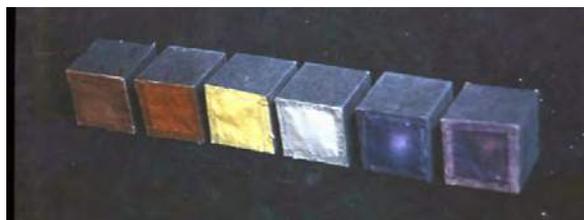


Fig 23. Grand Conversation. 1976. Fotogramas tomados del video HD. Wiktor Gutt. Publicado en el sitio web del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia.

escultura del profesor Jarnuszkiewicz, convirtiéndose en el recinto para desarrollar las siguientes interacciones con otras personas. Una conversación visual que se fue desarrollando de manera procesual a lo largo de toda una vida.

En 1981 durante el festival de rock Rockowisko de Łódź los autores plantearon una acción a gran escala que seguía las ideas de Hansen en relación al individuo y su relación con la sociedad de las masas presentes tanto en su teoría de la Forma Abierta como en su programa pedagógico. Tal y como explica Michał Woliński, en el contexto de una gran masa social, los autores pintaron las caras de varias docenas de personas para enfatizar el carácter individual de las mismas frente a la comunidad. La acción fue grabada y formo parte de la película *The Concert* de Michał Tarkowski (1982).

Como vemos en estos ejemplos, la aplicación de la teoría de la Forma Abierta en el campo de las artes visuales desató todo su potencial revolucionando los planteamientos tradicionales de comunicación artística. En palabras de Grzegorz Kowalski ⁸:

La forma abierta abrió perspectivas para la experiencia independiente, artística y profesionalmente. No era una doctrina, no era adecuada para la imitación literal, pero abrió nuevos horizontes.

Con el paso del tiempo algunos de los antiguos alumnos de Hansen se convirtieron en profesores de la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Ninguno de ellos tomó directamente el programa del "taller de Composición de planos y formas espaciales" de Hansen; pero el programa didáctico de todos ellos estaba cargado de referencias a las ideas de Hansen y su método pedagógico.

Las actividades al aire libre desarrolladas a modo de performances colectivas improvisadas en los talleres de Oskar Hansen y Jerzy Jarnuszkiewicz, se convirtieron en una importante fuente de inspiración para los nuevos profesores, que las habían experimentado en su época de estudiantes. Tal y como manifiesta su discípulo, el artista Grzegorz Kowalski :

La autoridad de Hansen estaba respaldada por su actitud, sus logros profesionales y su posición en el mundo. Su taller era muy popular entre los estudiantes y la propia personalidad del maestro era un importante elemento didáctico. Para muchos estudiantes, conocer a Hansen fue un punto de inflexión tanto en su periodo formativo como en su desarrollo como profesionales.

A principios de los años 80, en el contexto del taller de escultura de la Facultad de Diseño Industrial de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Grzegorz Kowalski, antiguo asistente de Hansen y Wiktor Gutt comenzaron a desarrollar su propia versión de los "juegos visuales" bajo el nombre de "Espacio Común, Espacio Individual", influenciados por las actividades al aire libre que habían desarrollado durante su periodo formativo en los talleres de Jarnuszkiewicz y Hansen. Esta nueva tarea, además de continuar el legado de Jarnuszkiewicz y Hansen era también la continuación de la obra "Gran Conversación" que Gutt junto a Raniszewski venían desarrollando desde 1972.

⁸ SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA),. 2013. Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later :a look at Oskar Hansen's studio. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.



Fig 24. Common Space, Individual Space - Realisation XI/Senkara. 2007. Imagen tomada de video BETA SP. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia.



Fig 25. Common Space Individual Space 1989/90, "Vive la liberte" . Fot. Tomasz Piłat

En "Espacio Común, Espacio Individual", tal y como explica el autor Karol Sienkiewicz⁹, estudiantes y profesor operan con los mismos derechos durante un periodo de tiempo. Tienen sus propios espacios individuales a su disposición pero normalmente actúan en un espacio constituyendo un entorno de actividades comunes. En este ejercicio no pueden utilizar palabras, sino que deben comunicarse a través de señales visuales con un repertorio que variaba según la situación planteada. En palabras de Kowalski:

La participación demanda estar abierto ante las situaciones imprevisibles y a la expresión individual de los demás, la capacidad de improvisar, de establecer diálogos. Manifestar la personalidad de uno mismo tiene lugar junto a los demás, pero no a expensas de los demás.

El artista no actúa desde un punto ideal alejado de la sociedad sino que debe aprender que es un individuo dentro de la multitud.

Kowalski no fue el único profesor que tomó las ideas de Hansen para el desarrollo de su propio método pedagógico dentro de la Academia de Bellas Artes. Otros autores como el ya mencionado Wiktor Gutt. Con la figura de Zbigniew Libera que, aunque no fue alumno de Hansen adquirió sus ideas de forma indirecta a través de los artistas Zofia Kulik y Przemysław Kwiek, las ideas de la Forma Abierta aplicadas a la docencia se aplicaron en la AVU de Praga. Libera planteaba una serie de ejercicios en la línea de los juegos visuales planteados por KwiekKulik, introduciendo sus propias variaciones.

A través de la influencia de Kowalski, las ideas de la Forma Abierta de Hansen se transmitieron a una segunda generación de artistas. Los ejercicios realizados en sus talleres influyeron de manera determinante en los estudiantes, especialmente en Paweł Althamer y Artur Żmijewski. En palabras del propio Kowalski:

Las aplicaciones de forma abierta, poco ortodoxas y en evolución a lo largo de los años, que siempre han estado presentes en el fondo de mi currículum, fueron tomadas por algunos de mis antiguos alumnos. Paweł Althamer y Artur Żmijewski están inspirados por el legado de Hansen aunque nunca estudiaron de manera directa con él.

Tal y como explica Karol Sienkiewicz, las obras y performances de Paweł Althamer se plantean entre la introspección espiritual y el trabajo en grupo. Se puede detectar en sus obras un ejercicio del yo en relación con la comunidad. Sus obras ilustran por un lado su propia experiencia y por el otro conecta con la comunidad planteando acciones entendidas como experiencias compartidas. El autor plantea obras en las que colabora con sus propios vecinos: grupos de jóvenes, niños y familias.

En una de sus obras "Bródno 2000", el artista habló con sus vecinos residentes en el bloque de pisos localizado en la calle

9 SIENKIEWICZ, K., You live and you learn: Open Form put to the test dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics ; [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.



Fig 26. Common Space Individual Space 1989/90. "Vive la liberte" . Fot. Tomasz Piłat



Fig 27. Common Space Individual Space 1989/90. "Vive la liberte" . Fot. Tomasz Piłat



Fig 28. Paweł Althamer, Bródno 2000, Varsovia, Fot: The Foksal Gallery Foundation

Krasnobrodzka 13 para que encendiesen y apagasen las luces de determinadas habitaciones de sus viviendas para crear una instalación artística lumínica. Durante un tiempo, Las ventanas de las habitaciones con las luces encendidas formaban conjuntamente el número "2000" en la fachada. La acción de media hora involucró a alrededor de 200 familias. Tal y como explica la descripción de la obra¹⁰: el simple gesto iniciado por el artista provocó una gran variedad de actividades: la acción artística se convirtió en una fiesta, con música, baile y una muestra de fuegos artificiales, en la que participaron autoridades locales, y otros colaboradores. El compromiso de Althamer para animar la vida comunitaria se deriva de su creencia en la fuerza determinante del entorno inmediato y en el papel activador del artista, "que puede usar un gesto simple para hacernos pensar de manera diferente".

La colaboración de Althamer con vecinos del barrio Bródno de Varsovia no se limitó únicamente a este trabajo. En su obra "Tarea Común" (2009), el autor invitó a sus vecinos a acompañarle a diferentes partes del mundo incluyendo Brasil, Oxford o Bruselas, vestidos con monos dorados. El viaje permitía al participante adoptar el papel de extraño, y asimilar la realidad circundante desde un punto de vista diferente. Lo que ayudó a desarrollar una distancia hacia la realidad circundante fueron los trajes espaciales dorados con el logotipo del proyecto, que recuerdan las películas de ciencia ficción.

En palabras de Althamer:

Lo que me intriga es saber que pasaría si otorgo a alguien un nuevo rol social. Investigo ese tipo de experiencias conmigo mismo, pero el hecho de realizarlo con un grupo mayor lo hace más interesante.

En 2005 Artur Żmijewski junto a Althamer organizaron el proyecto [S]election.pl en el que se repetían algunas de las tareas

¹⁰ Se puede acceder a la visualización del video en la página: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/althamer-pawel-brodno-2000>



Fig 29. Paweł Althamer, Bródno 2000, Varsovia, Fot: The Foksal Gallery Foundation



Fig 30. Pawel Althamer, Common Task, 2009-. Realizado en Brasilia, 2009; Fotografía documental. Fot. Foksal Gallery Foundation, Varsovia. Documental Publicado en el sitio web del Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia.



Fig 31. Pawel Althamer, Common Task, 2008-. Realizado en Bruselas, Junio 2009; Fotografía documental. Bruselas, 2009. Fot. Foksal Gallery Foundation, Varsovia.

grupales desarrolladas en el taller de su maestro Kowalski. El propio Kowalski así como otros antiguos alumnos del taller estaban invitados a participar. Tal y como explica Karol Sienkiewicz¹¹ La principal diferencia con los ejercicios de la Academia consistía en la ruptura de la norma no escrita de que las actuaciones debían limitarse al entorno del taller entendido como un fragmento de la realidad. Algunos participantes permitieron la participación de invitados en la acción que introdujeron un carácter destructivo en la acción.

Los trabajos de Artur Żmijewski se presentan en forma de películas rodadas de una manera específica tal como el propio autor explica:

Grabo situaciones que he provocado y puesto en movimiento.

El autor defiende la idea del Arte Social Aplicado. Una idea del arte como instrumento social y políticamente efectivo, Ambos autores al igual que otros artistas que ya hemos mencionado también respondieron a sus inquietudes en cuanto a la educación artística. En 2013, tal y como refleja Karol Sienkiewicz, los artistas regresaron a la Academia de Bellas Artes de Varsovia y realizaron una sesión de producción artística colaborativa. Invitaron a estudiantes, profesores y espectadores a participar. Durante dos semanas dos salas de la academia fueron dedicadas a acciones pedagógicas entendidas como un trabajo grupal y colaborativo de intercambio social, rompiendo los esquemas jerárquicos propios de una escuela de Arte. Al igual que en los años 60 y 70 los artistas convirtieron las herramientas pedagógicas de Hansen en obras de arte, los estudiantes de Kowalski hicieron lo mismo años más tarde. Tal y como expresaba Artur Żmijewski:¹²

Nosotros fuimos estudiantes de Grzegorz Kowalski, que a su vez fue estudiante de Jerzy Jarnuszkiewicz y Oskar Hansen. Incluso si practicamos los juegos grupales propios de Hansen, no fuimos nosotros los que los inventamos; no somos los autores de estos conceptos. Nos los ofrecieron, los aprendimos, y tratamos de desarrollarlos de una manera creativa.

11 SIENKIEWICZ, K., You live and you learn: Open Form put to the test dentro de: KEDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł., 2014. Oskar Hansen - Opening Modernism : On Open Form Architecture, Art and Didactics ; [volumen publicado en relación al congreso Oskar Hansen - Opening Modernism; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, del 6-7 de Junio de 2013]. Varsovia : Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia. ISBN 9788364177057.

12 SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA), 2013. Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later : a look at Oskar Hansen's studio. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.



Fig 32. Jacek Damieński: "Chmura", Varsovia, 1994, fot. del archivo del arquitecto. Publicada en <http://synchronicity.beczmania.pl/wizja-wielkiej-skali-spotkanie-z-jackiem-damieckim/>



Fig 33. Jacek Damieński, "Chmura" Varsovia, 1994, fot: Archivo de Jacek Damieński. Cortesía de la Fundación Polaca de Arte Contemporáneo. Publicada en: <https://culture.pl/pl/artykul/jacek-damiecki-makroformy>

Los últimos autores que hemos analizado desarrollaron su obra artística influenciados por su propia experiencia en las actividades al aire libre desarrolladas a modo de performances colectivas improvisadas en los talleres de Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz o Grzegorz Kowalski.

Tras analizar las ideas de Hansen y estudiar el panorama artístico polaco de la época, detectamos como la influencia artística de Hansen no se limitaba a las actividades grupales planteadas a partir de los años 70. Nos encontramos con artistas fueron influenciados por otros conceptos propios de la teoría de la Forma Abierta de Hansen y su método didáctico. Autores cuyas obras fueron mencionadas por el propio Hansen en su libro *Zobaczyć Świat*¹ como ejemplos de

obras creadas por el hombre, en las que prevalecen las características de la Forma Abierta: ecologismo, legibilidad de las zonas servidas y de servicio, transformabilidad. Obras que prolongan la edad moral de los objetos, activando el conocimiento de un usuario específico, formando un fondo consciente que expone la vida de la naturaleza y las personas.

En este apartado nos encontraremos con autores polacos como, el arquitecto Jacek Damiński o el pintor Leon Tarasewicz, además otros autores que ya hemos comentado en el presente trabajo, junto a otros arquitectos o artistas internacionales de renombre mencionados por Hansen a este respecto como Gunnar Asplund, Svein Hatløy, Christo y Jeanne Claude o Walter DeMaria.

Jacek Damiński, colaboró durante la década de 1960 con Lech Tomaszewski y Jerzy Soltan en el Z.A.B. Departamento de Arte e Investigación de la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Alcanzó el puesto de profesor entre 1965 y 1981, desarrollando su labor docente en los departamentos de diseño de espacios expositivos y de diseño de interiores. Fue autor de dos de las instalaciones espaciales públicas más grandes de Polonia, la exposición Varsovia XXX en 1974 y La nube en 1994 (ambas ejecutadas en la Plaza Piłsudski de Varsovia). Nos parece interesante destacar esta última, dado que el propio Hansen la menciona de manera explícita en su publicación. Se trata de una obra que fue ejecutada para conmemorar el 50 aniversario del alzamiento de la ciudad y su destrucción. Fue localizada uno de los puntos más simbólicos de la ciudad de Varsovia, la Plaza Józef Piłsudski y con un propósito cargado de simbolismo y emociones para los ciudadanos de Varsovia. La instalación se materializó a partir de tela negra de paracaídas sustentada por líneas estructurales de madera que fueron construidas por miembros del ejército polaco.

Tal y como recoge Hansen en su publicación, La macro instalación genera un fondo que estimula la imaginación de las lecciones de la historia. La tela negra ondeando con el viento, cerrando y abriendo las visuales del espectador y proyectando sombras en continuo movimiento generaba una artística y extremadamente expresiva reflexión sobre la historia de la ciudad.

Podemos establecer relaciones claras entre la instalación y una obra realizada por Hansen (que recordemos que al igual que Jacek Damiński trabajó diseñando espacios y pabellones expositivos) junto a su maestro Lech Tomaszewski y a Zofia Hansen. Nos referimos al diseño en 1957 del pabellón Biotecnológico para Sao Paulo, que finalmente construye en 1959. Este proyecto, configurado a partir de acero y lona, hace referencia formalmente a su propuestas de pabellones anteriores y se configuraba materialmente de manera similar a otros realizados. Sin embargo, a diferencia de ellos, el pabellón Biotecnológico de Sao Paulo era una estructura transformable, no modular en su geometría, adaptable a diferentes terrenos. Su forma cambiaba de manera sutil según soplase el viento, como si de un abanico se tratase.²

1 HANSEN, O., 2005. *Zobaczyć Świat*. Polish. Warsaw: s.n.

2 Para saber más acerca de esta obra, consultar el primer bloque del presente trabajo de investigación.



Fig 34. Leon Tarasewicz, Bialal de Venecia 2001. Fot. Grzegorz Dąbrowski



Fig 35. Intervención artística de Leon Tarasewicz en la Plaza Real de Barcelona, 2002, fot. Grzegorz Dąbrowski



Fig 36. Hall principal de la Galería Nacional de Arte Zachęta "Polish Painting of the 21st Century," Leon Tarasewicz, 2006, photo: Sebastian Madejski. Imagen publicada en We Are Museums.



Fig 37. Intervención artística de Leon Tarasewicz en el Museo de Arquitectura de Wrocław 2018, fot. Dorota Tokarska.

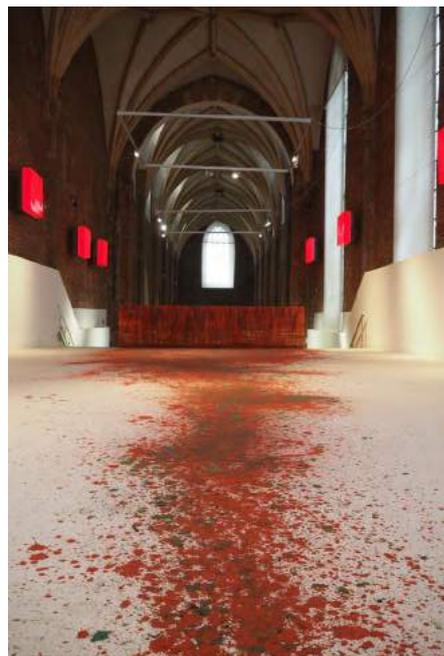


Fig 38. Intervención artística de Leon Tarasewicz en el Museo de Arquitectura de Wrocław 2018, fot. Dorota Tokarska.

Por último es interesante destacar la obra de Leon Tarasewicz, también mencionada de manera explícita por Hansen en su publicación como ya hemos dicho. Estudiante de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Tarasewicz realizó durante un corto periodo profesional pinturas figurativas aunque pronto rechazó esta rama artística. Es un autor que rechaza cualquier tipo de referencia en sus obras, evita usar textos y no titula sus obras.

El artista ha desarrollado su propio método artístico que combina el trabajo pictórico con la instalación artística conceptual, generando obras en las que el propio espacio expositivo pasa a convertirse en el lienzo sobre el que Tarasewicz realiza su intervención. El artista actúa pintando directamente sobre toda la propia superficie de los paramentos ya sean horizontales o verticales que configuran el espacio expositivo. Se trata de un artista que convierte el propio espacio expositivo en la obra pictórica haciendo que los espectadores queden inmersos completamente en ella y rompiendo las barreras tradicionales entre obra pictórica y espectador, tal y como defendía la teoría de la Forma Abierta de Oskar Hansen. La mayoría de sus instalaciones artísticas tienen carácter temporal y la fuerza de su obra se basa en las cualidades propias de la pintura: color, textura y luz. Tarasewicz utiliza principalmente colores primarios, y de vez en cuando introduce colores complementarios contrastantes y negro.¹

Intervenciones como la realizada en el suelo del Pabellón Polaco en la Bienal de Venecia (2001), los cuadrados modulares coloreados en la plaza Real de Barcelona en España (2002), la intervención en la galería Zachęta (2006) o más recientes como la realizada en el Museo de Arquitectura de Wrocław en (2018); tal y como explica Hansen en su publicación²: son ejemplos de un fondo diversificado y dinámico en el que se combinan las formas expositivas, los perfiles de los visitantes en el interior y los transeúntes en el espacio abierto.



Fig 39. Intervención artística de Leon Tarasewicz en el Museo de Arquitectura de Wrocław 2018, fot. Dorota Tokarska.



Fig 40. Intervención artística de Leon Tarasewicz en el Museo de Arquitectura de Wrocław 2018, fot. Dorota Tokarska.

¹ <https://culture.pl/en/artist/leon-tarasewicz>

² HANSEN, O., 2005. *Zobaczyć Świat*. Polish. Warsaw: s.n.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LOS AUTORES:

GORZĄDEK, E., *Oskar Nikolai Hansen - Biography | Artist | Culture.pl*. [en línea]. Disponible en: <http://culture.pl/en/artist/oskar-nikolai-hansen>. 2006.

HANSEN, Oskar y Zofia. *The open form in architecture - the art of great number*. CIAM '59 de Otterlo.

HANSEN, Oskar. *Towards Open Form EU*, Fundacja Galerii Foksal, 2005

HANSEN Oskar , Zofia. *The Open Form in Architecture. The Art of the Great Number*, CIAM 59.

HANSEN, O., 1959. *Oskar Hansen. Polish Pavilion in Sao Paulo 1959* [en línea]. Hansen Family Archive 2005. Disponible en: <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/hansen-oskar-oskar-hansen-pawilon-polski-w-sao-paulo-1959>.

HANSEN, O., *Oskar Hansen. Summer School. Szumin 1991*. Museum of Modern Art in Warsaw. 1991.

HANSEN, O. *Studia malarskie nad Bugiem (początek lat dziewięćdziesiątych)*. Museum of Modern Art in Warsaw. 2005.

HANSEN, O. *The Background of Events. House of the Visual Artist, Warsaw 2003*. Museum of Modern Art in Warsaw - Hansen Family Archive. 2003.

HANSEN, O. *To Trees and Birds. Academy of Fine Arts, Warsaw 1994* [en línea]. Disponible en: <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/hansen-oskar-drzewom-i-ptakom-asp-warszawa-1994>.

HANSEN, O., 2005. *Zobaczyć Świat*. Polish. Warsaw: s.n.

LOPEZ-MARCOS Marta. *Anti-ciudad como infraestructura. El sistema lineal continuo de Oskar Hansen, Art. dentro de la revista Proyecto Progreso Arquitectura nº13: Arquitectura e Infraestructura*. editorial de la Universidad de Sevilla. 2015.

V.V.A.A. edited by KĘDZIOREK, Aleksandra | RONDURA, Łukasz. *Oskar Hansen: Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2014.

V.V.A.A. edited by STANEK, Łukasz. *Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2014.

V.V.A.A. *The house as open form . The Hansens' summer residence in Szumin*, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- ANTONIAK, Ilza. *Polska Twórczość Architektoniczna za granicą*, Kraków: Nauka dla wszystkich, Polska Akademia Nauk, 1972.
- ALOSZKO, Stefan L. *Auschwitz: Art, Commemoration and Memorialisation: 1940 to the Present day* Tesis de la Universidad de Plymouth
- ALTHAMER, P., CARRION-MURAYARI, G., GIONI, M., CARRION-MURAYARI, G., GROÏS, B., MYTKOWSKA, J., ŹMIJEWSKI, A. y NEW MUSEUM (NEW YORK, N.Y.), 2014. *Paweł Althamer : the neighbors*. New York: Skira Rizzoli. ISBN 9780847844234.
- ÁLVAREZ, D. Á. «*Paisajes metafísicos contemporáneos*». En *Arquitectura, Símbolo y Modernidad* 2014
- ÁLVAREZ, D. Á. «*Melancolías Modernas. Fisuras del tiempo en los paisajes contemporáneos*». En *Arte y Melancolía* 2011
- AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 1995
- AUGÉ, Marc y MIZRAJI M.N., *Los no lugares, espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998
- AYMONINO, A., 1974. Topografía del Ricordo. *LOTUS INTERNATIONAL*, vol. Lotus 97, pp. 143-143.
- BARANOWICZ, Zofia. *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
- BARUCKI, Tadeusz. *Architektura Polski*, Warszawa 1985.
- BASISTA, A. *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa-Kraków 2001.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SA. 8a edición, 2002.
- Blok, n° 1-11*, Revistas consultadas directamente del original, Warszawa: 1924-1926.
- Bloki. Magazyn o Architekturze Powojennego Modernizmu, n°1-4*, Revistas consultadas directamente del original, Warszawa: Fundacja Powojenny Modernizm, 2015.
- CIEŚLAR, E., CIEŚLAR, E. y CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ (WARSAW, P., 2002. Elżbieta i Emil Cieślar : prace z lat 1960-2002 = Elżbieta i Emil Cieślar : travaux de 1960-2002. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. ISBN 9788388277375.
- CROWLEY, D., *Architecture and the image of the future in the People's Republic of Poland. The Journal of Architecture* [en línea], vol. 14, no. 1, pp. 67-84. 2009.
- CROWLEY, D., *Humanity Rearranged: The Polish and Czechoslovak Pavilions at Expo 58. West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* vol. 19, no. 1, pp. 88-105. 2012
- CROWLEY, S. de, BENTON, C. y LEGAULT, R.,. *Paris or Moscow?: Warsaw Architects and the Image of the Modern City in the 1950s. Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* vol. 9, no. 4, pp. 769-798. 2008
- CURTIS William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*, Phaidon, 2006.
- CYGAN, A. (1964-)., KOWALSKI, G.J. (1942-)., SIENKIEWICZ, K. (sztuka)., SITKOWSKA, M. (1951-)., SZENAJCH, P., KANSY, Ł., SZCZUROWSKA, A. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (KATOWICE)., 2015. *Kowalnia 1985 - 2015*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788361424802.
- CZERWINSKI, M., *pragmatic modernism: project [projekt] and polish design, 1956-1970*. 2011

- CZERNER, O. | LISTOWSKI, H. *Awangarda polska*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1981.
- ECO, Umberto, Trad. F.Serra, Ed. Lumen, *La estructura ausente*, Trad. Orig.: *La struttura assente*, Barcelona: 1968.
- ETH Zurich, Fuente: www.library.ethz.ch
- FRIEDMAN, Yona y v.v.a.a. *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*, León-Barcelona-New York: MUSAC, Actar, 2011.
- FRIEDMAN, Yona. *La arquitectura móvil*, Barcelona: Poseidon 1978.
- GALOFARO, L. y PETTENA, G. pr., *Artsclapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo = art as an approach to contemporary landscape* S.l.: Editorial Gustavo Gili. 2003.
- GARLIŃSKI, Bohdan. *Architektura Polska 1950-1951*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Techniczne, 1953.
- GIEDION, S. (Sigfried) y SÁINZ AVIA, J. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* S.l.: Reverté. 2009.
- GŁĘBOCKI, Wiesław | MÓRAWSKI, Karol. *Kultura Walcząca 1939-1945*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1985.
- GODLEWSKI, Grzegorz. *Kulturologia polska XX wieku*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej Wydział Polonistyki, 2013.
- GOLA, J., 1986. W kręgu formy otwartej : wystawa w auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 25 kwietnia - 23 maja 1986. [Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych].
- GOLA, J., 1989. O Lechu Tomaszewskim. Warszawa: Instytut Wzornictwa Przemysłowego.
- GRZESIUK-OLSZEWSKA, Irena. *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warsaw 1995
- FANGOR, W. y DABROWSKI, M., 2018. Wojciech Fangor : color and space. S.l.: s.n. ISBN 9788857232850.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D., 2017. Wojciech Fangor : Plakaty = Posters. Wydanie pierwsze. S.l.: s.n. ISBN 9788375763133.
- HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995
- JABŁONOWSKA-RATAJSKA, Z., 2012. Kowalski i Gutt - obecni. Aspiracje : kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie., ISSN 1732-6125.
- KĘDZIOREK, A., *Radical Pedagogies » Oskar Hansen, Zbigniew Ihnatowicz, Jerzy Sołtan, Lech Tomaszewski*The Art and Research Unit, Warsaw Academy of Fine Arts
- KĘDZIOREK, A. y RONDUDA, Ł. *Oskar Hansen - Opening Modernism: On Open Form Architecture, Art and Didactics*; Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw. 2014
- KĘDZIOREK, A. y WICHA, M., 2017. Oskar i Zofia Hansenowie forma otwarta. S.l.: s.n. ISBN 9788364177460.
- KOBRO, K., BONET, J.M., FABRE, G., LODDER, C., STRZEMINSKI, W., SUCHAN, J., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (ESPAÑA) y MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ (VARSOVIA), 2017. Kobro & Strzeminski : prototypos vanguardistas. Madrid: MNCARS. ISBN 9788480265492.
- KOSSOWSKA, Irena. *Między tradycją i awangardą. Polska sztuka lat 1920 i 1930*, Art.Culture.pl, 2004.
- KOSSOWSKA, Irena. *Polski konstruktywizm: Blok, Praesens*, a.r. Art.Culture.pl, 2004.
- KOWALSKI, G., 2005. *Jerzy Jarnuszkiewicz : 1919-2005. Aspiracje* : kwartalnik Akademii Sztuk

Pięknych w Warszawie., ISSN 1732-6125.

KOWALSKI, G. y SIENKIEWICZ, K., *Grzegorz Kowalski : questions*. S.l.: s.n. ISBN 836435308X.

KULTERMANN, U. *Arquitectura contemporánea en Europa oriental: URSS, Polonia, República Democrática Alemana, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Bulgaria, Yugoslavia* 1a ed. Barcelona: Editorial Stylos.1989.

KURZMEYER, R., ALTHAMER, P., SZYMCZYK, A. y COTTER, S., 2011. Paweł Althamer. London ;New York ;[Lagny-sur-Marne]: Phaidon Press. ISBN 9780714860855.

LE CORBUSIER L'Espace Indicible. Art : numero hors-série de l'Architecture d'aujourd'hui. [en línea], pp. 9-17. 1946.

LEFEBVRE, H., *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial. 1979.

LEŚNIAKOWSKA, Marta. *Architektura w Warszawie 1918-1939*, Arkada Pracownia Historii Sztuki, 2006.

LEŚNIAKOWSKA, Marta. *Architektura w Warszawie 1945-1965*, Arkada Pracownia Historii Sztuki, 2003.

LEŚNIAKOWSKA, Marta. *Architektura w Warszawie*, Arkada Pracownia Historii Sztuki, 2005.

LISOWSKI, B. *Modern Architecture in Poland*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1968.

LUKOWSKI, Jerzy | ZAWADZKI, Hubert. *Historia de Polonia*, Ed. Cambridge University Press, 20 sept.2001.

ŁOZA, Stanisław. *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa: Budownictwo i Architektura, 1954.

MADERUELO, Javier; *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994

MALCZYK, Agata. *Tracing Praesens. Roots and Context of Modern Movement in Poland*, Vancouver: The University British of Columbia, 2002.

MALISZEWSKA, M., 2017. The Road Monument by Oskar Hansen – Critical Narration and Commemoration Discourse 1. , vol. 47, pp. 129-142. DOI 10.19205/47.17.7.

MIŁOBĘDZKI, Adam. *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Wiedza Powszechna, 1963.

MINORSKI, Jan. *Polska nowatorska myśl architektoniczna 1918-1939*, Warszawa: 1966.

MORAVÁNSZKY, A., HOPFENGÄRTNER, J. y KEGLER, K., *Re-Humanizing Architecture New Forms of Community, 1950-1970*. S.l.: Birkhäuser. 2017.

MUMFORD, Lewis (1961); *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1966.

MURWASKA-MUTHESIUS, Katarzyna; *Oskar Hansen and the Auschwitz "Counter Memorial" 1958-59* <<http://www.artmargins.com/content/feature/murwaska.html>>

MURWASKA-MUTHESIUS, Katarzyna; "Open form, public sculpture and the counter memorial. encounters between Henry Moore and Oskar Hansen" en *Oskar Hansen: Opening Modernism On Open Form architecture, art and didactics* 2014

MUTHESIUS, S. *Art, architecture, and design in Poland, 966-1990 : an introduction* S.l.: K.R. Langewiesche Nachfolger H. Köster Verlagsbuchhandlung.1994.

NIEZABIETOWSKI, Andrzej. *La arquitectura polaca vanguardista de 1918-1939 en relación con las tendencias contemporáneas en Europa*, Art. Elisava.net, 1995.

NORA, P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, vol. Special Is, no. 26, pp. 7-24. 1989.

- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los Principios de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Reverté, 2005.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*, Barcelona: Gustavo Gili 1999.
- OLKIEWICZ J., *Nauka rzeczywistości*, „Projekt”, 1960, Nr 1-2
- OLSZEWSKI, A.K. *Z problematyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939*, Wrocław: 1963.
- PIETRASIK, A., [Traversing Monumentality – Successive Designs for the Auschwitz Monument. *Moore and Auschwitz* [en línea], [Consulta: 25 mayo 2017].
- PIOTROWSKA, J., Zespół PDT „Dukat” – modernizm w Olsztynie. , vol. 10, no. 10, pp. 12-20. 2010.
- Praesens* n° 1-2, Revistas consultadas directamente del original, Warszawa:1926-1930.
- Projekt- sztuka wizualna i projektowanie*, Revistas consultadas directamente del original Warszawa: 1956-1989.
- REQUENA, Francisco. *Marek Leykam. Hacia una arquitectura de resistencia*, Tesis doctoral Universidad de Valencia, 2015.
- RICART, Nuria; *Cartografies de La Mina: Art, espai públic, participació ciutadana* (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona. 2009
- RONDUDA, Ł. y UKLAŃSKI, P., 2009. *Polish art of the 70s*. Warszawa: Polski Western. ISBN 9788361156444.
- RONDUDA, L., 2007. *1, 2, 3__ vanguardias : cine, arte entre el experimento y el archivo*. Warsaw: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle.
- RONDUDA, Ł. y SCHÖLLHAMMER, G., 2012. *KwieKulik : Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Zürich: JRP Ringier. ISBN 9783037642993.
- SPRINGER, Filip. *Księga Zachwyków*, Warszawa: Agora, 2016.
- SPRINGER, Filip. *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Kraków: Karakter 2011.
- SPRINGER, F., KĘDZIOREK, A., SMAGA, J. y MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE, 2014. *Dom jako forma otwarta : Szumin Hansenów*. [Place of publication not identified]: Univ Of Chicago Press. ISBN 9788364177149.
- STRZEMIŃSKI, W., 1977. *L'espace uniste : écrits du constructivisme polonais*. Lausanne: L'age d'homme.
- STRELBICKA, Maria. *Krótki przewodnik po socrealistycznej Polsce*, Instytut Kulturoznawstwa RAN, 2013.
- STRUMIŁŁO, Jan. *Ukryty modernizm. Warszawa według Christiana Kereza*, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015.
- SURAL, Agnieszka. *Domy własne architektów*, Fuente: culture.pl, 2015.
- SZYMOR, P., WITKOWSKA, M. y AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH (WARSZAWA)., 2013. *Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena = 30 years later : a look at Oskar Hansen's studio*. S.l.: Akademia Sztuk Pięknych. ISBN 9788363594251.
- TREBLINKA, M. of F. and M. in, 2014. *Plan Symbolicznych Kamieni*. Treblinka: s.n. ISBN 978-83-88761-46-1.
- VIRILIO, Paul (1961); *Estética de la desaparición*. Paris: Ed. Anagrama, 1980.

WIEDER, A.J., ZEYFANG, F., HUTCHINSON, J., GEYER, B. y KÜNSTERHAUS SUTTGART., 2014. *Open form : space, interaction, and the tradition of Oskar Hansen*. S.l.: Sternberg Press. ISBN 9783943365986.

WÓYCICKA Zofia, *Przerwana żałoba Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i Zagłady 1944–1950*, Warsaw 2009

WŁODARCZYK Wojciech, 'Rozmowa z Oskarem Hansenem', in Jolanta Gola et al (eds), *W kręgu Formy Otwartej*, exh. cat., Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warsaw, 1986,
WISŁOCKA, Izabella. *Awangardowa Architektura Polska 1918-1939*, Warszawa: Arkady, 1968.

WŁODARCZYK, Wojciech, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne Akademii Sztuk Pięknych, 2005.

WOJCIECHOWSKI, Aleksander *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.

WOJCIECHOWSKI, Aleksander. *Aby Architektura Znów Stała Się Sztuką. Przegląd Artystyczny*, no. 1. 1956

WRÓBLEWSKA, Magdalena. *Blok Group| Praesens*, Fuente: Culture.pl, 2010

YOUNG, James E., "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2, 1992.

YOUNG, James E.; *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven - Conn, Yale University Press, 1993

ZABŁOCKA-KOS, A. *Trwałość? Użyteczność? Piękno?*, Wrocław 2011

ZACHWATOWICZ, Jan. *Architektura Polska*, Warszawa: Arkady, 1966.

ZACHWATOWICZ, Jan. *Budownictwo i architektura w Polsce 1945-1966*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1968.

ZEVI, Bruno. *Historia de la Arquitectura Moderna*, Ed. Poseidon, 1980.

ŻMIJEWSKI, A. y CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ (WARSAW, P., 2012. Artur Żmijewski. Warszawa: Centre for Contemporary Art. ISBN 9788361156512.

ŻÓRAWSKI, J. *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa: Arkady, 1962.

V.V.A.A. *Laboratory of Modernism Post-war architecture in Europe*, Dresden: Saxon Academy of Arts, 2014.

V.V.A.A. *Team 10 in search of a Utopia of the present 1953-81*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005.

RESUMEN

Oskar Hansen (1922-2005) fue un arquitecto, urbanista, diseñador, teórico, artista y pedagogo polaco que desarrolló su actividad fundamentalmente tras la Segunda Guerra Mundial, llegando a posicionarse dentro de los círculos arquitectónicos y artísticos más influyentes de su época. Hansen dedicó toda su carrera al desarrollo de la teoría de la Forma Abierta; aplicándola tanto en clave arquitectónica como artística.

Una teoría que promueve la participación del individuo en las obras artísticas, mediante una concepción del arte como proceso en el que se fomenta la flexibilidad y la variabilidad de las obras. Una tesis que buscaba descentrar la subjetividad del artista como creador, abriendo la expresión artística a la libre intervención del tiempo y del espectador, asumiendo que ninguna expresión artística es completa hasta que el individuo se apropia de ella.

Con esta teoría, Hansen enfatizó el papel creativo del individuo espectador como coautor del espacio y de la obra artística; poniendo en crisis los convencionalismos de su época y abriendo debates y cuestiones muy vinculados a la realidad social de su tiempo. Cuestiones que, no obstante, parecen muy contemporáneas y extrapolables a la realidad de nuestros días

A través de un método de enseñanza único desarrollado en la Escuela de Bellas Artes de Varsovia, Hansen revolucionó el significado tradicional de interacción y comunicación en el arte, convirtiendo los principios de la Forma Abierta en argumentos fundamentales para el desarrollo del Arte Contemporáneo en Polonia.

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar la obra de Oskar Hansen y su teoría de la Forma Abierta de una manera directa, en contacto con su obra. A través de las conclusiones extraídas, buscaremos conseguir un segundo objetivo: rastrear las influencias e interrelaciones de la misma en el desarrollo del Arte Contemporáneo.

ABSTRACT

Oskar Hansen (1922-2005) was an architect, urban planner, designer, theoretician, artist and Polish pedagogue who developed his activity mainly after the Second World War, getting to position himself within the most influential architectural and artistic circles of his time. Hansen dedicated all his career to the development of the theory of the Open Form; applying it in both architectural and artistic activities.

A theory that promotes the participation of the individual in artistic works, through a conception of art as a process in which flexibility and variability of works are fostered. A thesis that sought to decentralize the subjectivity of the artist as creator, opening the artistic expression to the free intervention of time and the spectator, assuming that no artistic expression is complete until the individual appropriates it.

With this theory, Hansen emphasized the creative role of the spectator as a co-author of space and artistic work; putting in crisis the conventions of his time and opening debates and issues closely linked to the social reality of his time. Issues that, however, seem very contemporary and extrapolated to the reality of our days

Through a unique didactic method developed at the School of Fine Arts in Warsaw, Hansen revolutionized the traditional meaning of interaction and communication in art, converting the principles of the Open Form into fundamental arguments for the development of Contemporary Art in Poland.

The aim of this research work is to analyze the work of Oskar Hansen and his theory of the Open Form in a direct way, in contact with his work. Through the conclusions drawn, we will seek to achieve a second objective: to trace the influences and interrelations of it in the development of Contemporary Art.