

MONTAJE Y SUSTRACCIÓN

MONTI, Fernando; WANDZIK, Pablo

arq.fmonti@gmail.com, tintaroja1974@gmail.com

Epistemología de la Arquitectura I y II- Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño- Universidad Nacional de Rosario

Resumen

En la consideración de las herramientas y procedimiento, en los métodos mediante los cuales nuestras prácticas se llevan adelante, la reflexión debe centrarse en la acción por medio de la cual nuestra disciplina produce conocimiento, es decir, el proyecto de arquitectura.

Contando con las herramientas, entendidas como aquellas que cada docente tiene para que el alumno aprenda y utilizando los instrumentos como, en nuestro caso, la interpretación, pretendemos desandar el camino del ejercicio proyectual de un arquitecto tomando ciertas aportaciones que exceden el campo específico de la arquitectura.

Pensando en el proceso proyectual de Peter Zumthor, es interesante cruzar la cuestión del lenguaje cinematográfico que toma este arquitecto con lo que plantea el Eduardo Grüner sobre el montaje. La idea de que este no es solo adición sino "sustracción". Esto puede vincularse tanto con la idea de recorrido como secuencia, como así también con la idea de la piedra horadada. El montaje, en este caso la "sustracción", produce algo nuevo.

Esta acción no parte de cero. Según Grüner, en la piedra hay marcas que señalan el camino, pero esas marcas son sólo detectadas por el escultor en el momento de retirar materia. Hay interpretación.

La continuidad de las escenas de una película está dada por la unión de piezas que están separadas.

Esta operación de *cut y paste* de la que habla Grüner es constitutiva del cine. La secuencia espacial que propone Zumthor tiene que ver con hilvanar distintas atmósferas espaciales a partir del recorrido. Es el movimiento del cuerpo en el espacio lo que va produciendo el “montaje” de un conjunto que fue concebido a partir de la sustracción.

La arquitectura de Zumthor está proyectada como una continuidad evidenciada por los intervalos, como en el cine. El conocido fundido a negro, la discontinuidad aparente de la materia en los encuentros entre los distintos elementos, el sonido interrumpido por un silencio. Vincular lo discontinuo para lograr un todo integrado. Un cuerpo.

El intervalo es ese pliegue por el cual se escapa la continuidad. Un parpadeo que hace evidente que la pretendida homogeneidad no es tal, umbrales donde se abre el misterio.

Esta tarea de indagación sobre la manera de proyectar tiene que ver con la posibilidad de proponer una metodología de acción. Es decir, estudiar, mediante la interpretación, la manera en que un arquitecto proyecta es una tarea que se vuelve activa, que habilita nuevos proyectos.

Palabras clave

Sustracción, Secuencia, Proyecto, Escultor, Montaje

De la interpretación a la acción

En la consideración de las herramientas y procedimientos, en los métodos mediante los cuales nuestra práctica se lleva adelante, la reflexión debe centrarse en la acción por medio de la cual nuestra disciplina produce conocimiento, esto es, fundamentalmente, el proyecto de arquitectura. La acción de proyectar es en sí misma la puesta en marcha de una serie de mecanismos por los cuales se piensa y se construye el espacio arquitectónico.

Esta indagación debe ser hecha pensando la disciplina de la arquitectura como práctica social, es decir, no en función del goce estético entendida como objeto. Esto tiene que ver, en parte, con la comunicación; la transmisión de las operaciones proyectuales. Contando con las herramientas, entendidas como aquellas que, luego de un aprendizaje de toda la vida, cada docente tiene para que el alumno aprenda y utilizando los instrumentos como, en nuestro caso, la interpretación, pretendemos desandar el camino del ejercicio proyectual de un arquitecto tomando ciertas aportaciones que exceden el campo específico de la arquitectura.

Esta tarea de indagación sobre la manera de hacer proyecto de arquitectura tiene que ver con la posibilidad de proponer una metodología de acción proyectual que, lógicamente, se vuelva operativa. El alumno, así, va construyendo un bagaje al que puede recurrir. Es decir: estudiar, mediante la interpretación, la manera en que un arquitecto proyecta es una tarea que se vuelve activa, que habilita nuevos proyectos.

Todo esto a la vez establece una relación de ida y vuelta entre el profesional y el alumno mediante el docente. Entendemos así que, al menos en lo específico del proyecto de arquitectura, estos dos ámbitos: el estudio profesional y la universidad, se retroalimentan constantemente.

Para esta tarea, que se inicia en la relación docente y alumno, el instrumento fundamental con el que contamos es la interpretación. Se trata de, a través de la lectura de textos y el estudio de las imágenes de los proyectos, producir una interpretación y proponer una posible manera de hacer arquitectura.

La sustracción

Leonardo Da Vinci definió a la escultura como un arte que procede *per via di levare*, es decir, mediante el proceso de retirar materia, operación a partir de la cual aparece la forma que, podemos entender, estaría previamente inscrita en la piedra. Cuando Miguel Ángel retoma la caracterización de la técnica escultórica hecha por Leonardo hace, según indica Eduardo Grüner, un pequeño cambio: en vez de *via di levare*, hablará de *forza di levare* lo cual estaría hablando del esfuerzo que implica vencer la resistencia de la materia. Ahora bien, en esta operación, lejos de entenderla como quizá lo hacía Leonardo, la forma no sería no preexistencia en la piedra, algo que ya está dado, sino algo que hay que encontrar. Y podríamos asegurar que hay, contenidas en un bloque de piedra, tantas formas o tantas esculturas como escultores que se enfrenten a esa resistencia.

Así, los asombrosos esclavos de Miguel Ángel, inconclusos, dan toda la impresión de que en cualquier momento el escultor llegará para finalizarlos,

pero además ponen en evidencia cómo van emergiendo de la piedra esas figuras que la mano del escultor pareciera ir liberando de su prisión de mármol como si efectivamente hubieran estado allí encerrados desde siempre.

Esta operación de retirar materia es, con Foucault, una operación de interpretación, se trata de entender que “cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos” Foucault, (1964).

Comencemos entonces a aproximarnos a un posible método proyectual del arquitecto suizo Peter Zumthor.

“Una de mis ideas preferidas es primero pensar el conjunto del edificio como una masa de sombras, para, a continuación –como en un proceso de vaciado–, hacer reservas para (...) las luces que queremos” Zumthor, (2006).

Es interesante pensar esta manera de abordar la construcción del espacio físico interior poniéndolo en relación con la metáfora del escultor. El concepto de sustracción es entonces una manera de entender la interpretación pero también, en este caso concreto, es una manera de proyectar el espacio físico arquitectónico. Esto implica de algún modo el recorte de ese bloque de piedra, de esa masa, en este caso, de sombras, para luego producir el proceso de vaciado.

Es operación de sustracción es el método mediante el cual Peter Zumthor construye lo que él llama “atmósferas”. Estas no son otra cosa que el espacio físico. No sería difícil imaginar, a partir de los croquis en planta de Zumthor para las Termas de Vals, una suerte de excavación en la montaña que va dejando un “entre”, una suerte de vacío. Ahora bien, ¿esta sustracción es sólo metafórica?

La luz permite que haya espacio. La luz es, parafraseando al arquitecto español Campo Baeza, el material más precioso con el que contamos para hacer arquitectura.

Si pensamos que el espacio arquitectónico está constituido a partir de límites físicos, podríamos decir, de la manera más simple, muros y techo, ¿de qué forma ingresa la luz? Evidentemente esto demanda una ausencia de materia. La luz entra y permite que haya espacio mediante una sustracción de la masa de esos muros que deja entrar la luz. La manipulación de la luz natural no es otra cosa que la operación sobre los elementos de arquitectura, la cual es susceptible de ser pensada como una sustracción.

Así podemos pensar algunos proyectos de Zumthor como una masa de sombras que se va excavando con la luz. Un proceso de vaciado. Como

sucede en el Museo de la Mina de Zinc Allmannajuvet en Sauda, Noruega, entre la sombra y la luz.

Como se aprecia en las fotos de maqueta de la bodega Dominio de Pingus, proyecto de Zumthor, la sustracción de materia permite que haya luz. La luz sobre los materiales construye la atmósfera, la cual es, para Zumthor, tanto una categoría de análisis, que le permite pensar “¿cómo puedo proyectar algo así?” Zumthor, (2006), como un objetivo, como el fin de su tarea: proyectar espacios para ser habitados.

En la Capilla de campo Bruder Klaus, el proyecto del encofrado interior, construido con troncos, implicaba el posterior incendio del mismo para poder ser retirado. Hay una operación concreta de vaciado, de eliminación de materia para dejar presente su ausencia. Esta operación deja además un agujero en la parte superior por el cual ingresa la luz.

Entendemos así, en el proceso proyectual de Zumthor, la sustracción como el método para construir atmósferas.

Cine y Secuencia

Pensando en el hacer proyectual de Peter Zumthor, la relación de este con el cine es evidente. El propio autor señala en más de una oportunidad, de manera explícita, el cine como referencia para la construcción de su pensamiento. *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock es un ejemplo cinematográfico del que el autor se sirve para construir la relación entre lo interior y lo exterior, lo que quiere que se vea o se esconda. *La sala de baile* de Ettore Scola sirve a la construcción del argumento de que “un buen edificio debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana” Zumthor, (1998): 23.

Así mismo Zumthor, refiriéndose, en una entrevista con Luis Fernández Galiano, a la manera en la que Aki Kaurismäki, director de cine finlandés, trabaja con sus actores, Zumthor plantea que es posible ver cómo de hecho los hace emerger a la vida, para que desarrollen su propia personalidad y busca así construir una analogía con lo que él pretende de sus edificios. El propio cineasta dijo (una frase repetida por infinidad de colegas cineastas), consultado sobre qué le interesaba a la hora de filmar: “me basta con una pareja hablando delante de un muro. También me conformo con una persona delante del muro. Y con ninguna, ya que, ahora que lo pienso, a mí lo que de verdad me interesa es el muro”.

Un muro. Pura materia. Zumthor es antes ebanista que arquitecto y encuentra en la condición material de la arquitectura la meta de su trabajo.

La relación de Zumthor con el cine es evidente. Pero podríamos construir una más estrecha entre este arte y el proceso de producción del arquitecto suizo.

El concepto de atmósfera, central como categoría de análisis que se vuelve acción, proyecto, tiene que ver directamente con la idea de que proyectar está asociado a pensar en imágenes, es decir, a pensar la totalidad y haciendo esto, “al igual que en el cine, vemos todos los detalles en la transición del suelo a la pared y de la pared a la ventana” Zumthor(1998): 58.

Cuando Zumthor se refiere a su edificio de las Termas de Vals, una obra pensada para las únicas aguas termales de Graubunden, en Suiza, lo hace en estos términos:

El meandro, como lo llamamos, es un espacio negativo diseñado entre los bloques, un espacio que conecta todo a medida que fluye a través del edificio, creando un ritmo pulsante y pacífico. Moverse por este espacio significa hacer descubrimientos. Estás caminando en el bosque. Todo el mundo está en busca de un camino propio. Zumthor (2015).

Espacio negativo que conecta distintos bloques. Un ritmo. Movimiento. La búsqueda de un camino propio.

Hay una idea de secuencia, como en el cine, una sucesión de escenas. Una sucesión de situaciones arquitectónicas que van desde el exterior al interior y viceversa.

Sin embargo, pensar el proyecto del espacio físico arquitectónico como una masa de sombras que se excava con la luz, implica pensar este proceso desde el interior hacia el exterior. Así como en *La ventana indiscreta* la tensión de lo que ocurre está puesta en Jeff, el protagonista, anclado irremediamente al interior de su departamento, sucede algo así en el propio proceso de construcción de la Capilla de campo Bruder Klaus, del que participaron los propios habitantes del pueblo donde se erige. Fue la construcción del encofrado de troncos, significativo en el resultado final que se comentó más arriba, y que construye, aun sin la necesidad de hormigonar, ese espacio interior, cavernoso que será el resultado final. Casi como la construcción de una cabaña de madera, un refugio en medio del campo.

La manera más habitual de construir las películas es a través de una sucesión de escenas que se van montando, uniendo, y que componen la historia que se ve en la pantalla. El arca rusa es probablemente una de las mejores excepciones y el único largometraje que no posee cortes. Es una sola secuencia de noventa y nueve minutos dirigida por Alexandr Sokurov en 2002.

La soga, la película de 1948 dirigida por Hitchcock, es el intento, con los recursos el momento de construir una película en un solo plano secuencia. Pero la que la tecnología del momento impedía lograr una sola toma tan larga, por lo cual el filme está compuesto de ocho secuencias en las que el director

recurre a ciertos trucos para lograr minimizar la percepción de los inevitables cortes.

De alguna manera el Museo de la Mina de Zinc podría ser pensado como el montaje de un edificio en cuatro secuencias.

Esta es una forma según la cual podemos pensar la manera en la que Zumthor, considerando fundamental el movimiento del cuerpo en el espacio, entiende el proyecto de un edificio. Un edificio como montaje de situaciones arquitectónicas, una después de la otra. El arquitecto sugiere, invita, seduce. Una luz que cae por allá que invita a moverse, a descubrir qué hay al otro lado del muro. Un sujeto habitante que no está perdido pero tampoco obligado.

Si entendemos una relación de la manera de hacer arquitectura de Zumthor con el cine, podemos considerar la relación de lo que venimos trabajando con una operación concreta del campo cinematográfico, del arte del cine, que es el de montaje. Si las atmósferas, los espacios, son como escenas de una película, esta se construye con el montaje de aquellas.

Cuando pensamos en montaje pensamos, naturalmente en una suma de partes. Una adición. ¿Esto es siempre así?

El montaje como sustracción

“Los pasillos de un hospital conducen a la gente, pero también pueden seducirla dejándola libre, permitiéndole pasear pausadamente, y esto forma parte de lo que los arquitectos podemos hacer. En ocasiones, lograrlo tiene un poco que ver con la escenografía” Zumthor, (2006).

El montaje, en el cine, es el momento en el cual realmente se construye la película. El montaje es un procedimiento que ha evolucionado con el tiempo, desde que en 1903 Edwin S. Porter llevara adelante en *Thegreattrainrobbery*¹ una mezcla varias historias rodadas por separado que confluyen en un momento determinado.

Si el montaje en el cine podríamos decir que es un procedimiento mediante el cual se vuelve a escribir por última vez el guión, esta es entonces una operación que tiene alto contenido creativo y compositivo, de la cual depende en gran medida el buen resultado de la obra. Por simple que parezca, este cortar y pegar es la manera según la cual se construye finalmente el relato, la coherencia, el sentido y la potencia de la historia. A esto podríamos sumar la música. En última instancia quedan las relaciones que se construyen entre los

¹Ese mismo año, Porter, quien era empleado de Edison, produjo el montaje de una serie de escenas de archivo del bomberos trabajando junto con escenas filmadas por él mismo constituyendo a *Life of an American Fireman* como la primera película de montaje de la historia del cine, sin embargo en *Thegreattrainrobbery*, también de 1903, la técnica evolucionó.

elementos que componen cada escena (la posición de la cámara, el movimiento de ésta, los encuadres, la luz, la fotografía, la actuación). Podemos trazar aquí, como veremos más adelante, un paralelismo con la obra de Zumthor. Estas relaciones internas de la escena son, en arquitectura, las que se establecen entre los distintos elementos de arquitectura y los materiales que los componen. Y la luz; que no es otra cosa que el resultado de las operaciones que se realizan con aquellos elementos: la ubicación de una ventana, o un agujero en el techo, la delicada separación entre muro y la cubierta. Operaciones con las que el arquitecto manipula la luz natural.

Ahora bien, el montaje, en una primera mirada es una adición. Una escena que se “pega” a la otra. ¿Y qué sucede entonces con el *cut*?

Tal como dice Grüner, “El montaje consiste, antes que en la compaginación, en el recorte y la sustracción de “lo que sobra” del metraje filmado; el “corte” o el “fundido” son elipsis que retiran imágenes, que crean intervalos entre –y dentro de– lo visible” Grüner, (2017): 118, si el montaje cinematográfico implica sacar lo que sobra, recortar; podríamos fácilmente asociarlo a la idea de sustracción que proponen Leonardo y Miguel Ángel para la escultura. Más aún, con esta idea de sustracción, de “retirar la hojarasca de símbolos” Grüner, (2017): 104, podemos asociar este proceso, por ley transitiva, a la concepto de interpretación tal como la propone con en esa cita Grüner, siguiendo a Foucault.

En la operación proyectual de Zumthor, el arquitecto va construyendo una serie de atmósferas, según él las llama -podríamos decir de escenas- que se van hilvanando unas con otras construyendo, mediante un recorrido, el espacio arquitectónico. Hay una voluntad, en la obra de este arquitecto en general pero en las Termas de Vals en particular de crear lugares para simplemente estar, donde nada reclame la atención del habitante. En este edificio Zumthor intentó “llevar las unidades espaciales hasta el punto de que se sostuvieran por sí mismas” Zumthor, (2006). Esos lugares se suceden según como en una secuencia lenta. “(...) los directores trabajan con una estructura similar de secuencia. Yo intento hacer lo mismo en mis edificios” Zumthor, (2006). La construcción de estas escenas tiene que ver con lo que el autor en *Pensar la arquitectura*, llama “situaciones arquitectónicas” Zumthor, (1998). Y esto surge fundamentalmente de las experiencias, de los recuerdos. Esto no trae consigo una forma arquitectónica sino “los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas” Zumthor, (1998) con las que Zumthor trabaja como arquitecto.

Este pensar en imágenes tiene que ver fundamentalmente con pensar la totalidad pero sobre todo, excediendo lo específico del hacer arquitectónico, producir imágenes interiores “es un proceso natural que todos nosotros conocemos. Forma parte del pensamiento” Zumthor, (1998).

En las termas de Vals hay un claro recorte de las unidades espaciales que, como el mismo autor lo indica, se sostienen por sí mismas y se van sucediendo. Lo que las asocia es lo que podríamos asociar al montaje. Espacios, unidades espaciales, recortadas. Una operación de *cut*, de sustracción, que espera el paste que les dé sentido.

Así como mencionábamos más arriba, como sucede con el montaje y las escenas, cada uno de estos espacios, de estas atmósferas, están contruidos por distintas relaciones entre los elementos. La manera en que ingresa la luz, la relación entre los materiales, la forma en que el muro se encuentra con el techo y el piso. Luego viene la secuencia, la manera en que el cuerpo se mueve en el espacio, “el montaje”.

“Corre, Lola, corre” es un claro ejemplo de una película electrizante. Empatizamos con la protagonista desde el primer momento en esa loca carrera por salvar a su novio de una muerte segura. Frenética, acelerada, es de esas películas que, como suele decirse, mantiene al espectador en el borde del asiento. ¿Qué rol juega el montaje en esta tensión?

En esta película “hay secuencias en las que se visualiza el pensamiento vertiginoso de la protagonista a través de planos o grupos de planos de hasta cuatro fotogramas” Marimón, (2014). Hay una regla básica en el montaje cinematográfico que indica que entre una toma que se monta con otra, debe haber un movimiento de como mínimo 30 grados para evitar lo que se llama *jumpcut*, un salto demasiado tosco como para, en teoría, distraer al espectador de la historia que se está contando. En el caso de la citada película, por poner un ejemplo, esto no sucede así deliberadamente para crear una cierta incomodidad en el espectador. Este tipo de operaciones son llevadas adelante por el montador en su mesa de trabajo y en general tienen que ver con una voluntad de construir, junto con el guión, lo que se pretende que el espectador sienta.

En la arquitectura pasa algo semejante entre los momentos en los que se busca que quien recorre el edificio circule y en aquellos en los que pueda encontrar un lugar, como el mismo Zumthor lo indica, para simplemente estar. Esto, al igual que en el caso del cine en el estudio del montador, se construye sobre la mesa de trabajo del arquitecto.

Simplemente estar. Podríamos construir así una analogía entre el interior de la Capilla de campo Bruder Klaus y la escena de las papas en Jeanne Dielman, 23 *Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976). En esta película de Chantal Akerman, la escena en la que la protagonista pela papas durante casi tres minutos, con la cámara fija, la cual parece estar apoyada sobre la mesa, es encantadora. Es uno de esos momentos que nos permite, junto con el personaje, reflexionar. No hay prisa por llevar al espectador a otro lado. Nada

màs reclama su atención que todo ese acto mínimo pero cargado de sentido. En la capilla de Zumthor sucede lo mismo. La penumbra y una luz que guía el recorrido. Y finalmente llegar al interior de esa especie de caverna. Y simplemente estar. Pero de simple no tiene nada.

“Las leyes de la continuidad nacen de la voluntad de hacer invisible el corte” Marimón, (2014). ¿Sin embargo, sucede esto así en Zumthor?

En 1959 Louis Kahn visitó Ronchamp, la obra de Le Corbusier inaugurada cuatro años antes, y realizó una serie de dibujos y comentarios. En un croquis del interior de la capilla Kahn, sensible a la atmosfera interior registra la estructura oculta en el muro que apenas aparece, indispensable, para separar muro y cubierta y dejar pasar la luz. Esa luz, junto con la proporción del espacio y su materialidad, construye la atmósfera mística del lugar. Hay una voluntad de ocultamiento sutil del procedimiento para lograr un resultado. Esto tiene que ver con lo que Marimón llama “la paradoja del montador”: es el único profesional que trabaja para ocultar su labor” Marimón, (2014).

Algo semejante ocurre en las cubiertas de las Termas de Vals de Peter Zumthor. Ayudado por un sistema de tensores metálicos que se ocultan en el espesor del a cubierta, el elemento que compone el techo de cada unidad del edificio parece no tocar los muros, produciendo el ingreso de una luz cenital como la única iluminación natural en muchos de los espacios. Pero hay una sombra que señala el vínculo.

Grüner pretende, con Warburg:

mostrar que la pretendida homogeneidad lineal que propone la historia del arte a partir de Vasari oculta sinuosidades serpenteantes, violencias, conflictos y aún espantos, que un golpe de mirada quizá contingente pero atento al detalle singular y ‘anómalo’, a esa particularidad expresiva inquietante que Warburg denomina la Pathosformel (la ‘fórmula del pathos’), puede revelar otra huellaGrüner, (2017): 16.

Hay un corte, un agujero negro, que muestra que esa homogeneidad no es tal. En la obra de Zumthor esto podría habilitar una doble interpretación. Una, a la manera de lo detectado por Kahn en Ronchamp, un agujero negro que muestra ese ocultamiento; una sombra que revela un elemento constructivo que muestra, como en el Espacio para la meditación de Tadao ando (mucho más evidente en este caso), cómo las cargas, necesariamente deben ser llevadas al suelo y cómo, inevitablemente los elementos de arquitectura en esta transmisión de cargas, deben tocarse.

Pero hay una segunda interpretación que tiene que ver con los umbrales. Estos, como el fundido a negro del cine, como el espacio entre las fotos de Warburg, aparecen en la obra de Zumthor hilvanando, por así decirlo, las

distintas atmósferas. Esta secuencia, para mantenernos en la jerga cinematográfica, la encontramos desde el exterior al interior (para pensarlo desde el lugar del habitante, pero quizá podríamos arriesgar, proyectada en sentido inverso) pone en juego desde la relación entre lo que se ve y lo que se quiere que sea visto desde afuera, como así también los distintos cambios que se producen en la medida en que el usuario recorre el edificio.

Este tiempo del recorrido es posible pensarlo como el tiempo en que el espectador mira una película. En este mirar se completa la comunicación. En el habitar, sucede algo semejante.

Ahora bien, si el montaje lo pensamos en términos de sustracción, de *cut*, ¿quién produce el *paste*? Lo más inmediato sería pensar que el autor, y sin embargo, podemos proponer que es también el habitante quien produce el *paste* de un edificio pensado a partir del *cut*.

Cuando Zumthor, en su libro *Atmósferas* habla de la posibilidad, en términos de movimiento de gente en un edificio, que tenemos los arquitectos de seducir o conducir, esto está íntimamente relacionado con el montaje cinematográfico. En primera instancia, tal como indica Marimón, “La idea es la de dirigir la percepción del espectador en el tiempo” Marimón, (2014). Esto hace que el rol que juega en este sentido el montaje es determinante. Para secuencias de acción, de terror, de drama, la manera en la que se monten las escenas hará llegar a buen puerto o naufragar el intento.

Acelerar el ritmo o ralentizarlo, producir empatía o rechazo. Hay por ejemplo, en relación a las secuencias de acción un cambio notable entre el período de 1935 a 1955 en que estas son escasas y en los sesentas comienza un irrefrenable período en que estas se incrementan en duración y violencia cada vez más.

Lo mismo sucede con el movimiento del cuerpo en el espacio que el arquitecto proyecta y cómo en relación con esto se proyectan, justamente, esos espacios.

Si el montaje lo pensamos como sustracción, como *cut*, ¿dónde aparece el *paste*? Falta una pieza clave: el espectador. El montaje se construye a partir del *cut*, en este caso la sustracción, pero la comunicación se establece al ser mirada la película. Pensamos que tanto la arquitectura como el cine, están hechos para ser experimentados, para ser recorridos, para las personas. Los esclavos de Miguel Ángel están condenados a la espera eterna de la llegada del autor a concluir su obra. Los espacios de Zumthor emergen de esa masa de sombras, se construyen mediante el vaciado a veces conceptual, a veces material pero el autor no está solo en esa ardua tarea de cincelar. No está solo en su mesa de montaje. Están los que habitan sus edificios para construir, con

aquel, a cada paso, ese espacio emocionante de la película de su arquitectura.

Bibliografía

Foucault, M. (1964). *Nietzsche, Freud, Marx*. Madrid: Anagrama.

Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política "warburgiana" en la antropología del arte*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Marimón, J. (2014). *El Montaje Cinematográfico. Del Guion A La Pantalla*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili

Zumthor, P. (1998). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

Zumthor, P. (2015) *Termas de Vals / Peter Zumthor*. Plataforma Arquitectura.
Recuperado el 19/07/2020 de:

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765256/termas-de-vals-peter-zumthor>