

## **IX CONCURSO BIENAL DE TESIS DE ARQUITECTURA**

**TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL:  
TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA.  
LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES**

**TÍTULO PARA LA COLECCIÓN ARQUIA/TESIS:  
EL ARQUITECTO SIN PROYECTO. LA CONSTRUCCIÓN DE LO INMÓVIL**

### **DOCUMENTACIÓN**

**ABSTRACT**

**RESUMEN**

**ÍNDICE COMENTADO**

**REELABORACIÓN**

**Del título**

**De los textos**

**De las ilustraciones**

**De la bibliografía**

**De la biografía**

**AUTOR DE LA TESIS DOCTORAL:  
EMILIO VARELA FROJÁN**

**DIRIGIDA POR:  
SANTIAGO SANCHEZ BEITIA**

Donostia – San Sebastián, junio de 2013



Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea  
E. T. S. Arquitectura / Arkitektura G. E. T. de Donostia – San Sebastián  
Departamento de Arquitectura / Arkitektura Saila

Toda arquitectura ocupa un lugar entre el paisaje y la máscara, es decir, ocupa los espacios entre la construcción de la naturaleza y la del rostro o, lo que es igual, entre lo colectivo y lo íntimo. Pensar la arquitectura con la imaginación la convierte en expresión y representación de lo simbólico, de la misma manera que los espacios imaginados y las formas inventadas para la belleza son las figuraciones de lo monumental, de lo ideológico y de su poder.

Sin embargo, cuando la arquitectura se piensa en sus límites concretos, en los términos que le son realmente propios, consigue sus formas de las máscaras del vacío y sus espacios definitivos de los paisajes de la inmovilidad o, mejor, de las formas inmóviles del tiempo, y de la lucidez del vacío. Inmovilidad de la arquitectura que es la visibilidad del silencio en los espacios.

Esto es: en las ciudades aún es posible una arquitectura de la inmovilidad, de las formas del tiempo que han alcanzado su límite y su término, donde los espacios están hechos con un control exacto de lo inmaterial. Ciudades del tiempo, ciudades de la duración y de los recorridos, más que de la dimensión y de las distancias, que, lentamente, han formando en su interior depósitos de inmovilidad y de silencio. Arquitecturas que se han detenido en la memoria de lo vivido, que no son el tiempo imaginado en la falsa duración de la eternidad, sino el tiempo concreto de la inmovilidad en los espacios de la luz y del silencio. En definitiva, las formas últimas de una arquitectura de lo inmóvil.

\*

Es falsa la idea que se tiene de las artes y de la poesía como evasiones de la vida por la imaginación. De considerarlas como oficios independientes, cuando, en realidad nadie aún ha podido limitarlas, y terminan llegando siempre a los sitios donde se las reclama y, como no, al mismo centro de la Arquitectura. Pero, contrariamente a una idealización generalizada a la que hemos sometido a las artes, haciéndolas lugares específicos de lo simbólico y de lo irreal, la mirada del arte y la palabra poética, la visión del artista y la síntesis de toda creación estética se cumplen, únicamente, en la invasión de los límites de la realidad al encontrar los términos concretos para explicar el mundo.

Así es como el secreto de la creación no está en una imaginación desbordante, en hacer objetos de las cosas y sujetos de los seres, sino en un acercamiento exacto a la realidad, es decir, a los límites y los términos del mundo o, más concretamente, a la inmovilidad y al silencio de los seres y de las cosas. Puesto que la realidad de ahora ya estaba en el comienzo, existimos de la misma manera que entonces y aunque nos hayamos hecho dueños de la vida y de la naturaleza, no sabemos más de la muerte e ignoramos, de la misma forma, el sentido real y el destino del mundo. Por lo tanto, hay que invadir los límites de la existencia y los términos de lo real, para comprobar que las artes y la poesía no son los lugares para imaginar, sino los espacios concretos para la creación, donde se encuentran la realidad y su misterio.

De esta forma, los que nos dedicamos a las cosas de las Artes y de la Arquitectura, a nuestras estéticas y poéticas, y a las de otros, a la Filosofía del Arte y al estudio del pensamiento, tanto como investigadores y críticos o como creadores, seamos conscientes, o no, hacemos con nuestras obras

teorías integrales y síntesis más o menos acertadas de los paisajes y de los lenguajes. Así, es sabido por todos que las obras debidas al pensamiento simbólico nos han dado siempre como resultado las máscaras y los cantos. Al idealizar y figurar, al imaginar y representar las cosas y los seres del mundo como símbolos para intentar comprender su inmovilidad y su silencio, es decir, para que nos sirvieran como protecciones frente al hecho irremediable de la muerte, se inventaron los mitos y los dioses necesarios y se formularon las distintas religiones para su desarrollo en los ritos. Además, se crearon unas arquitecturas, lugares entre las máscaras y los paisajes, cargadas lo mismo de símbolos, e imprescindibles, también, como formas para las expresiones del poder.

Un pensamiento, el simbólico, y una luz, la imaginación, que hemos impuesto a la Naturaleza; paisajes y lenguajes fabricados y figurados de lo natural, que nos obligan a una interpretación y a una figuración ajenas al objeto, de errónea naturaleza subjetiva. Pero las palabras y las miradas que reclaman la Crítica del Arte y de la Arquitectura, la creación y su estudio, no son las explicaciones con las que describir y representar los significados de un objeto ni la personalidad de un sujeto. Ni siquiera las contemplaciones falsas de la belleza y del ideal, ni los comentarios acerca de su naturaleza. Es el ser mismo de su materia concreta lo que nos lleva en una dirección contraria a la imaginación, y a una crítica directa al pensamiento simbólico.

Pues la imaginación simbólica es decir, convertir a los seres y a las cosas en símbolos, a las arquitecturas en monumentos, a sus formas en expresiones del poder, es llevarlos en la dirección opuesta a lo real, y abandonarlos en la luz falsa de las interpretaciones y de las representaciones abstractas.

Sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las

significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, en este caso el arquitecto, con su creación y obra, consigue un arte definitivo. Es decir, es capaz de una mirada y de una palabra, referidas, únicamente a un mundo limitado y terminado en sí mismo, de formular un lenguaje preciso para la crítica de la Arquitectura. La creación, entonces, se concreta en los límites y términos absolutos o, de otra manera, en los paisajes de la inmovilidad y en los lenguajes del silencio.

Por tanto, este trabajo de investigación pretende, a través del estudio crítico del conjunto de las artes y de la arquitectura, pues no puede dar producto crítico la mirada sin la palabra, restaurar aquel cuerpo único y original anterior a la máscara y al canto, la primera luz y la primera voz ante la naturaleza. Se proponen las formas de acabar las relaciones simbólicas con la muerte, y de recuperar las identidades secretas entre la naturaleza y la realidad o, dicho de otra manera, entre la vida y la existencia.

Para ello, ha sido necesario atravesar las imágenes y los significados, es decir, desenmascarar y desencantar lo que hemos creado con la imaginación y el pensamiento simbólico para regresar de nuevo a lo real, verdadero paisaje del arte y lenguaje de la poesía donde figurarse la nada y el vacío finales, y poder establecer así los límites y los términos formales de unas arquitecturas de la inmovilidad y del silencio.

\*

## ÍNDICE COMENTADO

---

Consiste en una presentación del resumen de cada uno de los textos que conforman "TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES" como primer acercamiento a su contenido. Por lo tanto, tiene por objetivo, no sólo orientar en su lectura, sino ser en sí mismo un compendio razonado, como forma eficaz de exponer los fundamentos teóricos junto a los ejemplos prácticos presentados. Es decir, se presentan los datos de la investigación junto a los resultados creativos alternándose, de este modo, el análisis y la síntesis de principio a fin. Además, al frente se han dispuesto, para servir al conjunto, los textos que explican los fundamentos de la investigación y su contenido, y que para una vez analizada la naturaleza de los mismos se permita una lectura discontinua del resto.

### **EL TEXTO CRÍTICO COMO PROYECTO DOCENTE APLICADO A LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS EN LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA: DESARROLLO DE UN CASO PRÁCTICO**

La enseñanza de los proyectos arquitectónicos debe aglutinar al mismo tiempo las tareas de investigación y de creación. Una investigación, bajo la dirección del profesor, aplicada críticamente al proyecto para hacer de él su propia teoría. De este modo, el programa de la materia no se entiende como una serie de lecciones del docente para el alumno, sino que busca la forma de implicar al estudiante desde el principio en su formación. Para ello se pretende responsabilizar al alumno con la toma de decisiones al diseñar, y colaborar con él en la creación de su propia ideología para la arquitectura. Así, el estudiante debe tomar la iniciativa en su formación con un talante de investigador y aportar al curso de la mano de su profesor, tanto sus dudas como certezas. Propongo, de este modo, la tarea de un estudiante activo para la crítica y la creación. De esta forma, sugiero un posible plan de trabajo,

para un estudiante de Arquitectura, articulado genéricamente en cuatro temas que considero fundamentales en la consecución de los objetivos: ***La biblioteca, la casa, la institución y la tumba***. Se comprende, al instante, que son los espacios culturales del hombre, y que el arquitecto debe conocer con idéntica dedicación.

### **POR UNA ARQUITECTURA ESPECÍFICA. EL SEAGRAM Comentarios a la obra de Mies van der Rohe**

Un breve recorrido por las diferentes etapas que atravesó el trabajo de Mies van der Rohe nos acerca a su proceso creativo. Planos verticales y horizontales enmarcan la naturaleza, convirtiéndola en plana, en fotografía, en collage. Transforman la naturaleza en idea. Ya no será un espacio envolvente frente a la naturaleza, sino un espacio de naturaleza plana. La naturaleza entra en el sistema, el paisaje se mentaliza. Es a partir de esta lógica plana desde donde podemos estudiar toda la obra de Mies en su verdadera dimensión.

### **EL CUADRADO COMO GENERADOR DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA Comentarios entorno a su utilización en algunos casos prácticos**

Por lo que se refiere a la generación de la forma, nos serán de mucha utilidad los dibujos de Paul Klee, que en algunos aspectos presentan una singular semejanza con las obras de Louis Kahn y de Alejandro de la Sota. Parece que en el proceso creativo se establecieron dos tiempos: el tiempo de la definición de una estructura y el tiempo de la definición formal a partir de las variaciones que permite dicha estructura. Por eso, la estructura deberá ser plásticamente fecunda, donde el creador pondrá todo su esfuerzo, para, luego, someterse a su dictado.

## **VENTURI Y LAS INSCRIPCIONES. SOBRE LA FORMA DE LA CRÍTICA EN LA ARQUITECTURA**

El método de crítica para la arquitectura que emplea *Venturi* de analogía histórica, basado en el análisis y la comparación, encuentra su forma en las Inscripciones. Poseer el sistema de las Inscripciones es para *Venturi*, y es para nosotros, poseer la armadura de la crítica. *Complejidad y contradicción en la arquitectura* es el libro de la inscripción.

## **EL “PLIEGUE PLANO” COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA**

Observo la relación existente en fragmentos de obras de algunos artistas del siglo XX y persigo, a través de ellos, definir un concepto para el arte que se me ocurre denominar el “pliegue plano”, que creo haber aislado y, luego, empleado en mi propia investigación teórica y gráfica. En ella me planteo la naturaleza estética de este pliegue plano y su derivación teórica en lo que llamo “la lógica del libro”.

## **y la HISTORIA GRÁFICA DEL PLIEGUE PLANO (con la presentación y la explicación de las láminas)**

**Apéndices:** La órbita de la estatua o la inmovilidad del mundo  
La inmovilidad y la imagen  
Los paisajes de la inmovilidad y los lenguajes del silencio

## **NICOLÁS DE LEKUONA. VIDA Y OBRA DEL ARTISTA SEGÚN JORGE OTEIZA**

La vinculación que *Oteiza* mantuvo a lo largo de toda su vida con *Nicolás de Lekuona*, a través de su amistad y de sus primeras experiencias compartidas en el arte y, luego, con su recuerdo tras su inesperada e injusta

muerte, hicieron que en más de una ocasión aquel evocara en sus poemas y textos los términos de aquella relación con éste. Pero, además de aquella influencia primera entre ambos artistas, entre sus obras y pensamientos sobre el arte, se pueden rastrear las huellas que Lekuona dejó en la obra y pensamiento de Oteiza, comparando de cerca algunas de sus obras. A pesar de ser obras de naturaleza bien distinta, la abstracción a la que somete Oteiza a su escultura aún conserva elementos estructurales que pueden reconocerse en el ideario surrealista de su amigo. Lo mismo ocurre a nivel teórico con los conceptos de máscara y de paisaje, que ambos compartieron y debatieron en sus numerosas conversaciones, y que luego Oteiza desarrollaría en sus trabajos sobre Estética, principalmente en su libro *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Definir los términos y los límites de aquella fructífera relación entre los dos artistas, primero conceptualmente, para luego visualizarlos en algunas de sus obras, será el objeto de este trabajo.

**Apéndice:** IMAGINACIÓN Y REALIDAD EN LA OBRA DE NICOLÁS DE LEKUONA.  
LOS LÍMITES DEL ROSTRO: LA MÁSCARA Y EL CRÁNEO

**LOS LÍMITES DE LA VISIÓN EN JORGE OTEIZA:  
LAS MÁSCARAS DEL VACÍO Y LOS PAISAJES DE LA INMOVILIDAD**  
LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA METAFÍSICA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Es indudable el uso continuado que de la fotografía hizo Jorge Oteiza para mostrar sus obras e ilustrar su pensamiento. Hay que recordar que el propio artista tenía una preocupación especial para mostrar gráficamente sus obras, inquietud que expresaba del siguiente modo: “uno es el que mejor sabe la luz que conviene a sus criaturas, sabe cómo se colocan, cómo miran o escuchan, cómo quieren ser tratadas”. Él mismo realizaría el catálogo *Escultura de Oteiza: Propósito experimental 1956-1957* que presentó en la IV Bienal de Sao Paulo. Así, la fotografía, será el instrumento que le sirva a Oteiza para calcular, definitivamente, la inmovilidad exacta de las cosas, es decir, para capturar el silencio visible de la luz en sus estatuas e inmovilizar la luz de

los espacios, y para presentar de manera gráfica **el concepto formal del tiempo**. Ello se ha comprobado a partir de varias fotografías desconocidas realizadas por indicación del propio Oteiza para la *Propuesta de Ordenación de la península de Zorrozaurre*, en la Ría de Bilbao, que fueron presentadas por un equipo de arquitectos al *Premio Thyssen Arquitectura 1994*. Concepto temporal que desarrollaría antes en la parte central de su obra más experimental para *la desocupación espacial*, y que más tarde ampliaría para la arquitectura, como una nueva monumentalidad, en la propuesta para el *Monumento a José Batllé y Ordóñez* en Montevideo, Uruguay, de 1959-60, con el arquitecto Roberto Puig. Para la memoria gráfica de esta propuesta, escultor y arquitecto plantearon en un conjunto de fotografías de la maqueta, y con la ayuda del fotógrafo madrileño Juan Miguel Pando Barrero, que puso los medios y supo entender el pensamiento estético de Oteiza, una verdadera teoría para la creación estética. Síntesis de los límites de la visión, entre las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad, y una fotografía, en toda su dimensión metafísica, como el lenguaje artístico específico para la visualización del silencio o, mejor, como herramienta metafísica de creación artística.

### **LA VENUS HIPERBÓLICA. LA ÚLTIMA ESTATUA DEL MITO. SOBRE LA UNIDAD TRIPLE Y LIVIANA DE JORGE OTEIZA**

Un estudio detenido, no sólo de índole abstracta, sino figurativa de *La Unidad triple y liviana*, obra fundamental que Oteiza creó en 1950, al poco tiempo de su regreso de Suramérica, nos permitirá detallar con precisión el contenido real de esta estatua, y la importancia central para el conjunto de su obra, tanto en su vertiente figurativa como abstracta. A partir de los pocos datos figurativos que dejó Oteiza en esta estatua, que fueron traídos por él, una vez más, de las mitologías antiguas (en este caso, concretamente, de las venus prehistóricas, como las paleolíticas de *Willendorf* y de *Lespunge*), se desarrolla este estudio comparativo entre las estatuas, que presentan tamaño

y rasgos similares, además, de un esquematismo parecido en sus estructuras formales. Aunque todas ellas relacionadas con los ritos de la fecundidad, la estatua oteiziana tendrá una significación bien distinta, dándole otro sentido a las formas, transformando las convexidades que representaban la fecundidad en las concavidades que liberan la energía espacial de los hiperboloides. Esta investigación plantea un recorrido histórico a través del mito, de las obras que lo representaron y de algunos escultores cercanos a Oteiza que lo trataron en su obra. Se completa el recorrido con las representaciones de los ritos, del tránsito de lo sagrado a lo religioso, de las venus primeras, las mitológicas, a las vírgenes, maternidades y piedades, del Cristianismo, hasta llegar a la figura concreta de *La Unidad triple y liviana*, donde el escultor da forma a la disolución, no sólo de la estatua, sino del mito que ella contiene. En definitiva, lo que Oteiza perseguía en esta estatua concreta, en los restos de esta nueva figuración, era la destrucción completa del mito, es decir, la total eliminación de lo simbólico en los lenguajes artísticos, y de las interpretaciones de los contenidos en las formas de la creación.

**Apéndices:** La estatua entre la máscara y el paisaje.  
Una escultura de Pablo Gargallo

Iris, la mensajera de los dioses.  
Una escultura de Auguste Rodin

### **JORGE OTEIZA Y JOAQUÍN TORRES-GARCÍA. CONVERGENCIAS EN LA ETAPA AMERICANA**

La etapa que Oteiza pasó en Suramérica coincide en el tiempo, prácticamente, con el regreso a Uruguay en sus últimos años del artista Joaquín Torres-García, que enseñó y trabajó, hasta su muerte, en la ciudad de Montevideo. A partir de esta doble coincidencia temporal y espacial, advertí que había entre ambos artistas, no sólo el azar del lugar y del tiempo, sino

que, realmente, sus obras e ideas en aquel momento, tenían las mismas preocupaciones ideológicas y estéticas, compartiendo similares actitudes vitales respecto a la experiencia artística. Así mismo, se detecta igual forma de sentir y sobrellevar los continuos fracasos en sus intentos de renacimientos artísticos para sus propios países. Así, los temas que preocuparon, entre otros, a los dos artistas en ese lugar y período para ambos de madurez artística, en el caso de Torres-García ya en fase conclusiva, fueron la idea de un Arte Americano diferente al Arte Europeo, el estudio del Arte Precolombino y de las Vanguardias Europeas, la idea de estructura de la obra y de lo mural, la sección áurea, la actitud pedagógica y experimental hacia el arte, y el espíritu universalista y de síntesis en sus propias obras y pensamiento. Era la época en la que ambos desarrollarán una intensa actividad creativa, con exposiciones, conferencias y colaboraciones en revistas de arte, siendo, además, profesores. Por lo tanto, parece razonable que un estudio en profundidad de estas coincidencias reales entre los dos artistas, en aquel espacio americano y en aquel tiempo inaugural para el arte de vanguardia allí, pueda darnos como resultado un mejor conocimiento de la obra y el pensamiento del Oteiza de entonces.

**Apéndices:** Heidegger y Oteiza.

El claro del ser y el vacío de la estatua

La doble apertura:

La estatua como sólido abierto al espacio y a la luz

Un ejemplo: Oteiza y la doble apertura

La desocupación activa del espacio:

El vacío como la limitación de lo abierto

Un ejemplo: Ensayo de partición del espacio vacío.

Homenaje a Torres García, 1958-59

El control de lo inmaterial

Un ejemplo: Oteiza con Caja Vacía

## **CONTRA LA IMAGINACIÓN. CRÍTICA DEL PENSAMIENTO SIMBÓLICO**

Finalmente, se presenta este texto conclusivo que ha dado el soporte filosófico a todo el conjunto donde se profundiza en el centro teórico de esta tesis. Ésta, ha consistido en explicar y demostrar, a través de algunos creadores y de sus obras, que la creación no depende de un pensamiento imaginativo y abstracto, sino, contrariamente, de un pensamiento de conciencia y concreto. Que sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, con su creación, consigue un arte definitivo. Es decir, es capaz de una mirada y de una palabra, referidas únicamente a un mundo limitado y terminado en sí mismo, deducir que para conseguir el arte definitivo hay que destruir todo mito, toda superstición del pensamiento, con una luz que encienda el latido, y llegar, sin la imaginación ni la metáfora, a una conciencia superior del mundo. Sin el falso milagro de un dios inventado, alcanzar el misterio o prodigio de lo real. Cuando las relaciones humanas no eran aún con los dioses, sino directamente con la naturaleza sagrada, cuando todavía el pensamiento no imaginaba y la idea de la muerte no había contaminado el corazón, y el silencio intacto de las cosas, su absoluta inmovilidad, era el único latido del mundo. La creación, entonces, no era máscara ni símbolo para las metáforas ni los significados, sino sólo la forma que guardaba la materia consciente de una luz idéntica a la realidad, el deseo de contener todo el misterio de lo real. En definitiva, la necesidad de encontrar los términos y los límites necesarios para la destrucción última de los mitos, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, los cantos y las máscaras simbólicas.

## **LA ARQUITECTURA COMO LA FORMA INMÓVIL DEL TIEMPO. PARA UNA ESTÉTICA DE LA INMOVILIDAD Y UNA POÉTICA DEL SILENCIO**

De forma unitaria y sintética, se han estudiado, a través de la obra y del pensamiento de algunos creadores, artistas y arquitectos, las diferencias reales que existen entre las estéticas y las poéticas de la máscara y la belleza, y las diferencias que suponen las síntesis formales de la inmovilidad y del silencio. Posteriormente, se han definido los límites y los términos concretos de las leyes internas de la creación tanto artística como arquitectónica. En estas últimas líneas se ordena todo el material conceptual que ha resultado del análisis de los procedimientos creativos en las artes y en la arquitectura. Con él, se intenta dar respuesta integral y concreta a los planteamientos teóricos de esta tesis.

**Apéndices:** La casa de Wittgenstein.  
La máscara del vacío y el paisaje de la inmovilidad

La arquitectura sin ideas.  
Para una crítica constructiva del proyecto

El arquitecto sin proyecto  
o la construcción de lo inmóvil

\*

### Del título

Se cambiará para la colección *arquía/tesis* el título "TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES" por "**EL ARQUITECTO SIN PROYECTO. LA CONSTRUCCIÓN DE LO INMÓVIL**". Se utilizará para el texto de la contraportada el Abstrac inicial que presento en esta documentación, y un prólogo que pediré a algún miembro del tribunal como presentación de la tesis. Los miembros del tribunal fueron:

Presidente:

Dr. Don MANUEL IÑIGUEZ VILLANUEVA, Catedrático de la UPV/EHU

Vocales:

Dr. Don JUAN CALATRAVA ESCOBAR, Catedrático de la UGranada

Dra. Doña LILIANA PALAIA PEREZ, Catedrática de la UPValencia

Dr. Don JOSE RAMON MORENO PEREZ, Profesor titular de la UMálaga

Secretario:

Dr. Don ALBERTO USTARROZ CALATAYUD, Catedrático de la UPV/EHU

Presento a continuación el INFORME DE VALORACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL que el miembro del tribunal Dr. Don Juan Calatrava Escobar envió a la Subcomisión de Doctorado para su APROBACIÓN, que de alguna manera me sirve para resaltar la idoneidad de la forma y del contenido de la misma para poder ser publicada en la colección *arquía/tesis*.

**INFORME DE VALORACION DE TESIS DOCTORAL**

SUBCOMISION DE DOCTORADO  
 BARRIO SARRIENA, S/N  
 48940 - LEIOA (BIZKAIA)  
 FAX 94-6013213

Doctorando: **D. EMILIO VARELA FROJÁN**  
 Departamento: **ARQUITECTURA**  
 Miembro del Tribunal: **D. JUAN CALATRAVA ESCOBAR**

**VALORACION DE LA TESIS**

	Excelente	Buena	Media	Suficiente	Deficiente
Originalidad	<input type="checkbox"/>				
Definición de objetivos	<input type="checkbox"/>				
Metodología	<input type="checkbox"/>				
Relevancia de los resultados	<input type="checkbox"/>				
Discusión/Conclusiones	<input type="checkbox"/>				
Bibliografía	<input type="checkbox"/>				
Presentación, aspectos formales	<input type="checkbox"/>				

**INFORME JUSTIFICATIVO DE LA VALORACION OTORGADA:**

La tesis objeto de este informe presenta una estructura un tanto atípica, en cuanto que combina la investigación científica en sentido estricto con las preocupaciones pedagógicas y con los aspectos creativos artísticos y arquitectónicos que son parte esencial del curriculum y la personalidad de su autor. Ello, sin embargo, no constituye un factor negativo; antes bien, contribuye al necesario proceso de replanteamiento de las características que ha de tener una tesis doctoral en el ámbito de la Arquitectura. Desde este punto de vista, opino que el autor sale bien airoso de la gran dificultad de volcar en un único trabajo los tres aspectos antes citados, logrando una reflexión global y unitaria en el que estas diferentes partes se integran de modo coherente. El todo resultante es superior a la mera suma de las partes y constituye una oportuna incitación a repensar el papel de los aspectos creativos en el proceso de la proyectación arquitectónica, así como las relaciones entre la arquitectura y otros ámbitos de la cultura contemporánea.

Se echa en falta, sin embargo, un conocimiento más profundo de la numerosa bibliografía que en los últimos años ha generado la discusión sobre los temas objeto de estudio, así como una estructuración algo más clara que explicita de manera más evidente la metodología, objetivos y resultados. Del mismo modo, la presentación asume más una forma de ensayo que de texto de investigación. Otras objeciones que no procede reseñar aquí deberán ser objeto de debate en la sesión de defensa.

En conjunto, la valoración del que suscribe es positiva y procede emitir informe previo favorable a la presentación y defensa de esta Tesis.

**Nota:** Es importante que en su informe valore la originalidad y aspectos innovadores que aporta la Tesis, la adecuación al problema del material y la metodología utilizada, así como la coherencia entre los objetivos planteados y las conclusiones a las que ha llegado, haciendo referencia a los contenidos específicos de la Tesis. (Pueden emplearse hojas adicionales numeradas, si fuese necesario)

**DECISION GLOBAL**

**APRUEBO LA TESIS**

**DESAPRUEBO LA TESIS**

**NOTA:** Si no se aprueba, debe justificarse e indicarse qué modificaciones debería introducirse en la Tesis, si no se han indicado en el informe anterior.

Fecha y firma: *Granada, 1/9/2010*

*[Handwritten signature]*

## **De los textos**

Estos textos buscan una forma de escritura que se adapte a su objeto. Es decir, cada objeto crea su propio espacio literario. El crítico debe trabajar con el lenguaje en los límites reducidos del propio objeto, hacia el interior formal de su estructura. Lo importante será aislar el objeto para encontrar los términos exactos que lo definan. Son, por lo tanto, textos objetivos que tienen una cualidad parecida al imán; una idea que atrae todo un sistema de relaciones conexas, un centro donde gira el sistema contextual, puesto que el estatuto del texto crítico es incierto por naturaleza. Su punto de partida no puede ser el de las certezas. Pero el crítico, entre dudas razonables, no debe ser subjetivo ante el objeto, sino pensarlo a través de su ser concreto y de su propia luz cierta. En definitiva, tiene que hacer una crítica constructiva que le permita transformar el objeto, finalmente, en concepto, para dar cuerpo al pensamiento. Un acto, el suyo, realmente sintético, de verdadera creación objetiva, que debe garantizar como resultado la síntesis del mundo o, conceptualizado de otra manera, una poética y una estética generales.

## **De las ilustraciones**

Se emplearán para ilustrar los textos las mismas imágenes que ilustraron la tesis y las que utilicé en su presentación ante el tribunal. Están guardadas en archivos con extensión *JPEG*. Elaboré también para la presentación unos gráficos o diagramas pedagógicos en *PowerPoint* que quisiera adaptar igualmente al formato de la colección *arquía/tesis*.

## **De la bibliografía**

Relación de los libros que se han analizado, y que han servido para elaborar los textos críticos de "TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES". Libros que se han organizado en un listado según los diferentes apartados y por los siguientes

temas especializados: arte y arquitectura, filosofía y estética, poesía y otras materias o lecturas que han sido necesarias para tratar en conjunto las cuestiones concretas de la crítica de las artes y de la creación artística. Se da cuenta de los autores y de los títulos de las obras, así como del lugar y de la fecha de la edición de cada uno de los libros.

### **De la biografía**

Se elaborará una breve nota biográfica con una fotografía del autor, para la solapa que aparece en los libros de la colección *arquia/tesis*, a partir de la siguiente biografía actualizada:

#### **EMILIO VARELA FROJÁN** (San Sebastián, 1965)

Doctor Arquitecto, pintor y poeta, titulado con la calificación final de SOBRESALIENTE en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad del País Vasco, en San Sebastián (1995). Ese mismo año comienza en dicha ciudad su actividad como arquitecto liberal en el campo de la edificación y del planeamiento urbanístico. El día 24-03-2011 presentó su Tesis Doctoral: *“Tipologías del texto crítico en el arte y en la arquitectura. La creación de los lenguajes”* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Departamento de Arquitectura U.P.V. y obtuvo el título de Doctor Arquitecto, con la calificación de SOBRESALIENTE. En la actualidad prepara *“Crítica del pensamiento simbólico. La destrucción necesaria del mito”* como Tesis Doctoral en el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación U.P.V. de San Sebastián.

En 2002 recibió el premio *Iparragirre Saria* por su libro de poemas *Las fuentes de arena* (Birmingham Edit., 2003). Ha escrito artículos sobre arte y poesía en revistas y prensa especializadas. Interesado por los discursos

estéticos y poéticos, ha publicado sus reflexiones en las revistas *El invisible anillo*, *Fragmenta* y *Zurgai*. Colaboró en el suplemento literario *Pérgola de la Cultura* del periódico municipal *Bilbao*. Actualmente colabora en la revista virtual de literatura y creación contemporánea *Espacio Luke* con su sección “*La máscara y el canto*”, dedicada al pensamiento y a la creación.

El escritor y filósofo Jon Obeso Ruiz de Gordo ha escrito en su sección de Poéticas (*Pérgola de la Cultura* N° 183, abril de 2008) sobre su obra con el título *Poemas del lado en sombra de la ciudad. Emilio Varela Froján: Cartografía del mundo menor*. Rafael Morales Barba, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, ha escrito sobre su poesía en los libros *Última poesía española (1990-2005)* y *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Félix Maraña le ha incluido a su vez en el ensayo *Las palabras y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano*, para la edición crítica de la obra poética completa de Jorge Oteiza, publicada en 2006 por su Fundación.

En 2007 presentó su primera exposición individual en las Salas Kutxa Boulevard de San Sebastián bajo el título “*La máscara y el canto*”, donde mostraba sus pinturas, dibujos y textos. Un año después lo haría en el catálogo y la exposición colectiva “*Colección Dinámica/Bilduma Dinamikoa, Últimas Incorporaciones (2005-2007)* al Patrimonio Artístico Kutxa”. Existen muestras de su obra pictórica en el Museo Zuloaga y en la Colección Kutxa. Ha realizado numerosos trabajos gráficos para revistas, editoriales y eventos.

Ha participado en diferentes congresos para aportar su visión sobre la figura de Jorge Oteiza: en el *1<sup>er</sup> Congreso Internacional Jorge Oteiza. Oteiza y la crisis de la modernidad con la comunicación oral: “La estatua y el libro. Ensayo de continuidad para una obra concluida”*, celebrado en Pamplona del 21 al 24 de octubre de 2008, organizado por la Fundación Museo Jorge Oteiza. Y en el *IV. Congreso de Historia de la Fotografía* presentó la comunicación oral: “*Los límites de la visión en Jorge Oteiza: las máscaras del*

vacío y los paisajes de la inmovilidad. La fotografía como herramienta metafísica de creación artística”, celebrado en Zarautz los días 5 al 7 de diciembre de 2009, organizado por la Fundación Photomuseum. Argazki Euskal Museoa. Leyó las ponencias “Contra la imaginación. Crítica del pensamiento simbólico. Sobre la finalidad de la palabra en el poema” en el IX Congreso Internacional de Ontología. La filosofía como universal antropológico, y “Filosofía de laboratorio y Propuesta para una metafísica intrascendente” en el X Congreso Internacional de Ontología. *Physis. De las partículas elementales a la naturaleza humana*, que se celebraron respectivamente los años 2010 y 2012 en las ciudades de San Sebastián y Barcelona. Todas las comunicaciones están publicadas en las Actas de los Congresos.

Existen varios sitios en Internet donde aparecen algunos de sus cuadros, dibujos y poemas, así como algunos de sus textos sobre pensamiento poético, estética y filosofía del arte: *Espacio Luke*, *Poetas vascos en castellano*, *Poetas del siglo XXI. Antología Poesía Mundial*, *Insólitos*, *Las afinidades electivas* y *Pérgola de la Cultura* del periódico *Bilbao*, y algunos links sobre su obra: *Poéticas de Ixil*. *Poéticas de autores vascos en castellano*, *La máscara y el canto*. *Diario Vasco / Cultura*, y *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*.

\*