

Transfiguración de espacios arquitectónicos a través del arte contemporáneo

Transfiguration of Architectural Spaces Through Contemporary Art

Raúl Ursúa Astrain

Universidad de Zaragoza

raulursua@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-2304-5629>

Recibido: 25/04/2024

Revisado: 16/09/2024

Aceptado: 19/09/2024

Publicado: 01/01/2025

Alfonso Revilla Carrasco

Universidad de Zaragoza

alfonsor@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-0832-649X>**Clara Ocaña Mantilla**

Universidad de Zaragoza

cocana@unizar.es

<https://orcid.org/0009-0007-5808-0030>

Sugerencias para citar este artículo:

Ursúa Astrain, Raúl, Revilla Carrasco Alfonso y Ocaña Mantilla, Clara (2025). «Transfiguración de espacios arquitectónicos a través del arte contemporáneo», *Tercio Creciente*, 27, (pp. 309-325), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.27.8879>

Resumen

Al concebir la atención como un proceso de selección excluyente, se evidencia que ciertas áreas del espacio arquitectónico son subestimadas en relación a una jerarquía visual asociada al principio de utilidad, iluminación y la accesibilidad (Rosa et al., 2023). El propósito de este estudio es demostrar que dichos fragmentos arquitectónicos aparentemente periféricos para una perspectiva occidental adulta sin una educación estética previa, son los elegidos por algunos artistas contemporáneos emergiendo como elementos fundamentales en sus discursos artísticos. A través de un análisis visual sobre la poética espacial inherente a estas perspectivas habitualmente desestimadas en la percepción de la arquitectura, se establecen conexiones intrínsecas entre las obras de artistas contemporáneos que trabajan en el campo expandido, examinando detenidamente la relevancia de la elección de tales soportes tridimensionales y su impacto en la propuesta expositiva final.

Palabras clave: percepción visual, artes visuales, composición tridimensional, arte contemporáneo, arquitectura.

Abstract

When conceiving attention as an exclusive selection process, it becomes evident that certain areas of three-dimensional space are underestimated in relation to a visual hierarchy associated with the principle of utility (Rosa et al., 2023), as well as lighting and accessibility. The purpose of this study is to demonstrate that such seemingly peripheral architectural fragments, from the perspective of a Western adult without prior aesthetic education, are chosen by some contemporary artists, emerging as fundamental elements in their artistic discourses. Through a visual analysis of the spatial poetics inherent in these perspectives, which are often overlooked in the perception of architecture, intrinsic connections are established between the works of contemporary artists operating within the expanded field. This study meticulously examines the relevance of the choice of such three-dimensional supports and their impact on the final exhibition proposal.

Keywords: Visual perception, visual arts, three-dimensional composition, contemporary art, architecture.

1. Introducción

La percepción proporciona un conocimiento inmediato del mundo que nos rodea. Cuando esto sucede, no sólo tenemos que orientarnos dentro de todos aquellos elementos de dicho contexto espacial, sino que sentimos la necesidad de comprender y descubrir su utilidad.

En el análisis de una construcción, los aspectos relativos a la percepción nos permiten acceder a una interesante información de cómo una construcción funciona y qué implican sus distintos espacios, información en relación directa con los aspectos más humanos y vivenciales de la arquitectura (Borrazás, 2003).

Una persona en su vida cotidiana actúa basándose en percepciones espontáneas que pueden llevar a confusión. Aplicado al terreno social, es fácil juzgar a una persona de manera equivocada o dejarse llevar únicamente por su belleza. La ocurrencia de fenómenos similares podría manifestarse al momento de aplicar el enfoque interpretativo a una estructura arquitectónica. Es posible despreciar con la mirada una parte de un edificio y posteriormente darse cuenta de que tenía unas cualidades escondidas o poco visibles. Los análisis formales describen una construcción en el espacio y en el tiempo, mientras que los análisis de la percepción exploran la relación entre el ser humano y la arquitectura, considerándola como un elemento físico a experimentar (Borrazás, 2003). La percepción occidental colonizada se encuentra influenciada por prejuicios culturales inherentes a un observador carente de un entrenamiento perceptivo previo, en las etapas iniciales del desarrollo estético (Marín, Ricardo, 2005; Rancière, 2010). Su persistencia perceptiva y su enfoque mecánico evalúan la arquitectura de acuerdo con los principios utilitarios propios de la museología (Brückner, 2003; Díez, 2005; Philip, 2010; Puyuelo Cazorla & Merino Sanjuan, 2013). A través de una apreciación directa de las propiedades formales,

mecánicas y materiales, prescindiendo deliberadamente de aquellas cualidades indirectas que podrían pasar inadvertidas (Rosa et al., 2023a). Las indagaciones cognitivas en torno a la percepción la conceptualizan como un proceso activo, donde el cerebro aborda los estímulos externos como materias primas a ser modeladas, con el respaldo de nuestras experiencias anteriores. Las percepciones, en este contexto, se configuran a través de tres conjuntos de influencias: las características físicas de los estímulos, la relación de dichos estímulos con su entorno, y las condiciones internas del individuo (Skaza, 2019; Tomsic-Amon, 2022a).

El desarrollo de la visualización en la experiencia del espacio arquitectónico va más allá de las divergentes formas de observación propuestas por las disciplinas individuales (Ware, 2019). La apertura de posibilidades en la interpretación de la imagen no sigue una trayectoria regular, ni se establece como explicación previsible de la realidad, sino que requiere de un pensamiento complejo sobre posibles vías de resolución visual, que a través de un tipo de comisariado inteligente genere nuevas capacidades para imaginar, impidiendo ver en el modo en que lo veníamos haciendo. Las imágenes no como expresión de las ideas preconcebidas, sino como campos donde se despliegan pensamientos y elementos sensibles, que inicialmente nos desorientan, pero posteriormente nos fuerzan a un ejercicio de composición específico, reinventando nuestro lenguaje para poder hacerles lugar (Calderón, 2020). Al contemplar un espacio, el individuo retiene atisbos visuales de la realidad definida por los límites espaciales que captan los sentidos. El movimiento moderno entiende la forma arquitectónica como una estructura de relaciones entre límites: la luz y la sombra, lo útil y lo aparentemente inútil, lo accesible y lo inaccesible. La persona que juzga aquello que ve teniendo en cuenta únicamente su función principal, hace alusión al principio de utilitas (Rosa et al., 2023). Las zonas oscuras o en sombra también son descartadas a priori como zonas sin interés. Al mismo tiempo que la luz define y cualifica el espacio arquitectónico y presenta la sombra como un elemento esencial constitutivo del mismo (Martínez, 2020). Cuando el espectador focaliza su atención en un punto, disminuye su percepción del entorno, generando un tipo de observación selectiva que conduce a una visión simplificada. En este contexto, se tiende a pasar por alto aspectos específicos que quedan fuera del campo de atención central. (Norman, 1998; Johnston & Dark, 1986; van Moorselaar & Slagter, 2020). La expresión “arquitectura fisiológica” (Calderón, 2020) constituye una alternativa conceptual para denominar y comprender la interrelación entre la arquitectura y el espectador, indicando que el diseño arquitectónico se orienta hacia las exigencias inherentes a la experiencia corpórea (Pérez Sobrino, 2022). Esta perspectiva implica una disposición frente al espacio que busca desentrañar la dimensión subyacente del entorno, incitándonos a reflexionar sobre sus condiciones morfológicas (Rosa et al., 2023b). Contrariamente, la concepción del diseño espacial como recipiente incide en el proceso perceptivo al demandar una función sinérgica e interoceptiva (Skaza, 2019a). En este caso concreto, al descubrir el potencial poético inherente a los “no-lugares”:

El etnólogo se vanagloria en poder descifrar a través de la organización del lugar un orden tanto más coercitivo y en todo caso evidente en la medida en que su transcripción del espacio le da la apariencia de una segunda naturaleza (Augé, 2020).

2. Metodología

En función de una metodología basada en la hibridación de lenguajes artísticos que promueve una comprensión analítica de las imágenes híbridas arquitectura-performance mediante la participación de artistas en procesos creativos que les permiten explorar, interpretar y expresar ideas de manera personal y significativa; Estas actividades se estructuran en torno a la recreación y la recontextualización del espacio arquitectónico, facilitando así una conexión tanto emocional como cognitiva con el sujeto.

Fase 1: Lectura crítica del espacio arquitectónico y las formas de habitarlos a partir de las referencias bibliográficas, para identificar los conceptos clave desde la semiótica, la fenomenología de las formas arquitectónicas y las visualidades contemporáneas.

Fase 2: Análisis de objetos y estructuras en función de la selección de casos de estudio desde la relación con las ideas de Gumbrecht sobre presencia y significado (Gumbrecht, 2005), y con la crítica a las interpretaciones domesticadas (K. P. Moxey & Hernández, 2016) y Hernández fundamentados en la investigación basada en las artes apoyándose principalmente en los estudios de Patricia Leavy (Leavy, 2020), de J. Garry Knowles y Ardra L. Cole (Cole & Knowles, 2008). Dicho método concierne al ser, la subjetividad, la autobiografía y las diferentes formas representacionales. Leavy destaca la importancia de utilizar enfoques creativos y artísticos para abordar preguntas de investigación, así como el valor de la sensibilidad estética en este tipo de procesos de conocimiento.

Fase 3: Experimentación analítica con intervenciones sobre los objetos/estructuras comenzando por la realización de bocetos, maquetas o reinterpretaciones digitales para experimentar con nuevas visualidades. A partir de aquí se integran la hibridación de lenguajes y la creación de narrativas que generen relaciones visuales que amplifican el significado de los objetos analizados, explorando cómo el creador puede reconfigurar su discurso. Como resultado se establecen conexiones entre los fragmentos del espacio arquitectónico que pasan inicialmente desapercibidos para un espectador occidental sin una educación estética previa y la poética espacial inherentes a los mismos, capaz de potenciar un discurso artístico.

La metodología trabaja desde el análisis visual comparativo que parte de un entorno inicial desprovisto de intervenciones artísticas, y tiene como punto de referencia dos categorías de observadores antagónicos en relación a su progresión en inteligencia estética y educación estética. Las imágenes y componentes sensoriales que son manifestaciones efímeras inherentes a la investigación basada en las artes, además de ser características distintivas, funcionan como generadoras de evidencia empírica, enriqueciendo así la comprensión, interpretación y reconstrucción de elementos permanentes.

El objetivo es investigar los beneficios obtenidos al enfocarse en ubicaciones aparentemente periféricas como puntos principales, y observar cómo se convierten en centros de interés destacados después de ser intervenidos por los artistas seleccionados para este estudio.

3. Marco Teórico

3.1 Análisis de la transfiguración en Espacios Arquitectónicos a través del arte contemporáneo

Erwin Wurm (Estiria, 1954) trabaja en fragmentos del espacio que pasan desapercibidos inicialmente, convirtiéndolos en puntos de máximo interés mediante su activación a través de la utilización de objetos cotidianos desprovistos de su funcionalidad principal, y tras establecer nuevos diálogos entre cuerpo y arquitectura. La fugacidad de estas esculturas de un minuto aporta un interés visual y conceptual a estas acciones performático-escultóricas, en donde el cuerpo dialoga de una forma única con la arquitectura. Crea esculturas efímeras mediante interacciones breves y humorísticas entre el cuerpo, los objetos y el espacio. Su intención principal es desafiar la percepción tradicional de la escultura, su permanencia en el tiempo y el papel del espectador en la experiencia artística (Marín, 2005). También invita a los espectadores a participar activamente en la creación de la obra, pidiéndoles que realicen acciones específicas con objetos comunes durante un minuto. Propone acciones como colocar objetos en el cuerpo de una manera particular, equilibrar elementos, o adoptar posturas específicas; relacionando el arte, el cuerpo, el espacio y el tiempo.



Imagen 1. Erwin Wurm.
Esculturas interiores en
colaboración con Sylvie Fleury.
Zürich, 2002.

Uno de los lugares más asépticos posibles desde un punto de vista visual, es una pared blanca en un espacio vacío como el de una galería de arte. Erwin Würm lo habita y transforma a través de un listón de madera dispuesto diagonalmente con respecto a la pared vertical. Al mismo tiempo apoya en él, un cuerpo boca abajo o encima de su parte superior. Acciones artísticas muy simples pero eficaces a través de las cuales se dota de información relevante a un espacio arquitectónico sin ninguna información inicial.



Imagen 2. Erwin Würm. Esculturas de un minuto, 1980-2000.



Imagen 3 y 4. Izquierda: Espacio vacío manipulado digitalmente. Derecha: Erwin Wurm. Esculturas de un minuto, 1980-2000.

La persona que juzga una obra de arte en base a una propiedad llamativa pero experimental, comete una injusticia porque está olvidando las cualidades más esenciales del objeto (Norberg-Schulz, 1968). Los objetos representados por difusos fenómenos de conjunto o por propiedades superfluas que se perciben como primordiales a primera vista, suelen esconder detalles y poéticas poco accesibles para un espectador atrapado en un atrincheramiento cognitivo (Aronson, 1969; Marín, Ricardo, 2005; Morvan & O'Connor, 2017). La obra del coreógrafo austriaco Willi Dorner (Baden, 1959), titulada *Bodies in Urban Spaces*, es un buen ejemplo de cómo un lugar cotidiano poco accesible se convierte en un lugar único al ser habitado fugazmente por el cuerpo humano con una intencionalidad artística. En estas acciones, el coreógrafo busca lecturas distintas de varios rincones de la ciudad transformando los cuerpos de los bailarines en esculturas en movimiento y modificando el significado de espacios olvidados aparentemente inaccesibles. Funcionan como una herramienta que facilita la percepción de las dimensiones espaciales y otorgándoles otro sentido. Al rellenar literalmente los vacíos en el espacio urbano, se establecen nuevos diálogos y jerarquías. La aparente inaccesibilidad propia de algunos lugares públicos propiciada por su relación espacial con el mobiliario urbano, puede generar cualidades intrínsecas a la arquitectura especialmente beneficiosas para este tipo de acciones performáticas a través del cuerpo. Los mensajes generados tras sus intervenciones y las metáforas visuales creadas multiplican su valor visual y conceptual debido principalmente a los espacios anestesiados por una mirada occidental colonizada en la primera fase del proceso de percepción visual.



Imagen 5. Willi Dorner. Cuerpos en el espacio urbano. Nueva York, 2010.



Imagen 6,7 y 8. Willi Dorner. Cuerpos en el espacio urbano. Nueva York, 2010.

El trabajo de Juan Baraja (Toledo, 1984) fotografía arquitectura con una intencionalidad compositiva basada en el orden y en la armonía, poniendo el foco en las zonas en penumbra. Retrata la magia de la trastienda, de las sombras provocadas en lugares vacíos, de los lugares contiguos a espacios hiperdefinidos. Concentra su atención en las zonas anestesiadas por la mirada mecánica de un adulto occidental sin un adiestramiento visual previo (Ranciére, 2010). Sus encuadres se centran en detalles de lugares secundarios de edificios: encuentros entre una escalera y una barandilla, un techo y una columna,

o una barandilla próxima a una pared de madera. Capta “lo que siempre estuvo allí y por eso puede pasarnos desapercibido, arquitecturas fragmentadas y naturalezas a partir de las que puede ser posible meditar, los espacios más austeros y menos visitados, que por eso parecen haber quedado fuera del tiempo”(«Fichados», s. f.). Valora aspectos sutiles de lo tridimensional más valorados en el mundo oriental: las zonas en penumbra, las esquinas, los ángulos más inaccesibles y olvidados. Son precisamente estas zonas secundarias o perspectivas olvidadas para nuestra cultura occidental, las que poseen una poética espacial potenciadora del discurso artístico expandido y contemporáneo.



Imagen 1. Erwin Würm. Esculturas interiores en colaboración con Sylvie Fleury. Zürich, 2002.



Imagen 10. Juan Baraja. Águas livres, 2013.

George Rousse nace en París en 1947. Las instalaciones de Rousse son puzzles ópticos a gran escala colocados en entornos con los que contrastan para dar la sensación de que un trozo de una realidad ha sido cortado y ha sido colocado en otra. Cuanto mayor es la simplicidad de estas piezas mayor es su efectividad, más puros los colores, más cortantes los bordes y más extraña la sensación espacial. Su obra tiene tal sentido geométrico que es capaz de crear juegos con mucha economía de medios, solo una línea que se desplaza hacia donde no debería desmorona el orden racional de la percepción. Sus figuras sugieren una ventana a una realidad diferente. Su objetivo no es crear esculturas sino dar la sensación de imagen plana. Aunque su obra tenga connotaciones arquitectónicas en realidad es como un dibujante que usara a su antojo las tres dimensiones, jugando con la profundidad, la perspectiva y la óptica.

En sus últimas instalaciones en Francia trabaja con jóvenes voluntarios, lo que según el artista le ha dado un aire nuevo a su obra y su experiencia del mundo. Su lenguaje es bastante similar al de Gordon Matta-Clark. Por ejemplo, coinciden en la elección del espacio para sus creaciones, ya que tienen cierta predilección por construcciones arquitectónicas abandonadas, en ruinas, o en desuso.



Imagen 11. George Rousse.
Bastia, 2009.



Imagen 12. George Rousse. Casablanca, 2003

En sus intervenciones trabaja con el anamorfismo. La anamorfosis es la deformación de una imagen en las tres dimensiones mediante un procedimiento óptico, en donde para ver la figura completa el observador debe situarse en un determinado punto de vista desde el cual el elemento visionado cobra una forma proporcionada y completa. Ya en el Quattrocento, Piero della Francesca (1415-1492), describe el método de la anamorfosis en sus estudios sobre la perspectiva. El primer ejemplo conocido de una anamorfosis es de esta época. Es una cara de un niño realizada por Leonardo da Vinci (1452-1519) alrededor del año 1485.



Imagen 13. George Rousse. Bombay Lyon, 2014.

Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978). Es hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta y es conocido por sus cuttings, transformaciones de edificios mediante cortes o extracciones. Estudia Arquitectura en la Universidad de Ithaca en el Estado de Nueva York y literatura en París. Decide ser artista y no ejercer como arquitecto. Sin embargo, se le considera arquitecto deconstructivista, ya que en su discurso descompone ciertos elementos arquitectónicos. Es en París donde toma contacto con la filosofía de la deconstrucción y la corriente situacionista encabezada por Guy Debord. En 1971 funda con Carol Goodden el restaurante Food, en el barrio del Soho de Nueva York, espacio gestionado y atendido por artistas, donde el acto de cocinar se convierte en un performance. En sus comienzos ocupa como taller el subterráneo de la galería de Jeffrey Lew, donde realiza numerosas instalaciones utilizando el espacio mismo de la galería como soporte de la obra. Posee la herencia artística de los años sesenta: pop, minimalismo y conceptualismo.



Imagen 14. Gordon Matta Clark. Splitting, 1974.

Busca en la arquitectura espacios internos más allá de la geometría construida. Observa los edificios como esculturas con tuberías y como una sucesión de metáforas unas dentro de otras. Afirma que la auténtica naturaleza de su trabajo con los edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista. Analiza los nuevos modos culturales en la vida cotidiana. Pretende descubrir espacios sin nombre, lugares ocultos. Él mismo, afirma, que tiene un gran interés por hacer una expedición al subsuelo, una búsqueda de los espacios

olvidados y enterrados bajo la ciudad. De esta manera anima al arte a salir de las galerías y visitar las cloacas. Le interesan los espacios intermedios, la degradación urbana y los edificios ocupados. Investiga sobre el origen, lo escondido, lo invisible y lo censurado de la arquitectura. Por esta razón se puede afirmar que está relacionado indirectamente con la perspectiva olvidada. Reflexiona sobre estas inquietudes en trabajos como *Cherry Tree*, *Time Well* y *Winter Garden*. Amplia el soporte de la obra y el espacio de exposición. Se plantea por qué colgar cosas en una pared cuando la pared misma es un espacio mucho más desafiante. Comienza a utilizar como soporte muros, suelos, ventanas, puertas de galerías y edificios abandonados. Interviene en edificios cortándolos, seccionándolos, troceándolos, desplazándolos. Las dualidades que va descubriendo las refleja utilizando la fotografía. Extrae con sierra eléctrica, martillo y cincel grandes trozos de un edificio. Luego presenta el edificio intervenido como la obra en sí. Una obra transitable y destinada a desaparecer debido al tipo de edificios que escoge.

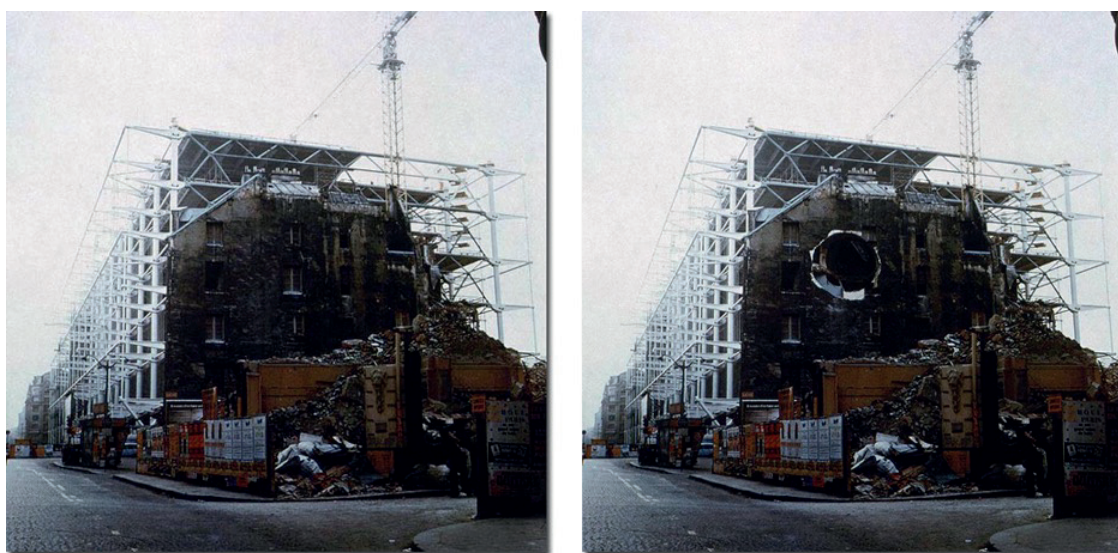


Imagen 15 y 16. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975. Izquierda: Edificio sin ser intervenido. Derecha: Edificio después de la intervención artística.

En *Conical Intersect* perfora un edificio colindante al que sería el futuro Centro Pompidou. En este caso concreto una persona que no tenga cierto adiestramiento de la mirada desprecia visualmente la pared quemada de un edificio. Escogiendo probablemente las otras perspectivas repletas de estructuras metálicas aparentemente mucho más interesantes. Matta-Clark elige la pared quemada que en un principio es un lugar olvidado y la convierte en la clave de su intervención. Esta pared que inicialmente pasa desapercibida se convierte en el punto de máximo interés. En este contexto, se postula que la transformación de un fragmento de espacio inicialmente considerado como carente de interés en el epicentro de la acción artística aumenta la poética de dicho

lugar, que, a pesar de su condición arquitectónicamente secundaria, adquiere una nueva relevancia. Además, se sostiene que la pared quemada se revela como un entorno idóneo para este tipo de intervenciones artísticas.

4. Conclusiones

Se detectan enclaves dentro del contexto arquitectónico que, a pesar de su aparente marginalidad visual, poseen una inusitada carga poética, sirviendo de sustrato para expresiones artísticas contemporáneas expandidas. Una vez intervenidos u ocupados, estos fragmentos generan una reconfiguración jerárquica significativa en la arquitectura circundante. La obra artística, por ende, experimenta un fortalecimiento inherente a su disposición particular en estas áreas, que suelen quedar insensibilizadas ante la mirada mecanicista occidental. Comprender y aprender la arquitectura bajo esta perspectiva se erige como una tarea fundamental, propiciando la transformación del mensaje intrínseco de la obra a través de las características propias de la tridimensionalidad del espacio. Poéticas arraigadas en las áreas sombrías o menos iluminadas emergen como un atributo, más que como un defecto, en el contexto de las formas arquitectónicas habituales. Dichos fragmentos espaciales se transforman en terrenos particularmente propicios para la gestación de expresiones creativas contemporáneas expandidas (Cole & Knowles, 2008). Por lo tanto, la elección del soporte tridimensional se vuelve fundamental para amplificar (sostener y multiplicar) visual y conceptualmente este tipo de discursos que finalmente dependen de emplazamientos anestesiados para tener una presencia significativa. El extrañamiento visual experimentado por el espectador al ser confrontado con la carga poética de estos lugares insospechados, activa la atención a través de propuestas poco comunes para un contexto curatorial convencional influido por la inercia compositiva. Los resultados corroboran los estudios de Patricia Leavy (Leavy, 2020), así como los de J. Garry Knowles y Ardra L. Cole (Cole & Knowles, 2008), en los cuales se sostiene que los procesos creativos y los puntos de vista innovadores son esenciales para comprender, desvelar y evolucionar en lenguajes plásticos tridimensionales, vinculados en este caso, a la abstracción.

Una experiencia cultural no debe limitarse al análisis del significado, sino que también hay que tener en cuenta el impacto que tiene en nuestra presencia y conciencia física. En las obras analizadas en este artículo la relevancia del significado, se entiende como un proceso estrechamente vinculado a la interpretación, la interacción simbólica y el contexto cultural. El significado no surge de manera mecánica de la experiencia, sino que requiere un proceso cognitivo para ser elaborado y entendido (Gumbrecht, 2005). También es fundamental considerar que los valores occidentales y orientales no coinciden en el acto de observar, ni tampoco lo hacen las jerarquías visuales de un espectador con una educación e inteligencia estética desarrollada, en comparación con aquel que no cuenta con tales herramientas perceptivas. En este sentido, el desarrollo de la educación e inteligencia estética es fundamental para comprender y desvelar los mensajes, de la

misma manera que, en otros tipos de comunicación, es crucial entender el código del emisor para que el mensaje sea recibido de forma efectiva por el receptor. La mirada mecánica occidental es un tipo de “interpretación domesticada”, que hace referencia a algunos elementos disruptivos o periféricos de una cultura, que al ser revisitados pierden su capacidad crítica o subversiva; Ya que se desactivan los atributos transformadores que pueden tener los fenómenos culturales, al ser encuadrados dentro de estereotipos normativas o confortables para el statu quo (K. Moxey, 2013).

Referencias

- Aronson, E. (1969). The theory of cognitive dissonance: A current perspective. En *Advances in experimental social psychology* (Vol. 4, pp. 1-34). Elsevier. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(08\)60075-1](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(08)60075-1)
- Augé, M. (2020). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.
- Borrazás, P. M. (2003). Arquitectura como percepción. *Arqueología de la Arquitectura*, 2, 177-183. DOI: <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2003.44>
- Brückner, A. (2003). Form follows content. *Architecture, Exhibition and*.
- Calderón, A. S. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18dvtv9.10>
- Cole, A. L., & Knowles, J. G. (2008). Arts-informed research. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, 55-70. <https://doi.org/10.4135/9781452226545.n5>
- Díez, F. F. (2005). *El libro del guión*. Ediciones Díaz de Santos.
- Fichados. (s. f.). *Masdearte*.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: Lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana.
- Leavy, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford publications.
- Marín, Ricardo. (2005). *Didáctica de la Educación Artística para primaria*. Pearson.
- Martínez, R. C. (2020). *La sombra: Forma del espacio arquitectónico*. Universidad de Sevilla.
- Morvan, C., & O'Connor, A. (2017). *An analysis of Leon Festinger's a theory of cognitive dissonance*. Macat Library.
- Moxey, K. (2013). *Visual time: The image in history*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822395935>
- Moxey, K. P., & Hernández, M. Á. (2016). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Sans Soleil.
- Norberg-Schulz, C. (1968). *Intentions in architecture* (Número 74). MIT press.

- Pérez Sobrino, P. (Director). (2022, noviembre 15). Creatividad (extra)ordinaria: *El poder de la metáfora en la publicidad* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=NXNCNaASHO4&list=PLn999Fbk9QOz8tN3p--2-JcxOeRHbJVl8&index=4&t=1582s>
- Philip, H. (2010). *Diseño de Exposiciones: Nuevos conceptos*. Ed. Promopress, Barcelona.
- Puyuelo Cazorla, M., & Merino Sanjuan, L. (2013). *Diseño de Exposiciones: Argumento y guión expositivos*.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rosa, M. A. S. la, Raposo-Grau, J. F., & Butragueño, B. (2023). Arquitectura fisiológica. Propuestas artísticas para hábitats futuros. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(2), Article 2. <https://doi.org/10.5209/aris.83883>
- Skaza, M. (2019). Architecture as a Consequence of Perception. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 471(2), 022033. <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/471/2/022033/meta> <https://doi.org/10.1088/1757-899X/471/2/022033>
- Tomsic-Amon, B. (2022). La percepción multisensorial del espacio de la ciudad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(2), Article 2. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.75303>
- Ware, C. (2019). *Information visualization: Perception for design*. Morgan Kaufmann.