

Fin(es) de la arquitectura y el arte en José Ramón Sierra

Purpose(s) of Architecture and Art in José Ramón Sierra

Francisco Parrón Ortiz

Universidad de Sevilla, España

parronortiz@gmail.com

 0000-0002-3377-1069

Recibido: 09/11/2021 | Aceptado: 24/01/2022

Resumen

(Re)visitar la despojada Galería Juana de Aizpuru nos sirve para seguir los pasos del arquitecto y artista José Ramón Sierra, en la memoria y los recuerdos, comprobando que como en su obra artística reciente, a partir de un lugar y desde las ruinas en la ciudad histórica de Sevilla, se desemboca de nuevo en un embalaje dañado presentado como obra. Veremos cómo su enfoque narra el proceso fenomenológico que se produce, la descomposición a la que se llega con el paso del tiempo, después de una ruina inicial del lugar y su (re)construcción o (re)creación. Constatando así cómo este entendimiento del devenir del tiempo es idéntico a su obra: Ciudad ruina. 9 Casas 1 Catedral (2018-2020); un proceso mágico de adelanto al tiempo que vendrá, la visión y adivinación, o ese camino que convierte en su acción exhibitoria para invitarnos a su hallazgo creativo.

Abstract

(Re)visiting the stripped Juana de Aizpuru Gallery helps us to follow in the footsteps of the architect and artist José Ramón Sierra. In recollecting memories, we can verify that as in his recent artistic work, based on the ruins in the historic city of Sevilla, it again ends up in a damaged packaging presented as a work. We will see how his approach narrates the phenomenological process that occurs and the decomposition that is reached over time, after an initial ruin of the place and its (re)construction or (re)creation. Thus, we note that this understanding of the future is embodied in his work: Ciudad ruina. 9 Casas 1 Catedral (2018-2020). In it, we witness a magical process of moving forward to the future, of vision and divination, and of the path that invites us to his creative discovery.

Palabras clave

Arte
Arquitectura
Espacio expositivo
Tiempo
Ruina
Sevilla

Keywords

Art
Architecture
Exhibition Space
Time
Ruin
Seville

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Parrón Ortiz, Francisco. "Fin(es) de la arquitectura y el arte en José Ramón Sierra." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 288-309. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6345>.

© 2022 Francisco Parrón Ortiz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Cuando el artista imagina el espacio expositivo

Desde las últimas décadas, el arte y la arquitectura han experimentado una serie de intercambios bidireccionales, radicales y recíprocos. Aquí se presenta un ejemplo de la historia reciente y el propio presente sevillano, a través de un protagonista que es a la vez arquitecto y artista, José Ramón Sierra, y que en su hacer abre la posibilidad de nuevas acciones en el espacio expositivo (Fig. 1).

Son los artistas los que quizá, en primer lugar, hayan hecho tambalear el espacio expositivo. Entre las acciones en esta línea, habría que empezar subrayando que el antecedente de la *Boîte-en-Valise* (1935-1945) de Marcel Duchamp, una subversión de la idea de espacio expositivo que, aunque Duchamp nunca concibió sus colecciones portátiles como museos, sí funcionaba como un museo portátil, o al menos, como un modelo conceptual de arquitectura para albergar arte. El juego dadá de Duchamp con la forma y función en los museos de arte ha influido en una gran cantidad de artistas, especialmente a partir de los años sesenta y setenta. Entre los ejemplos históricos más destacados de artistas que continuaron la manipulación de Duchamp del museo se encuentran internacionalmente Robert Smithson¹ y Gordon Matta-Clark². Movimientos de vanguardia del siglo XX, especialmente Dadá y Surrealismo³, influyeron también sustancialmente en las exploraciones visuales contemporáneas del imaginario arquitectónico respecto al espacio para el arte. Un breve apunte sobre Dadá y el trabajo surrealista, sobre Marcel Duchamp y Roberto Matta⁴ en relación con las intervenciones arquitectónicas realizadas por Gordon

1. Las críticas de Robert Smithson a los museos van desde sus escritos polémicos, como "Some Void Thoughts on Museums" en 1967. "Los museos son como tumbas y parece que todo se está convirtiendo en un museo". Museo-mausoleo o la muerte del arte en la práctica moderna. Para ello representa una entrada subterránea, esto es, un encuentro entre lo prehistórico y lo protohistórico, hasta planificar un museo sobre el *Spiral Jetty*, uno de varios dibujos en los que Smithson imagina un museo enterrado bajo su monumental movimiento de tierra. Peter Smithson y Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings* (Los Ángeles: Jack Flam, University of California Press, 1996), 41-42. Igualmente recordar que los movimientos de tierra, piezas hechas en el paisaje, fueron parte del movimiento conceptual más amplio del arte en los años sesenta y setenta, siguiendo influenciando en los artistas de hoy como respuesta a nuestro clima cambiante y experimentando con la percepción humana.
2. Gordon Matta-Clark asumió el desafío de construir "muros que deforman y se adaptan a nuestros temores psicológicos", basándose en la experiencia específica de un sujeto en particular que se mueve a través del espacio y el tiempo tridimensionales. Este fue el caso de *Splitting*, 1974, una casa privada que Matta-Clark dividió en dos y abrió antes de invitar a sus amigos a explorarla. Ver Mary Jane Jacob y Robert Pincus-Witten, *Gordon Matta-Clark a retrospective* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985). No olvidar que en todo lo que se refiere al espacio psicológico, multitud de veces citado por Gordon Matta-Clark en sus textos, encontramos una referencia directa en los bautizados como *inscapes* por su padre Roberto Matta: representaciones pictóricas de la psique a modo de paisajes internos. Pues en el caso del arquitecto y artista o *Anarchitect*, Gordon Matta-Clark, el envuelto abrazo del museo de arte comenzó con una instalación titulada *Museum* en 1970 (hecha de algas marinas hervidas y despojos) y continuó con *Conical Intersect* en 1975 (en el que enmarcó una vista del Centro Pompidou a través de una casa demolida) y *Circus* de 1978 (en el que perforó dramáticamente los pisos, techos y paredes de un edificio que pertenecía al Museo de Arte Contemporáneo de Chicago).
3. André Bretón, *Manifiestos del Surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001), 3-47.
4. Importante señalar que Breton encargó a Roberto Matta (arquitecto chileno que trabajó en el estudio de Le Corbusier a mediados de la década de 1930) que escribiera un ensayo que aplicara los principios surrealistas a la arquitectura. El ensayo de Matta, "Mathématique

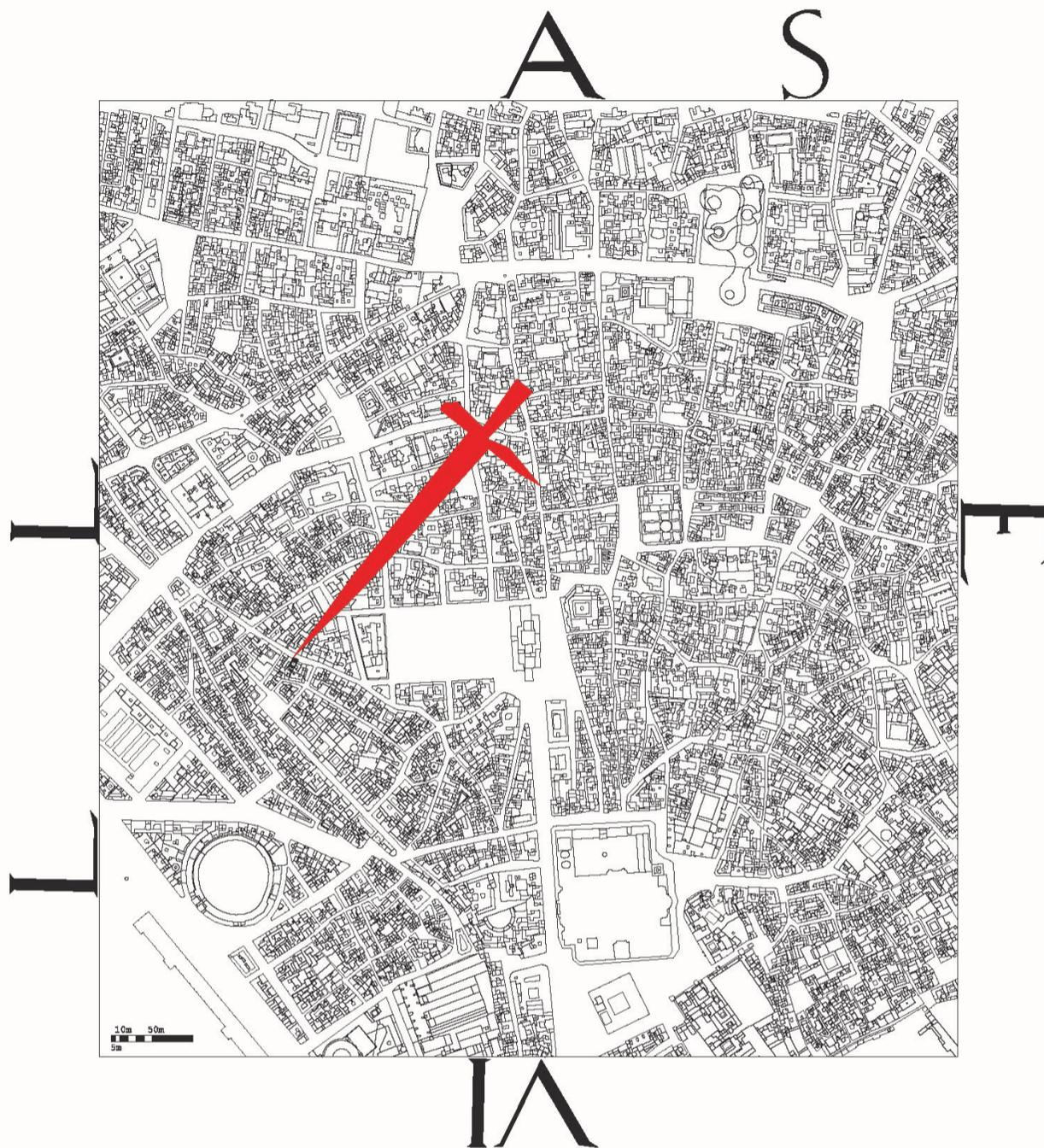


Fig. 1. Plano de situación de la Galería Juana de Aizpuru, calle Zaragoza no. 26, Sevilla. © Dibujo realizado por Francisco Parrón.

Matta-Clark⁵, sirven para vincular esquemáticamente las prácticas de vanguardia en el arte visual moderno que se relacionan con la arquitectura.

Sensible - Architecture du Temps", se publicó en un número de la revista surrealista *Minotaure*, no. 11, (mayo 1938): 48. En el artículo, Matta escribió, "debemos tener paredes como sábanas húmedas que deforman y ajustan nuestros temores psicológicos", y más adelante en el texto describió "un curso no formulado que delinea un nuevo espacio arquitectónico y habitable". En el mismo hace una defensa del espacio psicológico flexible frente a la rigidez del racionalismo corbusieriano. Las paredes han de ser como delgadas pieles que se deforman y se adaptan a nuestro espacio psicológico, una especie de "espacio intrauterino".

5. Gordon Matta-Clark era hijo de Roberto Matta y ahijado de Marcel Duchamp, por tanto existe un desfase entre la definición intelectual y familiar de estas generaciones artísticas.



Fig. 2. Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-1941. Maletín de piel que contiene réplicas en miniatura, fotografías, reproducciones en color y un dibujo original, 16" x 14 3/4" x 4 1/2" (cerrado). Philadelphia Museum of Art, Filadelfia (© Getty Images). José Ramón Sierra, *Sevilla cerrada* y *Sevilla abalconada* (© Fotografía: José Ramón Sierra para el artículo en *Arquitectura* no. 231, 1981). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*. Fachada interior planta primera en 2019 (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello).

La inquietud de concurrir, entre el universo de la creatividad, el arte, el lugar y la arquitectura. El primero como conducta que localiza al espectador en el espacio del emisor. El segundo situado en una perspectiva media reflexionando sobre muestra y percepción de lo que pasa. El tercero, que rodeándolo todo, actúa y determina en gran medida el proceso creativo y comunicativo de las artes. Todo tiene relevancia en la asimilación y posición ante el espacio. Procesos constructivos alternativos, tanto del espacio como de la redefinición de la arquitectura.

Actualmente, algunos artistas continúan explotando de manera fructífera las potencialidades de la arquitectura a través del modelo conceptual de Duchamp, como es el caso de José Ramón Sierra. Para conocer estos lugares, a menudo es necesario tomar caminos laterales en la ruta marcada de galerías y centros de arte. Si estos lugares independientes han experimentado un resurgimiento de visibilidad en los últimos años, de ninguna manera son un fenómeno nuevo. Aprovecharemos esta oportunidad para enfatizar que estos espacios no son la única prerrogativa. Al contrario, tienen presencia e influencia, pues desde estas concepciones, "la historia de la arquitectura es una historia de sentimientos espaciales"⁶. Y en el caso de José Ramón, es imprescindible

6. August Schmarsow, "La esencia de la creación arquitectónica" (conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893 como profesor de Historia del Arte). Esta lección, al igual que la de Konrad Fiedler quince años antes, suponía una crítica y también una ampliación de la teoría *Bekleidung* de Semper. Schmarsow se oponía al énfasis de Semper en la arquitectura como arte de "vestir", pues pensaba que esta concepción la trivializaba. Frente a esta estética, Schmarsow proponía una estética interna, una estética de la forma espacial interior contra el "sentimiento formal"

hablar a la vez de la anatomía de la casa y el espacio expositivo, y de la búsqueda constante de nuevas formas de explorar sus infinitas posibilidades (Fig. 2).

Refracciones de la investigación artística en arquitectura

Las inquietudes y formación de Juana de Aizpuru a lo largo de su vida, hicieron que junto con la falta de espacio, por el éxito del proyecto y de ventas, abandonara la originaria Galería en la calle Canalejas por una vivienda en el casco histórico de la ciudad. El proyecto fue encargado a uno de sus artistas en 1986, el arquitecto José Ramón Sierra, que, en colaboración con su hermano Ricardo⁷, contaba con una trayectoria de casi 15 años en la intervención de la casa histórica sevillana. Su profundo conocimiento de esta realidad en la ciudad y su amistad hicieron que el encargo fuera a él.

El proyecto trata de la intervención sobre una antigua casa entre medianeras, en el casco antiguo de la ciudad, estrecha y alargada, con patio principal en segunda crujía y de servicio trasero. La casa estaba conformada por cinco crujías en total, con planta baja, primera, segunda y castillete. El planteamiento programático por parte de Aizpuru a Sierra vuelve a ser un reto para el arquitecto. La propietaria desea un programa al uso para la galería, pero además, contar con una vivienda para artistas y un estudio-taller. Este planteamiento inicial de Juana responde sin duda a un pensamiento consolidado en su credo⁸ (Fig. 3).

Ante esta demanda, José Ramón plantea la necesidad de estar junto al acto creativo a partir de un lugar, unos condicionantes y desde las ruinas de la ciudad histórica de Sevilla para desembocar en un nuevo embalaje. Desde un mapeo de la anatomía de la casa y el espacio expositivo, desde el análisis de lo doméstico y lo musealizado llegar al crear y mostrar, ocultar y exhibir, y a sus tropos, Sevilla cerrada y Sevilla abalconada⁹ (Fig. 4).

exterior propuesto por Heinrich Wölfflin. Si por un lado existe una clara afinidad entre el concepto espacial de Schmarsow y la idea de empatía de Robert Vischer, por otro lado Schmarsow realizará una distinción interesante entre ciencia matemática del espacio y arte arquitectónico del espacio. Posteriormente, en 1905, distinguiría también entre las artes de la escultura, pintura y arquitectura. Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, trad. Amaya Bozal y Juan Calatrava (Madrid: Akal, 1999), 11.

7. José Rafael Moneo Vallés et al., *José Ramón Sierra, 2015* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2015), 293.

8. Juana de Aizpuru, en entrevista personal los días, 27/12/2019 - 30/12/2019. "La galería y los artistas con los que he trabajado han sido para mí instrumentos extraordinarios para hacerme a mí misma. Mis relaciones con mis artistas eran muy cercanas y afectivas. Como el arte es mi vida, los artistas tienen que ser entonces como de la familia. Los he intentado cuidar a todos mucho".

9. José Ramón Sierra Delgado, "Sevilla cerrada y Sevilla abalconada," *Arquitectura*, no. 231 (Julio-Agosto 1981): 59-64. "La belleza y la



Fig. 3. Estado inicial antes de la intervención como *Galería Juana de Aizpuru*, 1986. Plantas y alzado (© Dibujo realizado por Francisco Parrón a partir de la planimetría del proyecto de José Ramón Sierra y Ricardo Sierra). Francis Picabia, *Naturaleza Muerta*; *Retrato de Cezanne*, *Retrato de Renoir*, *Retrato de Rembrandt*, 1920. Mono de juguete y óleo sobre cartón, dimensiones y paradero desconocidos, reproducido en *Cannibale* no. 1, 25 de abril de 1920, Paris (© Guggenheim Museum, New York). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta Girada*, 1976. Esmalte / madera, 118.5 x 86.8 cms. Colección Francisco Reina (© Fotografía: José Ramón Sierra).

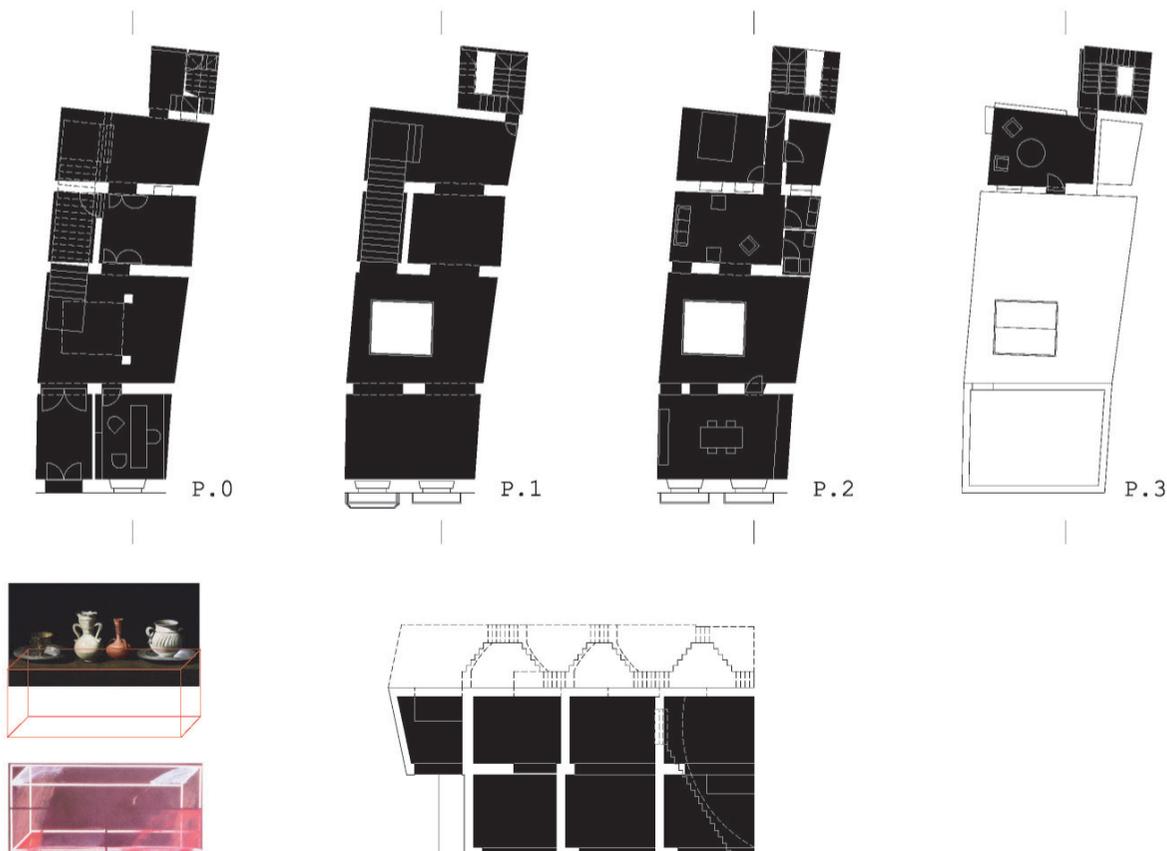


Fig. 4. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Plantas y Sección (© Dibujo realizado por Francisco Parrón). Francisco de Zurbarán, *Bodegón con cacharros*, 1650. Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cms. Museo Nacional del Prado, Madrid (© Fotografía: Museo Nacional del Prado). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta Duplicada*, 1977. Esmalte / madera, 203 x 125 cms. Colección Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria (© Fotografía: José Ramón Sierra).

Para ello plantea una escalera como *promenade*¹⁰, en el lugar expositivo, como pasaje entre ambas plantas, y otra de escala más doméstica y privada, pero no menos compleja y servidora de todos los niveles, como cordón umbilical¹¹. Unas acciones no exentas de polémicas con la gerencia y las normativas de su momento y, sobre todo, con los bomberos y el cumplimiento contraincendios. Estas vicisitudes hicieron que se retrasara la apertura de la misma¹². Finalmente, la operación programática propuesta por Sierra es cosida por un patio en segunda crujía –abierto en todas sus plantas y rematado con una cumbrera de vidrio–, rescatando el valor del ya existente en el estado inicial. Un trabajo desde la ruina, asumiéndola como propia del lugar en el tiempo pasado y presente, desde donde el cielo ilumina y vigila (Fig. 5).

Para Sierra, la arquitectura es memoria. No puede verse como algo separado de su propia historia, de la misma manera que las personas no pueden existir sin una historia personal y colectiva. El arquitecto así debe de crear lugares que sean “portadores” de

desaparecida funcionalidad formal entre el caserío, habían convertido la Giralda en símbolo eterno de Sevilla. Y en las entrañas del objeto simbólico, las vicisitudes de su complicada formalización la erigen también para nosotros en compendio del propio quehacerse de la ciudad... Estas notas pretenden ser una reflexión sobre el análisis de ciertas formas vulgares en la ciudad cotidiana que parecen ilustrar todavía el paso de la ciudad antigua a la ciudad moderna... Los balcones son, por tanto, algunos de los encuentros de la ciudad y la casa... puede ser una invasión, una expansión, una explosión, un derrame, una penetración, un sonido y una luz... Sin embargo, la distancia que separa en el balcón a la reja metálica de la carpintería, hace que estas funcionen como dos membranas independientes... de forma que el balcón se convierta no tanto en una modificación del interior, cuanto en una introducción del exterior... Por el contrario, esa comunicación participativa desde la calle, le confiere al balcón una precisa funcionalidad civil, púlpito y tribuna... Pero a diferencia de otras ciudades, Sevilla la ecléptica, la construida sobre ruinas, la de reforma permanente, labró sus casas hacia fuera...”

10. La escalera principal de la Galería Juana de Aizpuru puede ser considerada como corredor vertical (lo que básicamente distingue una escalera de un corredor es la dimensión vertical). El corredor acompaña al usuario en un movimiento horizontal continuo de un lugar a otro ubicado a distancias variables. Sin embargo, es posible que la distinción entre los dos disminuya dependiendo del tratamiento de la escalera. Es posible conectar dos niveles ubicados a diferentes alturas y cruzar una distancia horizontal más o menos considerable. A lo largo de la historia, esta propiedad de escalera se ha utilizado para una variedad de propósitos. A veces, el corredor tridimensional se usa para cruzar largas distancias mientras muestra una dimensión monumental o ceremonial. En otras ocasiones, puede acentuar las tensiones y las propiedades espaciales de un proyecto. También puede conducir a un plan sin corredor, convirtiéndose en un corredor. Como en la *Scala Regia* de Bernini, se enfrenta a un espacio estrecho en comparación con su longitud, estas proporciones, no muy propicias en principio para el desarrollo de una escalera monumental, es superado a través de una serie de artificios. Igual que Bernini recreará una monumentalidad mientras distrae al usuario del acto de escalar. Así lo hace con el zócalo de separación en la Galería Juana de Aizpuru.
11. La escalera trasera conduce a un vacío, las paredes se elevan a la nada, los techos parecen inútiles. Exuda misterio, estimula la imaginación, pero al mismo tiempo da una sensación de disciplina reflexiva. Estudia sobre el volumen en la zona de penumbra, entre escultura y arquitectura, lugar remoto. Recuerdan a las misteriosas prisiones de Piranesi. De una forma u otra, es un trabajo donde la imaginación une fuerzas con una disciplina contemplativa. La idea es crear un lugar con una arquitectura única donde el visitante “cruza el espejo” y experimenta esta práctica inmersiva. Maurits Cornelis Escher se agrega a una lista personal de las principales influencias junto a Giovanni Battista Piranesi. Un elemento común importante inspirador en las obras de todos ellos es la distorsión del espacio que resulta en arquitecturas abstractas o imposibles. Escher es algo latente que se inició en su subconsciente hace mucho tiempo, que olvidó en su mayoría, pero que todavía está presente y se destila en su trabajo aquí y allá sin que lo piense. ¿Piranesi? Quizás sí o quizás no. ¿M.C. Escher? Duchamp seguro.
12. Manuel Lorente Garfías, “Cuatro pintores. Galería Juana de Aizpuru. C/ Canalejas 10. Hasta el 4 de Junio,” *ABC de Sevilla*, 30 de mayo de 1986, 83. “Circunstancias imprevistas aplazaron el anunciado cierre definitivo de esta galería, y ello permitió a Juana de Aizpuru la oportunidad de improvisar una colectiva compuesta por obras de cuatro jóvenes pintores...”

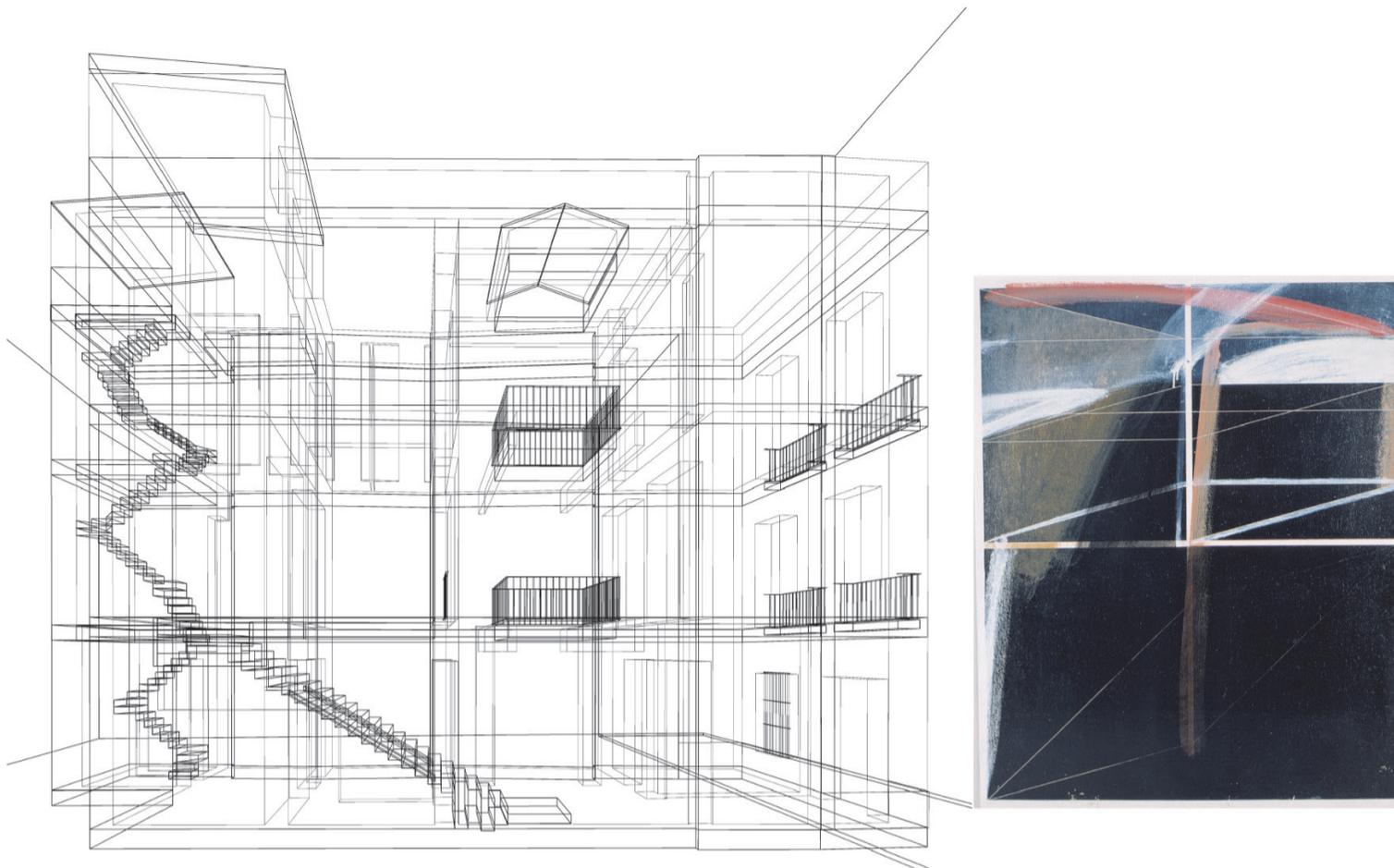


Fig. 5. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Perspectiva del conjunto transparente (© Dibujo realizado por Francisco Parrón). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta*, 1977. Esmalte / madera, 104.5 x 86 cms. Colección Parlamento de Andalucía (© Fotografía: José Ramón Sierra).

un recuerdo, pero desde una manera contemporánea. Entre visiones y sueños, Sierra ejerce aquí como puente entre tradición e innovación, abordando la cuestión de cómo el arquitecto puede reconciliar estos dos enfoques, aparentemente dispares, en un diseño único y coherente (Fig. 6).

Para ello el patio ilumina el lugar, lo estira y lo encoje, lo enciende y lo apaga. Una ventana recorta un nuevo marco para mirar. Los muros levantan barreras, pero sus bordes se rompen fácilmente. Los perímetros de la habitación cambian a límites para ser cruzados. Las puertas abren nuevos accesos, transformándose en portales. El camino de entrada se convierte en la puerta de entrada a un mundo interior. Un espejo muestra perspectivas especulares para la especulación y la reflexión. Los objetos de mobiliario se convierten en objetos vivos de diseño interior. Una cama cuenta historias sudorosas de amor, lujuria y sueños. El sofá puede albergar nuevas formas de diálogo e intercambio. Una escalera nos lleva a un nivel completamente nuevo de encuentro íntimo, y nos elevamos y caemos junto con ella. Bueno, para decir verdad, en su mayoría caemos, pero luego una lavadora lava la mancha de dolor. Y, finalmente, la cocina prepara

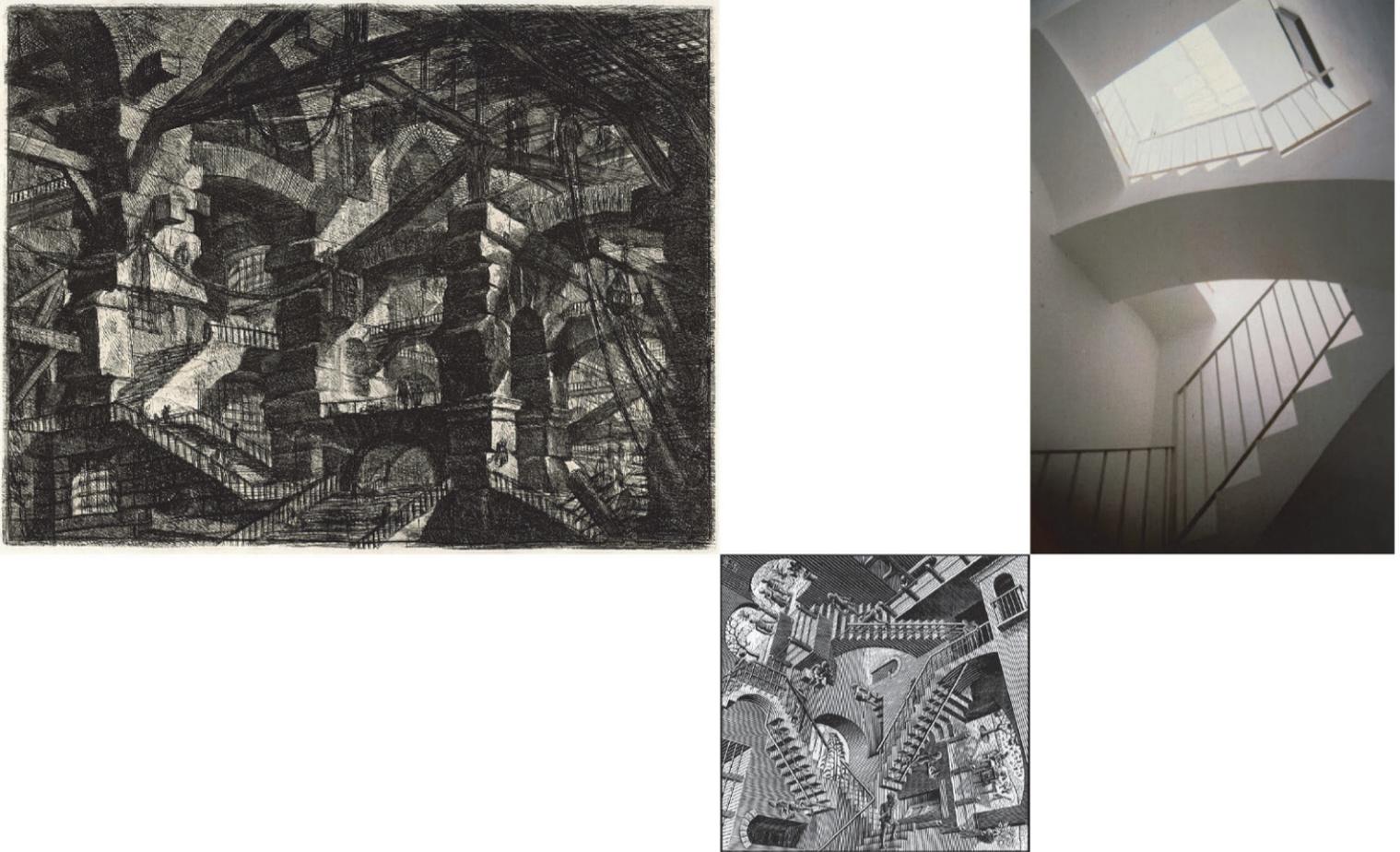


Fig. 6. Giovanni Battista Piranesi, *Grabado XIV de las Carceri d'Invenzione*, 1745-1750. Grabado en papel colado, 76.5 x 63 cms (© Getty Images). Maurits Cornelis Escher, *Relativity*, 1953. Litografía en papel litográfico, 27.7 cm x 29.2 cms (© Collection Gemeentemuseum Den Haag, La Haya). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Escalera trasera en 1987 (© Fotografía: José Ramón Sierra).

algunas nuevas recetas ¿cómo puede uno resistirse a esta cocina de los ángeles?¹³ Las ofrendas de esta cocina imaginaria son deliciosamente calientes. Por aquí, en el espacio arquitectónico, se pueden probar bocados de imaginación... y hasta de ruinas. En este lugar que dejó de ejercer toda actividad en 2003¹⁴, en su entrada, aún se llega a leer: "... de Marruecos" Luis Claramunt. Y así hasta en sus ruinas encontramos indicios de su *modus operandi*, tanto en el arte, como en la arquitectura (Fig. 7).

13. José Ramón Sierra Delgado, "Una visita a la cocina de los ángeles," *Separata*, no. 5-6 (Primavera 1981): 74-76. "...Sin embargo, La cocina de los ángeles parece ilustrar una radical incoherencia entre ambos comportamientos, porque sólo un milagro hará posible la historia. Pero la propia organización temática de la pintura permite una doble consideración casi contradictoria con lo anterior. Por una parte, la bondad del rezo del trabajador que no trabaja, narrada no sólo por la aureola del santo, sino también por la misma presencia angelical, mano de obra sustituidora que posibilitará el engaño. Por otra parte, la bondad del trabajo cotidiano, hasta el punto de hacerlo digno de ser hecho por los ángeles. Parecer estar hecho por los ángeles será, por tanto, para nosotros, la garantía o la invocación del trabajo bien hecho...Y es por esto también por lo que en la arquitectura se siente más fuerte y cercano el olor de los guisotes, porque el carácter de entorno natural, modificable y modificador de la propia experiencia creadora que se niega para la obra de arte, es rigurosamente contradictorio en su totalidad con el territorio y los medios de la arquitectura: el ambiente completo...".
14. La ciudad no había sido capaz de muscular burguesía generadora de una demanda suficiente del mercado del arte. Pero sin embargo ella ha seguido respondiendo intensamente a un propósito que va más allá del interés comercial.



Fig. 7. Bartolomé Esteban Murillo, *La cocina de los Ángeles*, 1646. Óleo sobre lienzo, 180 x 450 cms. Museo Nacional del Louvre, París (© Fotografía: Museo Nacional del Louvre). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. *Cocina en 2019* (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello).

José Ramón es un arquitecto y artista que explora su entorno de una manera idiosincrásica y, al hacerlo, establece conexiones inesperadas. El proceso de ordenar, exhibir y archivar arte juega un papel clave en sus intervenciones espaciales, lo que obliga al espectador a observar y reflexionar de manera poco ortodoxa. Siempre establece vínculos asociativos entre elementos inesperados como la arquitectura y el espacio interior. De allí surgen preguntas sobre el crecimiento, la transitoriedad y el valor del arte. Su objetivo es mostrar un espacio con experiencias más ricas a través de la colaboración de la arquitectura y el arte, reinterpretando estos para realizarlos como espacios¹⁵. A través de los pasos en la memoria que realiza Sierra en el proyecto, siempre encuentra recuerdos y ruinas. “Al principio hay ruina. Ruina es lo que le sucede a la imagen desde el momento de la primera mirada”, argumenta Jacques Derrida¹⁶. En el caso de Sierra, describe cómo algo ausente puede realizarse examinando el espacio que ocupa. Del mismo modo, el significado de una cosa de gran complejidad, que no significa de manera directa (y las obras de arte nunca lo hacen), puede abordarse a través de su contexto, sus condiciones de visualización.

15. Un concepto obsesivamente perseguido pues “... a este respecto de dicha pretendida definición genérica de un modelo museístico contemporáneo... cabe hacer una última consideración sin la cual faltaría el definitivo sentido del sentimiento contemporáneo del museo... esto es, su entendimiento como obra de arte en sí misma, como elemento de la cultura de cada tiempo y cada lugar, reflejo y parte del patrimonio de la Comunidad”. José Ramón Sierra Delgado, “Museología en Andalucía,” en Luisa López Moreno, José Ramón López Rodríguez, y Fernando Mendoza Castells, *El arquitecto y el museo: [ciclo de conferencias: mayo-junio 1989]* (Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990), 255.

16. Jaques Derrida, *Memorias de ciego: el autoretrato y otras ruinas*, trad. Tupac Cruz y Bruno Mazzoldi (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Universidades, 2017), 68.

Por tanto, la consideración semiótica sobre el hecho creativo en la arquitectura, la pintura, la escultura... precisa considerar Hacer, Ver y Decir. La finalidad, por ello, es diseccionar el fenómeno de la experiencia estética, la interpretación de esos símbolos de las obras y las suposiciones hermenéuticas que brotan de la estética o la historiografía. La interrelación de los tres, en su cruce y su orden contradictorio.

La representación de lo teórico en la práctica y la aparición de una ideología propiamente visual desde la interrelación del arte y la arquitectura. Pues tomando la Galería Juana de Aizpuru, se investiga dar cuenta del cruce de lo visible y lo comunicable en la creación plástica. Por ende, además de las cuatro dimensiones de la arquitectura definidas por la vanguardia (las tres dimensiones que definen el espacio y el tiempo), la intimidad y la pasión del espectador se observaran como las dimensiones perpetuas del espacio de la materia, definición que considera el espacio no como la consecuencia inerte de la arquitectura, sino como su esencia. Lo emocional a la arquitectura y el arte.

El enfoque artístico

José Ramón Sierra es figura destacada en la historia de la pintura contemporánea en Sevilla, en el diseño moderno y en la arquitectura. De rango prodigioso, igualmente a gusto diseñando muebles y objetos como casas o museos, es creyente del poder social del arte desde una época anquilosada en el pasado. Como arquitecto, su enfoque artístico está muy influenciado por un *modus operandi* calculado, normativo y codificado. La arquitectura se ha infundido en su ADN y no se puede quitar. Para Sierra: "La arquitectura es un arte y el arquitecto un artista. La arquitectura contemporánea se alimenta de todas las demás artes, de todos los tiempos y de la vida"¹⁷.

En *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*, Sierra sintetiza su *modus operandi* duchampiano, proponiendo un nuevo esquema:

Ejecución artística = Planificación + Construcción + Ruina

Proyecto + Destrucción + Construcción + Deterioro natural¹⁸.

17. José Ramón Sierra Delgado, *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014), 226.

18. Sierra Delgado, 39.

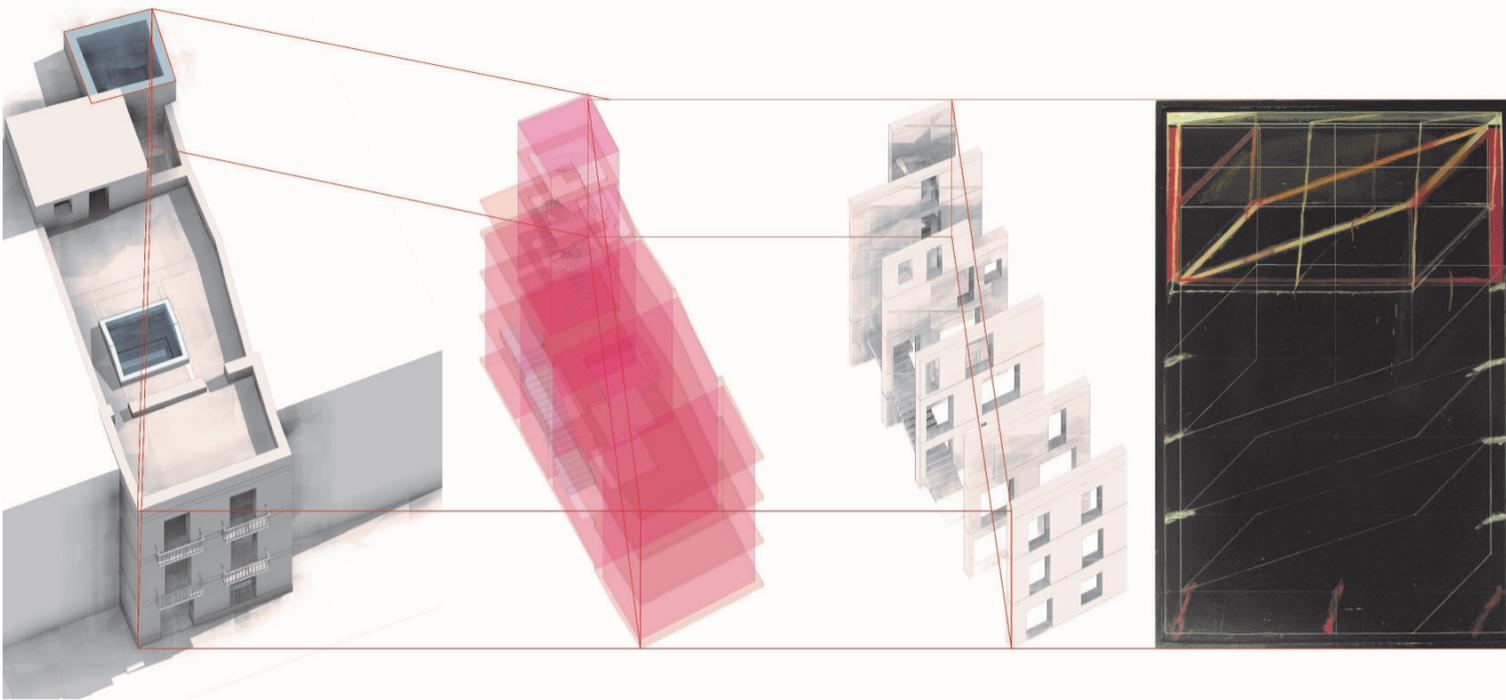


Fig. 8. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Volumetría + Estudio Espacial + Estudio Estructural (© Imágenes realizadas por Francisco Parrón). José Ramón Sierra, *Naturaleza Muerta: Inclínada*, 1977. Esmalte / madera, 102 x 62.5 cms. Colección Cajasol (© Fotografía: José Ramón Sierra).

El desarrollo de las obras es reflexivo e iterativo, pero también deja espacio para la improvisación, la adaptación y la inspiración espontánea. Este parentesco da una fuerte unidad a su producción y permite explorar el tema de la transformación a través del tiempo y la tradición. Por tanto, es una cuestión para nosotros aprovechar el pensamiento del autor a través de, en particular, sus intereses y los vínculos que entrelaza entre la arquitectura, la historia, la ruina y la obra de arte. Construimos fragmentos de una instantánea de la historia del arte y la arquitectura de José Ramón; estos son ruinas y ya no son matrices. En resumen, sostenemos que las obras de Sierra tienen una carga crítica y disyuntiva, que dinamita el discurso historiográfico sobre “arte y arquitectura” (Fig. 8).

El camino duchampiano. La pintura al servicio de la metafísica

En *Ciudad ruina. 9 Casas 1 Catedral* (2018-2020), Sierra presenta una biografía del lugar. Con elementos esenciales seleccionados, muestra al público una versión en miniatura de su obra que se vuelve histórica y la mejora (¿inconscientemente?) al crear una nueva obra para que el arte se confirme como arte y pase a la historia del arte. Obras que son a un tiempo: ¿pinturas? retratos; mancha, pintarrojas, brochazos, garabatos; ¿muebles? enseres, tebejos, bártulos, trastos, cachibaches; ¿ventanas? postigo, agujeritos,

mirillas, gafas, ojitos; ¿memorias? menciones, expresiones, evocaciones, recuerdos, huellas; ¿letanías? sartas, rollos, súplicas, ruegos, retahílas... Arquitectura... Ruina.

Similar a un museo portátil, estas *Bôte-en-Valise*¹⁹, recortan figuras, dividen lecturas, arrancan objetos enteros de una historia. Buscan detener un movimiento perpetuo en la obra de arte y su discurso. De muchas maneras, la obra de arte sigue pendiente incansablemente por la historia. ¿Solo una especie de diversión? Quizás. ¿Pero carente de significado, sin ningún eco del mundo físico?²⁰ Incluso si uno no quisiera cuestionar la intención duchampiana de José Ramón Sierra, seguramente sea justificado dudar que pueda lograr el objetivo de su experimento de arte con un grado razonable de precisión. Ciertamente hay un punto en el que Sierra y Duchamp se cruzan, pero cada uno con un espíritu muy diferente. Duchamp eligió un camino contrario al enfoque del arte que privilegiaba la vista, forjando un arte absolutamente intelectual. José Ramón, por su parte, es un artista más rico, porque tiene una filosofía del mundo, es un poco más serio porque realmente ha identificado el espíritu de una cultura y ha tratado de desarrollar su conciencia. Pero también todo lo que toca revela un concepto.

En *Ciudad ruina* la cuestión de la idea, del significado, es de importancia fundamental. El concepto original de la obra cuidadosamente creada, que se define por el proceso "diseño-tiempo de creación-terminación", puede desaparecer, pero el trabajo continúa funcionando como una construcción limitada en el tiempo. Es el papel del espectador y la historia respectiva, interpretar y leer. Sus obras funcionan como un sistema ostentoso: inspiran porque permiten que las asociaciones, los pensamientos y las fantasías del espectador se liberen, haciendo que su arte sea accesible para todos²¹.

19. La *Boîte-en-Valise* es una colección de obras que consta de un estuche de cuero y 69 reproducciones en miniatura de objetos y dibujos de Duchamp. Fue creada de 1936 a 1941. Durante cinco años de cuidadoso trabajo, el artista creó veinticuatro Valises (copias de la versión de lujo), cada uno con al menos una obra original y con "por Marcel Duchamp o Rose Sélavy", el seudónimo femenino de Duchamp. El concepto de *Boîte-en-Valise* se basa en los gabinetes de curiosidades que describen un concepto de colección (primera fase de la historia del museo). El principio de un condensado en miniatura de arte mezclado en una caja seguido posteriormente por Man Ray, André Breton y más tarde por Joseph Cornell.

20. Marcel Duchamp aún tenía un conocimiento básico de inglés, cuando en octubre de 1915, escribió un texto experimental, en el que formuló oraciones manuscritas que pretendían ser gramaticalmente correctas pero que no debían tener un significado concreto. "Eso fue solo una especie de diversión", recordó medio siglo después en una entrevista con Arturo Schwarz, sobre todo para señalar las sorprendentes dificultades involucradas en su proyecto: "habría un verbo, un sujeto, un complemento, adverbios y todo perfectamente correcto, como tal, como palabras, pero el significado en estas oraciones era algo que debía evitar (...) La construcción fue muy dolorosa en cierto modo, porque en el momento en que pensaba en un verbo para agregar al tema, muy a menudo veía un significado e inmediatamente (si) veía un significado, tachaba el verbo y lo cambiaba, hasta que, trabajando durante bastantes horas, el texto finalmente se leyó sin ningún eco del mundo físico". En Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Nueva York: Delano Greenidge Editions, 2000), 638-642.

21. Comentaba Marcel Duchamp que "una obra de arte tiene que ser vista para ser reconocida como tal. Entonces, el 'espectador', el espectador, es tan importante como el artista en el fenómeno del arte (...) uno es tan indispensable como el otro. Y solo, concedo más importancia al 'espectador' que al artista (... posteridad) es básicamente lo que hace historia. La historia está hecha por las personas

¿Qué hace una maleta abierta que exhibe muestras de un museo que no se puede encontrar? ¿Cómo puede un artista convertirse en un comerciante de imágenes, de figuras para el coleccionista empobrecido? Esto es lo que contiene *Boîte-en-valise* de Duchamp: la dispersión de imágenes, todas recortadas como figuras reales, en una especie de muestra de la reproducibilidad del discurso sobre la obra de arte. La caja en la maleta se abre ante los ojos del coleccionista mientras el artista exhibe su colección de visitas obligadas de un museo atemporal, universal y completamente facsímil. Desde el principio, una imagen repentina se configura al mirar dentro de la caja: el arte de José Ramón, así como el arte simple, es el resultado de una fragmentación, de una cuidadosa elaboración que teje la obra de arte con el tejido de los acontecimientos históricos. La historia de la ruina. La imagen que proyecta cada caja trata de cadenas históricas. Es un tejido denso que adquiere la apariencia de una red de significado donde la arquitectura, desde la ruina, dibuja nudos reales. Gérard Genette diferencia dos formas de valorar el *ready-made*: el objeto en sí, o el gesto de colocarlo como acto artístico, decantándose por la segunda de estas opciones, frente a la primera de Arthur C. Danto²². Genette advierte que son “dos formas que en absoluto tienen el mismo sentido”²³. Sin embargo, en el caso de José Ramón, conocido su interés por la consecuencia de la obra de arte en el espectador y la intención duchampiana de colocar un objeto en una sala por la mera “belleza del desinterés”²⁴, esta dualidad de posiciones se traduce en la misma obra mediante un permanente juego con el espectador, entre la apariencia y la aparición de los iconos, olvidándose si es necesario de los conflictos visuales de presentación conceptual. La sofisticación y la ambigüedad lingüísticas son términos por los cuales Sierra tiene una pasión innata y que lleva al extremo con sus experimentos de escritura. Más allá del hecho de que el artista atribuye un significado central al aspecto de la “elección” y el carácter contingente de cualquier “encuentro con el destino”, las conexiones cruzadas de contenido también van mucho más allá del sentimiento de “deleite”.

Cuando Duchamp aborda *Nu descendant un escalier no. 2* (Desnudo descendiendo una escalera, no. 2) en 1912, es muy probable que, al igual que con Bergson, se esforzara más por una abstracción del proceso del movimiento. A este respecto, también, el punto

que vienen más tarde y la interpretan y, a menudo, la deforman (...) solo siglos pueden tener esta percepción profunda de algo que el artista no podía imaginar hacer. No es una cuestión de intención o deliberación, es algo que está en contra de su voluntad, ¿no?”. En Georges Charbonier, *Six entretiens avec Marcel Duchamp* (RTF. France Culture Radio, 9 Diciembre 1960 - 13 Enero 1961).

22. Arthur C. Danto, *La transformación del lugar común: Una filosofía del arte*, trad. Ángel de Molla Román (Buenos Aires: Paidós, 2002), 143-146.

23. Gérard Genette, *Inmanencia y trascendencia*, trad. Juan Vivanco (Barcelona: Lumen, 1997), 156.

24. Véase “Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad,” en José Jiménez Jiménez, *La vida como azar* (Madrid: Mondadori, 1989), 151-171.

de vista de Duchamp puede interpretarse a la luz de la expresión de “duración” (*durée*) de Bergson²⁵. Sierra, al igual que Duchamp, ciertamente, subraya su placer explícito de subvertir toda forma de interés o gusto personal con respecto a la elección de sus objetos descontextualizados, al considerar al paso del tiempo como único responsable de su forma: la pintura al servicio de la metafísica. Al asociar el principio de lo ya listo con posibles “retrasos” (*avec tous délais*)²⁶, un tipo especial de “tiempo” (*horlogisme*)²⁷, una “instantánea” fotográfica (*instantané*)²⁸, “un discurso para cualquier situación específica” (*un discours prononcé à l’occasion de n’importe quoi*)²⁹, y “una especie de cita” (*une sorte de rendez-vous*)³⁰, el artista define el acto constitutivo de elección por analogía a un encuentro abierto. Por analogía con sus experimentos de escritura, con sus *ready-made*, tanto Sierra como Duchamp confrontan ideas, términos y objetos prefabricados de la forma más desapasionada posible, para liberarlos de su contexto práctico. Por lo tanto, deciden hacer caso omiso de sus propias intenciones, dejando la apariencia de sus “esculturas prefabricadas” enteramente al potencial del momento. Pero al mismo tiempo, sí se persigue un plan de hacer algo con estos *ready-made* que supere sus propias expectativas y que no se pueda anticipar. A esto se alude en términos como “sincronización” e “instantánea”, sobre los cuales Duchamp ya había echado un ojo, como resume Herbert Molderings al enfatizar que en el tiempo entre 1911 y 1913 Duchamp “había pintado aproximadamente una docena de cuadros, en los que el conflicto entre los medios pictóricos estáticos y el deseo de presentar el contenido pictórico a través del movimiento ha sido llevado a la máxima contradicción”³¹. Los *ready-made* de Sierra no solo se refieren a la prehistoria, sino que también contiene una referencia concreta a la afirmación que él al igual que Duchamp realizan “pintura al servicio de la metafísica” y que su concepto de “duración plástica” o “tiempo en el espacio” se remonta al debate sobre el fenómeno

25. El filósofo Henri Bergson (1859-1941) fue uno de los pensadores más influyentes a principios del siglo XX. Es considerado el fundador de la “filosofía de vida”. En una sinopsis de las disciplinas científicas empíricas y su transgresión, llegó a una visión de la vida que podía ser experimentada intuitivamente y con una orientación holística. Bergson entendió la vida como un proceso creativo permanente, que estableció particularmente en contra del determinismo inherente a la biología del desarrollo y la teoría evolutiva. Su concepto central del “impulso vital”, que formuló por primera vez en 1907 en su libro *L’Évolution créatrice*, afirma que la vida está cambiando y diferenciando continuamente y no debe ser percibida teleológicamente. Para la década de 1890 y el cambio de siglo, la filosofía intuitiva de Bergson se había integrado en las ideas de la vanguardia. Los impresionistas y simbolistas adoptaron su petición de percepción directa del tiempo real, y posteriormente los fauvistas, cubistas y futuristas examinaron su consecuente orientación sobre la realidad de la vida. En particular, los cubistas del círculo de Puteaux al que pertenecían Albert Gleizes, Jean Metzinger y también Marcel Duchamp y sus hermanos, discutieron las consecuencias del bergsonismo.

26. Robert Lebel, André Breton, y Henri-Pierre Roché, *Sur Marcel Duchamp* (Ginebra: Musée d’Art Moderne et Contemporain, 2015), 172.

27. Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, trad. Josep Elias y Carlota Hesse (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 48.

28. Duchamp, 48.

29. Duchamp, 48.

30. Duchamp, 49.

31. Herbert Molderings, *Duchamp traversé: Essais 1975-2012*, trad. Jean Bernard Torrent (Paris: Musée d’Art Moderne et Contemporain, 2015), 132.



Fig. 9. José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Escalera principal en 2019 (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello). Eliot Elisofon, *Duchamp descending a staircase*, 1952 (© Getty Images). Filippo Bonanni, *Gian Lorenzo Bernini, Scala Regia*, 1663-1666, Vaticano. Grabado, 39.5 x 26 cms (© Numismata summorum pontificum tav 84, 1696).

del bergsonismo. Esto es, Sierra y Duchamp paradójicamente también se basan en las ideas de Bergson en sus *ready-made*, señalando esa interacción productiva de intuición e intelecto, que Bergson definió como una fuente vital para cualquier tipo de imaginación. Por lo tanto, la idea de Duchamp y Sierra de elegir sus *ready-made* en términos de una "cita con el destino"³², puede estar estrechamente vinculada a su interés declarado en la "primacía del cambio"³³ de Bergson, lo que lo lleva a explorar la idea de "duración plástica"³⁴ (Fig. 9).

32. Henri Bergson, *La introducción a la metafísica & La Risa*, trad. Manuel García Morente (México: Porrúa, 2004), 24.

33. Bergson, 27.

34. Bergson, 54.

Sin duda, la especificidad de la luz del sur, donde la oscuridad de las sombras se convierte en color, ciertamente se evoca en el trabajo de Sierra, al igual que el lánguido movimiento de las sombras en el aire caliente. Es cuando la pintura se vuelve realmente interesante, cuando el lenguaje que desarrolla en el estudio le lleva a una expresión equivalente natural. El poder de la imagen no proviene de su vitalidad sino de su humildad de simplicidad³⁵. Por tanto, para el artista sevillano, las salas de exposición se consideran como los espacios de la obra en curso del artista: "autorretrato como un edificio". Las obras han sido "dejadas atrás" por el artista en zonas diferentes: el visitante ingresa a una sala de estar, luego a una galería y finalmente siempre al patio. Pues según Sierra, todos estos trabajos son intercambiables y se pueden poner en un contexto diferente, como las palabras similares en una oración que también se pueden usar en diferentes combinaciones.

Sierra es un artista instigador de cambios en la cognición social y el comportamiento. Podría considerarse como un esteta e impresor, en alma y corazón³⁶. Usa constantemente las cualidades gráficas de su tema: claroscuro, ejes visuales, profundidad de campo... Y hojeando sus obras entiendes que esa es la forma en que ve y quiere ver el mundo. No puede ser de otra manera. Sin duda, "aquello que miramos parece a la vez mirarnos"³⁷, por eso veámonos. Sin duda, estamos ante un rebelde. Pues "el rebelde no niega la historia que le rodea y trata de afirmarse en ella. Pero se encuentra ante ella como el artista ante lo real, la rechaza sin eludirla. Ni siquiera durante un segundo hace de ella un absoluto"³⁸.

Concluiremos por tanto que su imaginario³⁹ arquitectónico es un depósito visual activo: es un archivo abierto a las actividades de excavación, re-visualización y re-visión en el

35. Paul Gauguin, "Sobre el Color," en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945* (Madrid: Istmo, 2009), 45. Para el francés, "el pintor de la naturaleza primitiva posee la simplicidad, el hieratismo sugestivo, la ingenuidad un poco desmañada y angulosa. Plasma a través de la simplificación, mediante la síntesis de las impresiones, que se subordinan a una idea general".

36. "XXXVI. EL DESEO DE PINTAR.... En ella abunda el negro: todo lo que ella inspira es nocturno y profundo. Sus ojos son dos antros en los que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: una explosión en las tinieblas". En Charles Baudelaire, *El Spleen de París. Pequeños Poemas en Prosa*, trad. Manuel Neila (Sevilla: Espuela de Plata, 2009), 193-194.

37. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997), 13.

38. Albert Camus, *El hombre rebelde*, trad. Josep Escué (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 268.

39. La arquitectura crea muchas de esas imágenes (ya sea en la forma de construcciones o de representaciones gráficas), pero también se alimenta de ellas (ya sea en la forma de referentes o en los ideales detrás de un encargo). Sin embargo, dado que la relación entre representación y práctica genera un exceso de simbolismo (como sugiere Castoriadis), la arquitectura también puede distorsionar o expandir esos imaginarios, inventando así nuevas posibilidades. "Hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo 'inventado'; ya sea que esto se refiera a una invención 'pura' (una historia completamente soñada), o un deslizamiento, un cambio de sentido en el que los símbolos disponibles se invierten con otras significaciones distintas a sus significaciones 'normales' o canónicas...". En Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Tusquets Editores, 1983), 219.

arte. En este archivo, las puertas siempre están abiertas a la posibilidad de re-imaginar espacios. La arqueología aquí no se trata simplemente de volver al pasado, más bien, nos permite mirar en otras direcciones, y especialmente hacia el futuro, en un movimiento retrospectivo activo. Esto se debe a que el archivo arquitectónico contiene más de lo que realmente ha ocurrido o ya sucedió. Esta construcción contiene incluso lo no construido o lo no realizado. En otras palabras, su imaginario arquitectónico contiene todo tipo de potencialidades y proyecciones, que son formas creativas de imaginación. Es esta forma de imagen potencialmente proyectiva la que crea nuevas arqueologías urbanas en el arte y hace que sea conmovedora (Fig. 10).

Me gustaría expandirme en esta última afirmación. La imagen de un espacio expositivo en Sierra es conmovedora porque se forma también colectivamente como un producto de la experiencia cultural. No emerge ni evoluciona como un acto individual, sino que depende de cómo el sitio es imaginado y experimentado por una colectividad, que está hecha de habitantes reales y virtuales. Como dijo Walter Benjamin, "el colectivo es un ser eternamente inquieto y eternamente agitado que, en el espacio entre los frentes de los edificios, experimenta, aprende, comprende e inventa"⁴⁰. En este sentido, el espacio arquitectónico no es solo el producto de sus creadores sino también de sus usuarios, los consumidores del espacio. Y son estos usuarios los que tienen el poder de activarlo. La arquitectura *per se* no se mueve, pero quienes la utilizan pueden ponerla en movimiento. Esto no es simplemente un acto físico, sino una actividad imaginaria. Las estructuras mismas se movilizan perceptivamente a medida que las personas las atraviesan, transformándose en formas transitorias de imágenes y lugares de encuentro flotantes, donde el flujo de la vida misma se convierte en arquitectura.

Por tanto, sus *ready-made* y su arquitectura, no solo se refieren a su propia "prehistoria", sino que también contienen una referencia concreta a la afirmación que él, al igual que Duchamp, realiza "un proceder al servicio de la metafísica" y que su concepto de "duración plástica" o "tiempo en el espacio" se remonta incluso al debate sobre el fenómeno de la Permanencia, la Memoria y el Impulso Vital.

En este breve recorrido hemos apreciado el modo particular de hacer de José Ramón Sierra, y lo característico del mismo, en un aprendizaje entre el arte y la arquitectura. En él hemos podido comprobar cómo su creatividad se activa como un viaje hacia el despertar (o soñar), una búsqueda de su dominio que lo lleva a un diálogo interno con su

40. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Isidoro Herrera Baquero y Luis Fernández Castañeda (Madrid: Akal, 2005), 423.

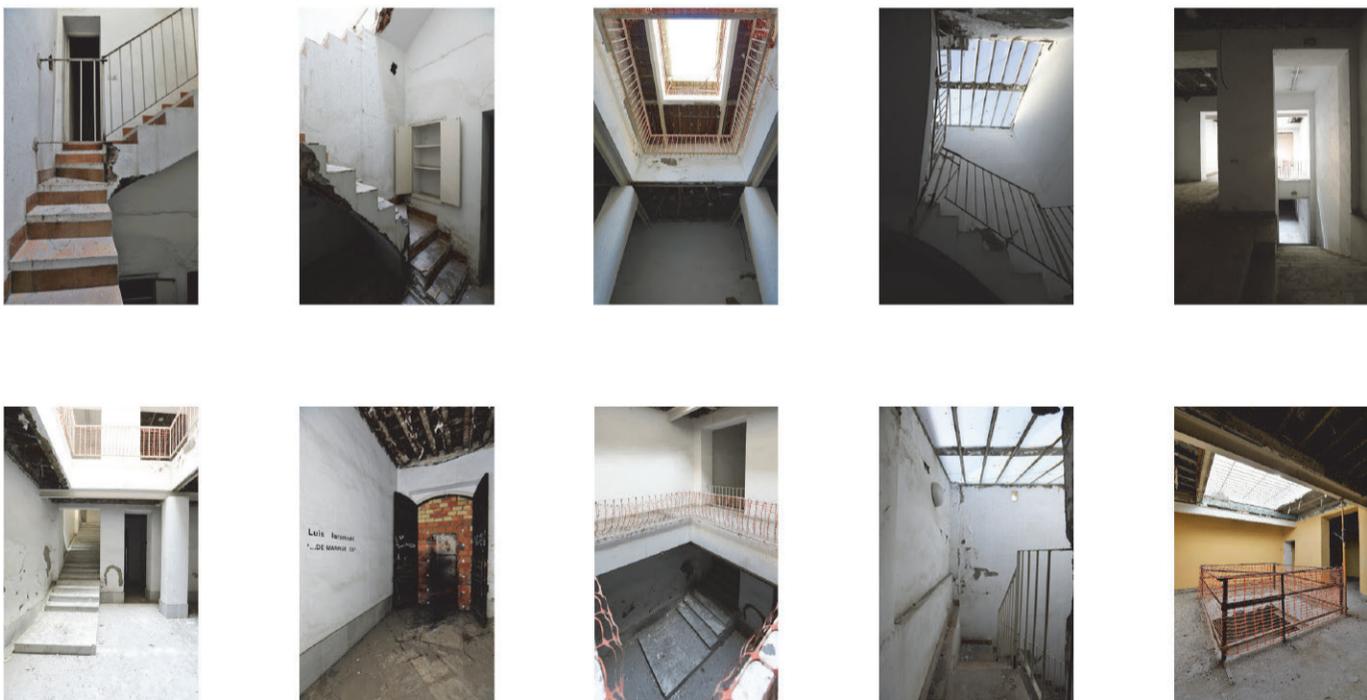


Fig. 10. José Ramón Sierra, *Serie Ciudad Ruina*, 9 Casas y una Catedral, 2019-2020. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. *Saboye au naturel*, 2020, 115 x 60 cm. *Casa de arena*, 2019, 120 x 117 cms. *Schwitters Kathedrale*, 2019-2020, 160 x 115 cm. *Casa de las monedas*, 2019, 118 x 105 cms. *Raumplan y lagarto*, 2019-2020, 115 x 70 cms. *Casa, luna, cuchillo*, 2019, 160 x 60 cms. *Casa robada*, 2018-2019, 160 x 120 cm. *Casa Patio aterrada*, 2020, 100 x 70 cm. *Casa hundida en la yerba*, 2019, 160 x 60 cm. *Casa quemada*, 2019, 160 x 60 cm. Todas las obras están realizadas mediante acrílico y collage / madera + objetos del artista. Exposición *De la tradición moderna en Olivares*, Casa de la Provincia, 30 de junio 2020 - 25 octubre 2020, Sevilla (© Fotografía: Ana B. Ramos Tello). José Ramón Sierra y Ricardo Sierra, *Galería Juana de Aizpuru*, 1987. Visita en 2019 (© Fotografías: Ana B. Ramos Tello).

maestro, Duchamp. Así, Sierra explora su campo, encuentra su propia voz, considera el mundo y se convierte en un verdadero maestro.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo personal del Estudio de Arquitectura de José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado en la calle Monsalves no. 13 de Sevilla.

Archivo personal de la fotógrafa Ana Belén Ramos Tello.

Centro de Documentación. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Fuentes bibliográficas

Baudelaire, Charles. *El Spleen de París. Pequeños Poemas en Prosa*. Traducido por Manuel Neila. Sevilla: Espuela de Plata, 2009.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducido por Isidoro Herrera Baquero y Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005.

Bergson, Henri. *La introducción a la metafísica / La Risa*. Traducido por Manuel García Morente. México: Porrúa, 2004.

Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Traducido por Josep Escué. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducido por Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Tusquets Editores, 1983.

Danto, Arthur C. *La transformación del lugar común: Una filosofía del arte*. Traducido por Ángel de Molla Román. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Derrida, Jaques. *Memorias de ciego: el autorretrato y otras ruinas*. Traducido por Tupac Cruz y Bruno Mazzoldi. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Universidades, 2017.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

Duchamp, Marcel. *Escritos. Duchamp du Signe*. Traducido por Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Traducido por Amaya Bozal y Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1999.

Genette, Gérard. *Inmanencia y trascendencia*. Traducido por Juan Vivanco. Barcelona: Lumen, 1997.

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Istmo, 2009.

- Jacob, Mary Jane, y Robert Pincus-Witten. *Gordon Matta-Clark a retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.
- Jiménez Jiménez, José. *La vida como azar*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Lebel, Robert, André Breton, y Henri-Pierre Roché. *Sur Marcel Duchamp*. Ginebra: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2015.
- López Moreno, Luisa, José Ramón López Rodríguez, y Fernando Mendoza Castells. *El arquitecto y el museo: [ciclo de conferencias: mayo-junio 1989]*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990.
- Matta Echaurren, Roberto. "Mathématique sensible-Architecture de temps." *Minotaure*, no. 11 (mayo de 1938): 43.
- Molderings, Herbert. *Duchamp traversé: Essais 1975-2012*. Traducido por Jean Bernard Torrent. Paris: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2015.
- Moneo Vallés, José Rafael, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Francisco González de Canales, José López-Canti, Pepe Yñiguez, Juan José Vázquez Avellaneda, José Ramón Moreno Pérez, Juan Suárez Ávila, Víctor Pérez Escolano, y José Ramón Sierra Delgado. *José Ramón Sierra, 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2015.
- Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nueva York: Delano Greenidge Editions, 2000.
- Sierra Delgado, José Ramón. *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014.
- . "Sevilla cerrada y Sevilla abalconada." *Arquitectura*, no. 231 (Julio-Agosto 1981): 59-64.
- . "Una visita a la cocina de los ángeles." *Separata*, no. 5-6 (Primavera 1981): 74-76.
- Smithson, Peter, y Robert Smithson. *Robert Smithson. The Collected Writings*. Los Ángeles: Jack Flam; University of California Press, 1996.
- Schmarsow, August. "La esencia de la creación arquitectónica." Conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893 como profesor de Historia del Arte.

Fuentes periodísticas

- Lorente Garfias, Manuel. "Cuatro pintores. Galería Juana de Aizpuru. C/ Canalejas 10. Hasta el 4 de Junio." *ABC de Sevilla*, 30 de mayo de 1986.

Entrevistas

- Juana de Aizpuru (Juana Domínguez Manso). Entrevista personal con el autor, 27 de diciembre de 2019 – 30 de diciembre de 2019.
- Marcel Duchamp. Entrevista realizada por Georges Charbonnier. "Six entretiens avec Marcel Duchamp". *RTF. France Culture Radio*, 9 de diciembre de 1960 – 13 de enero de 1961.