

# Dos soles atmosféricos

Experiencia y manipulación ambiental en el Radio City Music Hall y The Weather Project

## Two atmospheric suns

Experience and environmental manipulation in the Radio City Music Hall and The Weather Project

Luis Navarro Jover

rita\_17  
mayo 2022  
ISSN: 2340-9711  
e - ISSN 2386 - 7027  
págs 154-169

**Resumen.** Se presentan dos casos de estudio que destacaron por la puesta en escena de una simulación ambiental en forma de “sol” y su capacidad para intensificar la experiencia de sus espectadores: el Radio City Music Hall de Nueva York, a principios de los años 30, y la instalación The Weather Project en Londres, 70 años más tarde. El objetivo de sus autores era recrear una serie de efectos para producir una sobreestimulación de gran intensidad.

Si bien ambas experiencias pertenecen a contextos y circunstancias muy diferentes, las dos se hacían servir de la tecnología de cada momento para, junto con las características del propio edificio, poner en “éxtasis” a sus espectadores (miles en el caso neoyorquino, algunas decenas simultáneamente en el caso londinense) reunidos ante la representación de un fenómeno natural perfectamente sintetizado, como si se tratara de un atardecer frente a una gran puesta de sol.

Sin embargo, estos efectos, envueltos en una sutil manipulación sobre aquellos que están expuestos a ellas, son objeto hoy de controversia, ya que los métodos empleados serán descritos por algunos autores como “agresivos” en tanto en cuanto pueden dar lugar a que ciertos comportamientos, deseos y experiencias se den con mayor probabilidad sin que sus espectadores sean necesariamente conscientes de ello.

### Palabras Clave

Experiencia  
Sol  
Ambiente  
Efectos  
Espectador  
Atmósfera  
Manipulación

**ABSTRACT.** Two relevant case studies are presented for the way in which they recreate environmental simulations in the form of a “sun” and their ability to intensify the experience of their viewers: the Radio City Music Hall in New York, in the early 1930s, and the The Weather Project installation in London, 70 years later. The objective of its authors was to recreate a sequence of effects to produce an over-stimulation of great intensity.

Although both experiences belong to very different contexts and circumstances, both used the technology of each moment to, together with the characteristics of the building itself, put its spectators in “ecstasy” (thousands in the New York case, some tens simultaneously in the London case) gathered in front of the representation of a perfectly synthesized natural phenomenon, just as we do in front of a great sunset.

However, these effects, wrapped in a subtle manipulation of those who are exposed to them, are today the subject of controversy, since the methods used will be described by some authors as “aggressive” insofar as they can lead to certain behaviors, desires and experiences are more likely to occur without their viewers necessarily being aware of it.

**KEY WORDS.** Experience, sun, environment, effects, viewer, atmosphere, manipulation.

Con la llegada del siglo XX, el diseño de escenarios, o más propiamente el arte de la escenografía, unido al desarrollo tecnológico de las técnicas de proyección, iluminación y audiovisual demandaría la incorporación de nuevos espacios capaces de dar cabida a determinados programas, a modo de teatro de ambientes y de producción de efectos especiales auténticos. Espacios dotados de efectos que adquieren “posibilidades inauditas y acostumbra al público a grandes emociones y una excitación incesante”.

A continuación, se presentarán dos ejemplos auspiciados por la tecnología de cada momento y relevantes por la creación de diferentes efectos y simulaciones ambientales de carácter inmersivo. El objetivo de sus autores no solo era condensar los sucesos al máximo sino producir una sobreestimulación de gran intensidad para lograr conmover al público.

Aquí, la existencia de cualidades ambientales y atmosféricas en el espacio y en el medio humano se revelará como el dato fundamental para comprender el origen y relación de ambas propuestas.

### Primer sol: Radio Music City Hall (1932). Resort metropolitano en el corazón de Manhattan

El primero de estos casos de estudio lo situaremos en la renovada escena teatral de la Manhattan de principios de los años 30, en concreto en el 1260 de la 6ª Avenida.

El magnate y filántropo estadounidense John D. Rockefeller Jr. soñaba con construir, dentro de su propio Rockefeller Center, nada menos que la Ópera Metropolitana de la Gran Manzana, por lo que contó con el *showman* Samuel Lionel Rothafel, más conocido como “Roxy”.

En el verano de 1931, “Roxy”, junto con los arquitectos Harrison y Reinhard, emprendería un viaje por toda Europa para conocer de primera mano los avances de la arquitectura moderna en la construcción de teatros (figura 1). El soñador “Roxy” regresaría desencantado de lo visto en el viejo continente, anclado en esa tradición tan alejada del espíritu de renovación que él encarnaba. En el vuelo de regreso a Nueva York, y mientras sobrevolaba el

#### Roxy Will Tour Europe Getting Radio City Ideas

Samuel L. (Roxy) Rothafel, and a group of architects, builders and engineers will sail on the Bremen, September 23, to study latest European developments in the fields of music, drama, architecture, lighting and acoustical and sound-proofing effects. The tour will last one month, and is for the purpose of gathering ideas which may be applied in the development of the Radio City project in New York, sponsored by John D. Rockefeller, Jr., and of which Rothafel is an executive. He will also scout for new material on the Continent, signing particular dramatic or musical talent for the International Music Hall, which will be the world's largest theatre. It is scheduled to open in October, 1932, and will be operated by Radio-Kreith-Orpheum.



figura 1 “Roxy”, junto a los arquitectos Harrison y Reinhard y el ingeniero Peter Clark, así como cuatro representantes de la National Broadcasting Company, rumbo a Europa en septiembre de 1931. Fuente: [www.peterclarkinc.blogspot.com](http://www.peterclarkinc.blogspot.com)

Atlántico, tuvo una revelación: mirando fijamente una puesta de sol soñó una serie de círculos concéntricos dentro de los rígidos muros del Music Hall sobre los que reproduciría dicha puesta de sol.

De esta manera, se ejecutaron una serie de círculos a base de escayola tras los que cientos de lámparas quedaban ocultas. Por medio de una serie de efectos lumínicos provocados por la potente luz dorada que estas emitían sobre una cortina hecha de tela reflectante recubierta en tonos dorados se lograba simular el púrpura del sol poniente y su resplandor, intensificado con el reflejo sobre el terciopelo rojo de las butacas (figura 2). A esto se le sumaría un intenso haz de rayos reflectantes que se irradiaban desde el centro del escenario y atravesaban toda la sala. Mientras que el efecto de la puesta de sol se lograba cuando las luces del auditorio se atenuaban, la salida del sol se representaba con el retorno de la electricidad en los intermedios y al final de cada función. Así, la puesta de sol y su consiguiente amanecer se iban concatenando a placer según se dispusiera desde el puesto de control (figura 3). La noche y el día se sucedían en la sala conforme se iba desarrollando el espectáculo.

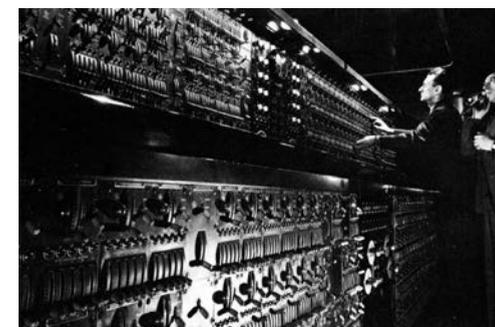


figura 3 El director de iluminación, Eugene Braun (derecha), supervisando el funcionamiento de los 4.305 controles del sistema del Radio City Music Hall. Fuente: [www.unruffled.org](http://www.unruffled.org)

Entonces su peculiar promotor decidió ampliar la experiencia del usuario añadiendo a la atmósfera del teatro gases alucinógenos. Así pues, para provocar un asombro artificial, no solo con la arquitectura sino con el uso de la química, llegó a inyectar durante un tiempo ozono en el sistema de ventilación del teatro para inducir una sensación de mayor liviandad en el público. Tras poner en duda el uso convencional del sistema de aire acondicionado hizo que, en contra de la opinión de los técnicos, agregara durante un breve periodo de tiempo ozono a la atmósfera del teatro: “con la misma lógica maníaca que caracteriza sus visiones anteriores, Roxy piensa entonces en añadir gases alucinógenos a la atmósfera de su teatro, de modo que el éxtasis sintético pueda reforzar la puesta del sol inventada”, señalaría Rem Koolhaas en su célebre manifiesto sobre Manhattan.

Su particular empeño era que esta pequeña dosis de gas hilarante colocara a sus 6.200 espectadores en un auténtico estado de euforia y excitación.



figura 2  
Radio City Music Hall. Fuente:  
[www.h3hc.com](http://www.h3hc.com)



figura 4  
Espectáculo en el Radio City Music Hall, año 1946. Herbert Gehr (fot.)

Inmediatamente, sus abogados lo convencieron de que cesara esta estrategia, advirtiéndole de los riesgos legales que podía conllevar. Su promotor se lanzó, así, a la búsqueda de un nuevo género de espectáculo que pudiera competir con el esplendor del lugar. En definitiva, “Roxy” buscaba su fórmula mágica del *resort* metropolitano con un icónico lema: “Una visita al Radio City Music Hall es tan buena como un mes en el campo” (figura 4).

#### Segundo sol: The Weather Project (2003-2004). Una atmósfera mediada

Por su parte, en una exhibición entre el otoño de 2003 y la primavera de 2004, el artista danés-islandés Olafur Eliasson presentó en la Tate Modern de Londres *The Weather Project*, un evento que registró un asombroso flujo de dos millones de visitantes. La sala de turbinas en la que Eliasson llevó a cabo el proyecto había sido renovada tres años antes por los suizos Jacques Herzog y Pierre De Meuron. En el interior de una sala de aproximadamente 150 por 22 metros, con la estructura de techo a más de 30 metros por encima del nivel del suelo, Eliasson respondió al desafío no con formas colosales, como lo había hecho Anish Kapoor el año anterior, sino con una instalación atmosféricamente manipulada (figura 5). Para *The Weather Project*, Eliasson devolvió al espacio lo que “le habían quitado al transformarlo en un museo, esto es, máquinas. Oscureció toda la nave, bajó el techo aproximadamente un quinto de su altura y lo cubrió de espejos”.

En un extremo del pasillo, a unos 27 metros sobre el suelo, colocó un semi-disco de 15 metros de diámetro, formado por cientos de lámparas amarillas y monocromáticas que se emplean típicamente en las farolas. La intersección del disco con la parte superior era un techo delgado, espejado y con paneles que, desde abajo, transformaban dicho semi-disco en una forma

heliocéntrica completa. Los paneles espejados suspendidos que formaban el techo se desplazaron de forma fraccionada en ángulos, rompiendo así la estricta circularidad de la parte superior, reflejando la mitad de la superficie del sol. Caminando hasta el final de la nave, uno podía contemplar cómo se había construido este sol artificial, allí podía adivinar el sistema de niebla que liberaba diferentes volúmenes de vapor sobre el gran espacio de la sala de turbinas, creando la apariencia de un gran clima interior artificial (figura 6).

Con la ayuda de dieciséis boquillas esparcidas por el pasillo, se introdujo una fina niebla que consistía en una mezcla de azúcar y agua. Dicho sistema lanzaba un ligero vaho en el interior al tiempo que los visitantes de la sala podían discernir el sol en la distancia y sus propios movimientos reflejados en el techo espejado. Con esta niebla artificial buscaba aprovechar la propia configuración de la nave de la Tate para convertirla en una suerte de naturaleza sintetizada, a escala de miniatura, en la que los cuerpos quedarían envueltos en esta densa atmósfera al “calor” del sol resplandeciente. Eliasson recuperaba en *The Weather Project* la idea primigenia del hogar, quedarnos a cobijo bajo el sol, a resguardo de un exterior inestable e impredecible. Un proyecto de raíz fenomenológica en la que fue su obra más mediática y con la que respondía así a su mayor reto: saber cómo se producen las atmósferas.

La profesora de arte moderno y contemporáneo Sabine Flach se ha referido a la obra de Eliasson como experimentos con “imágenes fantasmas” que, a menudo, pueden llegar a causar dolor, disrupción e incluso ceguera permanente, perteneciendo a un carrusel de experimentos ópticos y psico-físicos que nacen de la relación entre la visión externa e interna. En efecto, Eliasson calificó sus instalaciones como “configuraciones experimentales” (figura 7), proponiendo situaciones psico-físicas similares a las que los visitantes experimentan por sí mismos. Un experimento dentro de un experimento, una doble perspectiva de observación en la que uno es igualmente observador y sujeto experimental. El público se convertía en el productor, el generador de su propio fenómeno que, provocado por un impulso externo, se transformaba en un fenómeno sensorial subjetivo. Así, el ojo podía sufrir experiencias sin precedentes, efectos prismáticos y alucinatorios que enfatizaban la experiencia en lugar del objeto. Una experiencia en la que los movimientos hipnóticos podían mostrar una visión extática previamente desconocida.

#### Del 1260 de la 6ª Avenida a la Turbine Hall de la Tate Modern

Si bien ambas experiencias guardan ciertos paralelismos, es importante destacar algunas diferencias.

En primer lugar, el Radio City Music Hall no era percibido como un simple teatro, sino una experiencia revolucionaria que resultó ser tan futurista que era del todo incompatible con los espectáculos de la época. Los espectadores, que asistían a los simples espectáculos que se reproducían en el escenario y



**figura 5**  
The Weather Project, 2003. Fuente:  
[www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net) / Olafur  
Eliasson (fot.)



**figura 6**  
The Weather Project, 2003. Fuente:  
[www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net) / Olafur  
Eliasson (fot.)



**figura 7**  
The Weather Project, 2003. Fuente:  
[www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net) / Olafur  
Eliasson (fot.)

que aún no eran lo suficientemente novedosos, quedaban impresionados por la experiencia “fantástica” a la que su controvertido promotor les sumergía añadiendo un renovado “frescor” para ampliar sus sentidos y su capacidad de excitación.

Por su parte, en The Weather Project los espectadores no se quedaban de brazos cruzados, simplemente caminando a través del campo atmosférico y saliendo, sino que se dejaban caer espontáneamente al suelo para asimilar la experiencia desde una posición supina, de una manera más relajada y, perceptivamente, más cautivadora (figura 8). Muchos buscaban ver reflejados sus propios movimientos de brazos y piernas en el techo fragmentado de arriba, y grupos de personas, incluso extraños, se unían para crear novedosas formas geométricas y mensajes. “Las atmósferas son productivas, son agentes activos. Cuando introduces la atmósfera en un espacio, se convierte en una máquina de realidad”, apunta Olafur Eliasson. Y es que la idea subyacente en la instalación, según el propio autor, no era simplemente crear una ilusión sino explotar un sentido de asombro y comunidad, con los espectadores involucrándose de manera abrumadora con sus propios cuerpos.

Sin embargo, es significativo señalar que las dos hacían un empleo de la tecnología que, junto con las características del propio edificio (figura 9), intensificaba la experiencia a través de una sensación luminosa, “un sol al que sí se podía mirar fijamente”; esto es, una plataforma dispuesta como soporte para una acción – la recreación del omnipresente sol – que atrapaba por completo al espectador.

Así pues, aunque ambas pertenecen a contextos y circunstancias muy dispares, incluso en su propia génesis y desarrollo, las dos son obras que presentaban, por un lado, la construcción de un fenómeno artificial perfectamente sintetizado y, por otro, la convocatoria de un determinado número de



figura 8  
Double sunset, 1999. Fuente: [www.olafureliasson.net](http://www.olafureliasson.net) / Hans Wilschut (fot.)

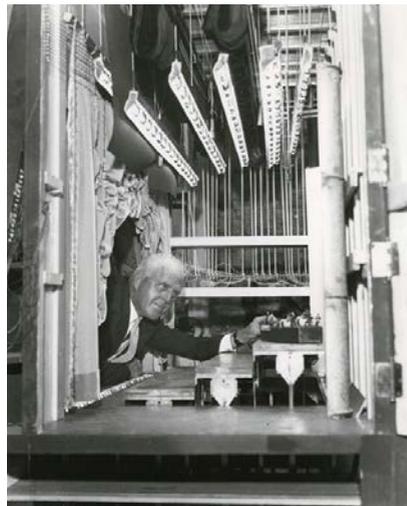


figura 9  
El ingeniero Peter Clark, supervisando el modelo a escala de 1/2' del escenario del Music Hall. Fuente: [www.peterclarkinc.blogspot.com](http://www.peterclarkinc.blogspot.com)

personas (miles en el caso neoyorquino, algunas decenas simultáneamente en el caso londinense) reunidas frente a dicho fenómeno, tal y como lo hacemos al atardecer frente a una gran puesta de sol. En este sentido, tanto el Radio City Music Hall como The Weather Project podrían entenderse como una verdadera producción de efectos sobre un escenario dispuesto a tal efecto: la representación y la simulación del fenómeno natural que, como veremos a continuación, va mucho más allá de lo puramente perceptivo.

### El controvertido proyecto atmosférico

Lo que se ha presentado aquí son dos tipos de ambientes cuyo propósito no era simplemente reconfortar al individuo en su propia comodidad sino quebrar su percepción con el objetivo de producirle efectos inesperados y sorprendentes. Estos ejemplos, fundamentalmente de carácter lúdico y cultural, no se mostraban tanto como un hábitat estable sino como un nuevo campo para la experimentación, los juegos ambientales y la exploración de una nueva sensorialidad.

A su vez, el espectador era considerado más partícipe que espectador, “es el protagonista de un escenario específicamente construido para él, que aguarda su presencia para encontrar su razón de ser [...]. Ya no es el único que mira, ya que está siendo observado incluso antes de aparecer en escena”. La centralidad del espectador y la conciencia de ser es la que dota de sentido a la obra y le otorga, en este sentido, un doble papel: le hace sujeto y objeto de la mirada simultáneamente. La obra se presenta ante este “como otro producto que intenta atraerle y mantener su atención durante un intervalo que no puede ser excesivo, utilizando para ese fin todo tipo de estrategias, entre otras, el shock, la sorpresa, las emociones fuertes, la propaganda, el doble sentido, la exageración y la alteración, la banalización y la profanización, la invención y la novedad perpetua”.

Sin embargo, operar en el ámbito de los sentidos también podría entenderse como una labor invisible y más difícil de comprender que cualquier otro poder. Algunos autores han criticado cualquier tipo de manipulación envuelta en una sutil sugerencia ejercida por la producción de atmósferas sobre aquellos que están expuestos a ellas. Métodos que han llegado a ser descritos como agresivos puesto que generan una “compulsión psíquica al consumo”, y que son objeto hoy de controversia.

El filósofo alemán Gernot Böhme ha señalado que aunque los arquitectos no siempre son conscientes de las dimensiones atmosféricas de su trabajo - incluso cuando una determinada arquitectura produce una atmósfera que hace que ciertos sentimientos y modos de comportamiento sean más probables que otros -, las atmósferas arquitectónicas han sido históricamente objeto de diseño para alcanzar de forma consciente objetivos específicos. Es más, según apunta Böhme, este diseño atmosférico se da en la mayoría de casos a un nivel no consciente. Por decirlo de otro modo, cuando se crean atmósferas

arquitectónicas para afectarnos a través de los sentidos el diseño atmosférico suele operar de manera que apenas lo reconocemos conscientemente. En consecuencia, el diseño de atmósferas podría verse como una sutil forma de poder, en la que el comportamiento, los deseos y las experiencias se gobiernan o administran sin que las personas sean necesariamente conscientes de ello; esto es, las personas no necesitan reconocerlo conscientemente, pero sin embargo afectan a su comportamiento.

Por su parte, el también alemán Peter Sloterdijk señala que si “esta “aromatización apremiante” es interpretada por estos como una tentativa de manipulación, las reacciones adversas son fáciles de encontrar y probar; en otros casos, las tonalidades olfativas perfectamente seleccionadas por el entorno de compra son percibidas y bien acogidas como aspectos de una asistencia al cliente expuesta a la vista de manera extensiva”. Una controversia a cuenta de la capacidad que tiene la producción de atmósferas arquitectónicas de manipulación absoluta de nuestro entorno. Una posibilidad igualmente problemática, según ha expresado:

“El Air-Design busca directamente modificar el tono vital de quienes utilizan el espacio aéreo, sirviendo así a un objetivo indirectamente explicado: reunir en términos asociativos a los paseantes por el espacio ligándoles a un lugar a través de exigencias situacionales agradables inducidas por el olor, así como seduciéndoles a incrementar su aquiescencia productiva y su buena disposición al consumo”.

Para Juhani Pallasmaa, una especie de *marketing multisensorial* ha comenzado a manipular experiencias, sentimientos y deseos a través de los sonidos, las sensaciones táctiles, los sabores o los olores con el objetivo de persuadirnos hacia un determinado tipo de comportamiento. Tanto las teorías políticas como económicas han colonizado este discurso que se dirige directamente hacia nuestros sentidos. “Conceptos como marketing multisensorial, marcas de los sentidos, persuasión sensorial, explotación del subconsciente sensorial, canalización del espacio mental o hipersensualidad del mercado contemporáneo se utilizan para describir las nuevas estrategias del marketing”; un marketing pre-programado y condicionado.

En comparación con otras estructuras de poder, una política de atmósferas, a través de la mencionada sutileza a la hora de operar - precisamente porque funciona en un nivel no consciente -, tendría como objetivo no solo la producción de espacios cómodos y emocionantes sino también aproximarnos a ciertas estrategias de condicionamiento, de tal manera que algunas pautas de consumo o comportamiento se reproduzcan con mayor probabilidad que otras. Para pensadores como el propio Böhme o el profesor Christian Borch, “existe evidencia de que el diseño sensorial atmosférico realmente logra algunos efectos prácticos previstos”; y es que, como resume Borch, “el diseño atmosférico está íntimamente ligado al poder”.

Desde el mobiliario acústico para producir un ambiente de compras amigable y relajado hasta las fantásticas realidades ilusorias de nuestros centros comerciales, así como la sugestión y venta inmaterial de estilos de vida pre-establecidos y cuidadosamente estudiados, estos “arquitectos” de lo fantástico e inmaterial han trabajado como los perfectos creadores de ilusiones, empleando a menudo estrategias deliberadas para obtener el vínculo afectivo de sus usuarios:

“La tendencia subterránea hacia una “sociedad odor-hedonista” se inserta así dentro de la tendencia fundamental de la sociedad de consumo hacia la formación de mercados, de vivencias y “escenas” cuyas atmósferas se convierten en disponibles en cuantas situaciones generales de estímulos, signos y oportunidades de contacto”.

Así pues, estas puestas de sol, o más bien “puestas en escena”, en forma de climas atmosféricos, se implantarían en el diseño de espectáculos audiovisuales o grandes eventos culturales en una suerte de elección de objetos, colores y sonidos, entre otros, capaces de hacer explícito por medio de qué “escenas” queremos dotar al ambiente de una determinada cualidad emocional.

**1.** MANTZOU, Polyxeni. “Arquitectura animada”. Oeste: Revista del arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura, no. 17 (2004). p. 82.

**2.** Aunque este extremo no está claro y otros autores sitúan la historia apoyado en la barandilla del barco que le devolvía a Nueva York.

**3.** KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. Nueva York: The Monacelli Press, 1994. p. 210.

**4.** “Una pequeña dosis de gas hilarante proporcionaría a los 6.200 espectadores un tono eufórico, hiperreceptivo a la actividad desplegada en el escenario. Sus abogados lo disuaden, pero durante un breve periodo Roxy sí inyecta ozono - la molécula terapéutica O3, con su “olor acre y refrescante” y su “efecto tonificante” - en el sistema de aire acondicionado de su teatro”. Ibid. p. 211.

**5.** Citado en Ibid.

**6.** URSPRUNG, Philip. “De observador a participante activo”, en *Studio Olafur Eliasson*. Engberg-Pedersen, Anna; Eliasson, Olafur (eds.). Colonia: Taschen, 2012. p. 18.

**7.** “*The Weather Project proporcionaba un entorno en el que los visitantes se sentían en la necesidad de quedarse. Se arremolinaban en grupos en el suelo para charlar, o directamente se tumbaban boca arriba y hacían gestos para encontrarse, pequeñas motas como insectos, reflejadas en el techo. Era una imagen fascinante y muy romántica, pero al mismo tiempo había algo espeluznante en ella. La luz amarilla, lejos de ser favorecedora, parecía drenar el color de todo lo que tocaba. Un zumbido bajo, ya fuera de las luces o de las máquinas de humo, contribuía a la sensación de artificialidad. (...). De la misma manera, Eliasson reemplazó el sol, fuente de toda vida, con un dispositivo mecánico que hacía que las personas se comportaran como si estuvieran en el Sheep Meadow de Central Park en un día soleado. Sentados o tumbados en el frío suelo de hormigón de la*

*sala, parecía no importarles que el disco no emitiera calor, solo luz”.* DIEHL, Carol. “Nothern lights”. Art in America, no. 93 (2004). pp. 108-15.

**8.** FLACH, Sabine. “Feel the Feeling. Media-Installations as Laboratories of Senses”, en *Habitus in habitat III: Synaesthesia and kinaesthetics*. Fingerhut, Joerg; Flach, Sabine; Söffner, Jan (eds). Berna: Peter Lang, 2011. p. 78.

**9.** Olafur Eliasson, extraído de la conversación con Christian Borch, Juhani Pallasmaa y Gernot Böhme, y recogida en la publicación: *Architectural Atmospheres. On the experience and politics of architecture*. Borch, Christian (ed.). Basilea: Birkhäuser, 2014.

**10.** BENEYTEZ DURÁN, Rafael. “Atmósferas: Invernáculos del siglo XIX, transparencias, reflejos y aire. Cuatro atmotopos entre islas y nubes”. Director: Juan Miguel Hernández León. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2015. p. 304.

**11.** MANTZOU, Polyxeni. “Arquitectura animada”. *Op. cit.* p. 84.

**12.** Ibid. p. 85.

**13.** SLOTERDIJK, Peter. “Air-Condition”, en *Temblores del aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pretextos, 2003. p. 125.

**14.** Ibid. p. 126.

**15.** Ibid. p. 125.

**16.** PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: GG, 2014. p. 19.

**17.** BORCH, Christian. “The politics of atmospheres: architecture, power, and the senses”, en *Architectural Atmospheres. On the experience and politics of architecture*. Basilea: Birkhäuser, 2014. p. 85.

**18.** SLOTERDIJK, Peter. *Op. cit.* p. 126-7.

## Bibliografía

BÖHME, Gernot. “Atmosphere as the subject matter of architecture”, en *Herzog & De Meuron: Natural history*. Ursprung, Philip (ed.). Monreal: Canadian centre for architecture, 2002.

*Atmospheric architectures. The aesthetics of felt spaces*. Engels-Schwarzpaul, A.-Chr. (ed.). Londres: Bloomsbury, 2017.

*The Aesthetics of Atmospheres*. Thibaud, Jean-Paul (ed.). Nueva York: Routledge, 2017.

ELIASSON, Olafur. “Frictional Encounters”, en *Paradoxes of appearing. Essays on art, architecture and philosophy*. Asgaard Andersen, Michael; Oxvig, Henrik (eds.). Baden: Lars Müller Publishers, 2009.

*Experience*. Londres: Phaidon, 2018.

ELVIRA PEÑA, Juan. *Arquitectura fantasma*. Madrid: Ed. Asimétricas, 2021.

KOOLHAAS, Rem. “Radio City Music Hall: the fun never sets”, en *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. Nueva York: The Monacelli Press, 1994.

MANTZOU, Polyxeni. “Arquitectura animada”. Oeste: Revista del arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura (17), 2004.

PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: GG, 2014.

“On atmospheres: peripheral perception and existential experiences”, en *Encounters 2 – Juhani Pallasmaa*. MacKeith, Peter (ed.). Helsinki: Rakunnestieto Publishing, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. “Air-Condition”, en *Temblores del aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pretextos, 2003.

*Esferas III*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, 2006. VV.AA. *Architectural Atmospheres. On the experience and politics of architecture*. Borch, Christian (ed.). Basilea: Birkhäuser, 2014

### Luis Navarro Jover

Arquitecto por la Universidad de Alicante y Doctor en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la Universidad Politécnica de Madrid, es actualmente profesor en el Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante. En 2012 funda LA ERRERÍA \* architecture office (www.erreria.com).

Su trabajo se ha visto reconocido con el 1er PREMIO en el Concurso Internacional EUROPAN 15 en Raufoss (Noruega), el 1er PREMIO en el Concurso de Regeneración Urbana con cerámica 2020, el 1er PREMIO en la Bienal Internacional de Arquitectura de Cracovia 2017, el 1er PREMIO de Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana 2013/2014 y el 1er PREMIO ‘MMOD IKEA Object Design Award’, entre otros. Estos premios y reconocimientos han sido publicados ampliamente en revistas especializadas nacionales e internacionales. luis@erreria.com

**Fuente de financiamiento** Financiación propia