

---

Carlos Bermejo Martín

*Siete proyecciones en la música de Peter Ablinger*

David Casino

*Ground notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson*

Alberto Galindo

*La Forma Impropia frente a la Obsolescencia. Relativización, multiplicidad y simulacro del objeto*

Eva Hurtado Torán

*Googlear y Googlerizar. Las publicaciones periódicas de arquitectura revisitadas en la era digital*

Miguel Luengo Angulo

*Indisciplina cuadrículada. Contaminaciones instrumentales en el Monumento Continuo y la No Stop City*

Alberto M. Castillo

*La búsqueda de la belleza en Max Bill*

Luis Martínez Santa-María

*Presentimiento de lo extraordinario*

Carolina Mateo Cecilia

*Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea*

Óscar Rueda, M<sup>a</sup> José Pizarro

*Los velos de las cariátides*

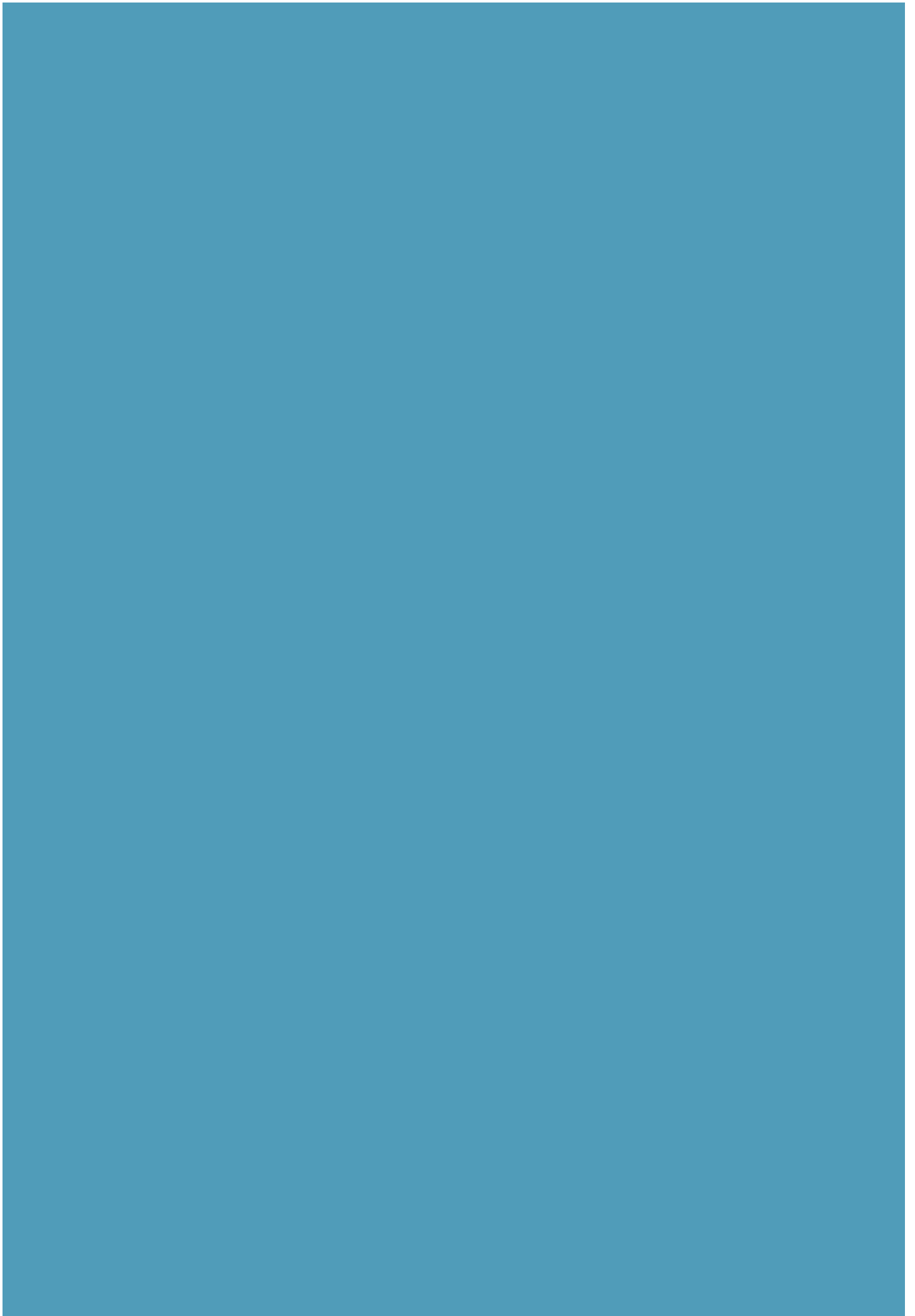
Ignacio Senra Fernández-Miranda

*La modernidad revisada en los textos de Venturi y Scott Brown*

José Vela Castillo

*Through the Look-in-Glass. Sobre los lucernarios en el Instituto Nacional de Pensiones de Alvar Aalto en Helsinki*





# REIA

# #01

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA



Universidad  
Europea

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #01  
REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN  
EN ARQUITECTURA

---

CONSEJO EDITORIAL

Sergio Calvo  
*Director de la Escuela de Doctorado  
e Investigación. UEM*

Miguel Gómez Navarro  
*Director de la Escuela Arquitectura. UEM*

Francisco Domouso  
*Departamento de Tecnología de la Edificación. UEM*

Miguel Lasso de la Vega  
*Departamento de Urbanismo, Historia  
y Representación de la Arquitectura. UEM*

Pedro Pablo Arroyo  
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM*

Susana Moreno  
*Departamento de Tecnología de la Edificación. UEM*

José Luis Esteban Penelas  
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM*

Fernando Espuelas  
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM*

Óscar Rueda  
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM*

EDITORES

Fernando Espuelas  
Óscar Rueda

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Navarro Baldeweg  
*Universidad Politécnica de Madrid*

Juan José Lahuerta  
*Universidad Politécnica de Cataluña*

Luis Martínez Santa-María  
*Universidad Politécnica de Madrid*

Ricardo Sánchez Lampreave  
*Universidad de Zaragoza*

Fernando Quesada  
*Universidad de Alcalá de Henares*

Ángel Martínez García-Posada  
*Universidad de Sevilla*

Ginés Garrido  
*Universidad Politécnica de Madrid*

Orsina Simona Pierini  
*Politecnico di Milano*

Bruno Melotto  
*Politecnico di Milano*

Javier Moclús  
*Universidad de Zaragoza*

Joaquín Casariego  
*Universidad de las Palmas*

José Morales  
*Universidad de Sevilla*

Ricard Pié  
*Universidad de Cataluña*

Ramón Araujo  
*Universidad Politécnica de Madrid*

Consuelo Acha  
*Universidad Politécnica de Madrid*

DISEÑO GRÁFICO  
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL

María Ramos  
Fabricio Santos

PUBLICACIÓN SEMESTRAL

ISSN: 2340-9851

CONTACTO

Universidad Europea de Madrid  
Campus Villaviciosa de Odón  
C/ Tajo, s/n. Urb. El Bosque 28670  
- Villaviciosa de Odón - Madrid  
reia@reia.es | <http://reia.es>

DERECHOS RESERVADOS | COPYRIGHT

Se autoriza la reproducción total o parcial de los  
textos, siempre y cuando se cite su procedencia.

© de la edición: REIA. Universidad Europea  
de Madrid

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

La revista REIA se acoge al sistema Creative  
Commons por la que el autor permite el uso  
del artículo en la propia revista y en cualquier  
repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado  
sin generar compensación económica alguna.  
No se permite el uso comercial de la obra  
original ni de las posibles derivadas.



Reconocimiento - CompartirIgual (by-sa):

Se permite el uso comercial de la obra y de  
las posibles obras derivadas, la distribución  
de las cuales se debe hacer con una licencia  
igual a la que regula la obra original.

---

## MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

### CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Los materiales enviados a la redacción deben cumplir las siguientes normas de estilo:

- La extensión del texto estará comprendida entre 1000 y 5000 palabras.
- Los textos estarán escritos en español o inglés y se acompañarán de un resumen en inglés y español de no más de 200 palabras. A continuación del resumen se incluirán las palabras clave en inglés y español (hasta seis) que signifiquen el contenido del artículo.
- Los artículos a publicar deberán haber superado positivamente una revisión ciega por pares elegidos entre los componentes del Comité Científico, además de cumplir los requisitos de extensión y formato que se marcan.
- Los autores proporcionarán las imágenes en formato digital con calidad suficiente para acompañar el texto del artículo, así mismo facilitarán la procedencia de dichas imágenes.
- La composición final de texto e imágenes será exclusiva competencia de los responsables editoriales de la revista, que ajustarán la forma final a los criterios de estilo de la misma.
- En ningún caso, la revista modificará el texto enviado y aprobado.
- La autoría se respetará escrupulosamente, no pudiendo utilizarse el material enviado más que para la exclusiva publicación en la revista. Cualquier otro uso que no sea este deberá contar con la autorización expresa del autor. Los autores podrán incluir una dirección informática que se publicará con el artículo en el caso de que deseen establecer comunicación con los lectores.
- Lo expresado en los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores, la dirección de la revista no los comparte por el simple hecho de su publicación.

### MANUAL DE ESTILO

- **Extensión máxima:** 5.000 palabras
- **Formato:** Word / Tipo: Calibri 12. Espaciado: 1,5
- **Datos del autor:** Nombre y Apellidos / Dirección de correo electrónico / Universidad o entidad a la que pertenece el autor
- **Resumen:** En español e inglés. Máximo 200 palabras
- **Imágenes:** Escaneadas en jpg con calidad suficiente, mínimo 200 dpi
- **Sistema de citación:** ISO 690
- **Los originales deben ser remitidos a la siguiente dirección:** reia@reia.es

### FUNCIONAMIENTO INTERNO

La solicitud de colaboraciones (call for papers) estará abierta durante un tiempo suficiente (unos dos meses para cada número). Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido y que cumpla los requerimientos formales a los revisores. La designación de los revisores se hará por el Comité de Redacción y será secreta. Los revisores tendrán un mes desde la remisión de los artículos para realizar su valoración e informe.

El autor dispondrá de 15 días naturales desde la comunicación del informe de los evaluadores para enviar el artículo mejorado, si el informe emitido va en este sentido. Cada evaluador debe rellenar la ficha correspondiente con el siguiente contenido:

- Título:
- Fecha de emisión:
- Valoración: PUBLICABLE / PUBLICABLE CON MEJORAS / NO PUBLICABLE. La valoración última será por defecto.
- Informe: Argumentación justificativa de más de 200 palabras.

Toda la comunicación, tanto con los articulistas como con los evaluadores, se realizará a través de un interlocutor único manteniendo el anonimato tanto para el autor como para el revisor en cada caso.

Todas las comunicaciones se realizarán a través de la cuenta de correo electrónico habilitada al efecto por la UEM.

Cada artículo que necesite mejora sólo será susceptible de un envío alternativo.

Si se recibieran más artículos con valoración positiva que susceptibles de incorporarse en un número determinado de la revista, los excedentes se publicarán en el número siguiente.

La selección se hará en el orden cronológico de la recepción positiva de los informes de los evaluadores.

## PRESENTACIÓN

### **Bienvenidos a REIA**

*Desde la Escuela de Doctorado e Investigación, que tengo el placer de dirigir, queremos dar la bienvenida a esta nueva publicación, así como a todos sus lectores presentes y futuros.*

*Para todos los que nos esforzamos día a día desde la Escuela que dirijo en que la investigación y la generación de conocimiento sea un hecho palpable, el nacimiento de una revista como ésta supone el culmen de muchas de nuestras aspiraciones, ya que a través de ella podemos transferir gran parte de lo que hacemos a la sociedad. ¿Y no es ese nuestro objetivo último?*

*REIA, Revista Europa de Investigación en Arquitectura, aspira a ser una plataforma de difusión del conocimiento que se genera, no sólo en el campo de la arquitectura, sino en el de los territorios fronterizos a ésta: arte, diseño, tecnología, filosofía...; allí donde se quiera tanto aportar conocimiento, como dar sentido al medio físico y cultural en el que vivimos. La convergencia en la Escuela de Doctorado e Investigación de las distintas áreas de conocimiento, propicia esta transversalidad que es tan fértil en la actividad investigadora.*

*Saludamos la aparición del número 1 de esta nueva revista que ha de ser una buena herramienta para dar la oportuna salida a la producción de los investigadores y de todos aquellos que aporten nuevas miradas en el ámbito en que REIA desarrolla su actividad. Además, aprovechamos estas líneas para felicitar a los autores que habiendo superado la pertinente revisión previa, publican hoy sus trabajos en este número inaugural, al tiempo que animamos a todos los que estén generando propuestas (investigadores, doctorandos, profesionales), a que envíen sus trabajos para próximas ediciones.*

Sergio Calvo

Director de la Escuela de Doctorado e Investigación

## **Larga vida a REIA**

*La práctica y la docencia de la arquitectura no pueden ser entendidas sin una actitud de revisión constante del conocimiento adquirido que nos permita expandir nuestras fronteras. Cada trabajo profesional y cada nuevo grupo de estudiantes nos obligan a replantearnos nuestros a priori y a explorar territorios del conocimiento que hasta ahora quizá nos habían pasado desapercibidos. Exploraciones que muchas veces nos adentran en territorios fronterizos en los que las referencias son escasas y resulta indispensable buscar apoyos en exploraciones desconocidas.*

*Por eso es tan importante en arquitectura generar espacios ágiles y flexibles donde la transmisión de los resultados de la investigación tenga cabida y permita generar nuevas vías de indagación dentro y fuera de nuestras difusas fronteras. Y hacerlo además de un modo amplio en el que confluyan los diferentes campos del saber que articulan el oficio del arquitecto político, oficio complejo que permite entender la globalidad que implica la transformación del medio natural y construido en un espacio cada vez más habitable.*

*Sin duda esta revista debe ser un espacio para ofrecer nuevas respuestas a los retos que nos trae esta época de profundos cambios en contenidos y formatos de nuestra manera de entender el mundo. Desde la Escuela de Arquitectura nos alegramos por esta nueva aventura y deseamos a REIA una larga vida llena de exploraciones que nos abran los ojos y nos ayuden a tener una mirada más intensa.*

Miguel Gómez Navarro  
Director de la Escuela de Arquitectura  
Universidad Europea de Madrid





## ÍNDICE

- 
- 13 Carlos Bermejo Martín  
*Siete proyecciones en la música de Peter Ablinger*
- 25 David Casino  
*Ground notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson*
- 39 Alberto Galindo  
*La Forma Impropia frente a la Obsolescencia. Relativización, multiplicidad y simulacro del objeto*
- 51 Eva Hurtado Torán  
*Googlear y Googlerizar. Las publicaciones periódicas de arquitectura revisitadas en la era digital*
- 67 Miguel Luengo Angulo  
*Indisciplina cuadrículada. Contaminaciones instrumentales en el Monumento Continuo y la No Stop City*
- 83 Alberto M. Castillo  
*La búsqueda de la belleza en Max Bill*
- 101 Luis Martínez Santa-María  
*Presentimiento de lo extraordinario*
- 115 Carolina Mateo Cecilia  
*Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea*
- 129 Óscar Rueda, M<sup>a</sup> José Pizarro  
*Los velos de las cariátides*
- 145 Ignacio Senra Fernández-Miranda  
*La modernidad revisada en los textos de Venturi y Scott Brown*
- 163 José Vela Castillo  
*Through the Look-in-Glass. Sobre los lucernarios en el Instituto Nacional de Pensiones de Alvar Aalto en Helsinki*
-



### **Listos para partir**

*REIA nace con la vocación de ayudar a difundir lo que, en un sentido abierto, se entiende por investigación. Nos referimos a las aportaciones de muy distinta naturaleza que amplían el conocimiento sobre el medio antrópico. Arquitectura, sí, pero también diseño y urbanismo. Estudios técnicos, pero también investigaciones sobre historia y hermenéutica, sobre arte, sobre sociedad y paisaje. Como se ha podido advertir, se trata de borrar los departamentos estancos, en tantas ocasiones forzados por estructuras administrativas ajenas a la propia naturaleza de lo investigado.*

*Por tanto, apertura, transversalidad, complejidad, como atributos inherentes al territorio ampliado de la arquitectura, se erigen como las líneas maestras de nuestra aspiración de ser una herramienta útil para la generación y difusión del conocimiento.*

*REIA se adhiere a los criterios que rigen las publicaciones de esta naturaleza: regularidad en la publicación y exigencia en la calidad de los artículos seleccionados. Buscamos contenidos de investigación inédita, cuya pertinencia se garantiza mediante una rigurosa revisión ciega por parte de los miembros de un comité científico de prestigio y con el fin último de conseguir la indexación en las bases de datos más prestigiosas.*

*A los que lean estas líneas deseamos transmitirles nuestro entusiasmo. Les invitamos a participar leyendo primero, escribiendo después. Nos sentiremos muy felices de recibir sus artículos.*

Fernando Espuelas y Óscar Rueda, editores



REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Carlos Bermejo Martín

Colaborador Musicadhoj / c.bermejmartin@gmail.com

### *Siete proyecciones en la música de Peter Ablinger*

### */ Seven Projections for the Music of Peter Ablinger*

Este artículo es un desarrollo de la presentación realizada por Carlos Bermejo en el festival MUT.E de Toledo, el día 7 de Mayo de 2013. Este día tuvo lugar un concierto con obras de Peter Ablinger donde el propio compositor también realizó una introducción a su estética musical.

Las obras de Ablinger se presentan en formatos muy diferentes: conciertos, instalaciones, performances, operas en entornos naturales y urbanos, música conceptual, etc.

Ablinger es sin duda uno de los compositores más innovadores y originales del momento. Sin embargo, aunque sus trabajos se pueden ver y escuchar con frecuencia en Europa y Estados Unidos, en España es un compositor prácticamente desconocido. Por este motivo hemos creído necesario el presentar las líneas principales de su estética a partir de siete puntos principales: el porqué de ser compositor hoy en día, la idea de audibilidad, la utilización del ruido, su concepción del tiempo y del espacio, la relación con la tradición, y la importancia de la experiencia de lo cotidiano.

Este artículo se presenta para que pueda ser leído por cualquier persona interesada en la materia aunque no tenga conocimientos musicales.

This article is a development after the introduction by Carlos Bermejo for the MUT.E festival (Toledo, May 7th, 2013). The same day the composer Peter Ablinger presented his own pieces.

Ablinger works are played with many different formats, including concerts, installations, performances, operas for natural and urban environments, conceptual music, etc.

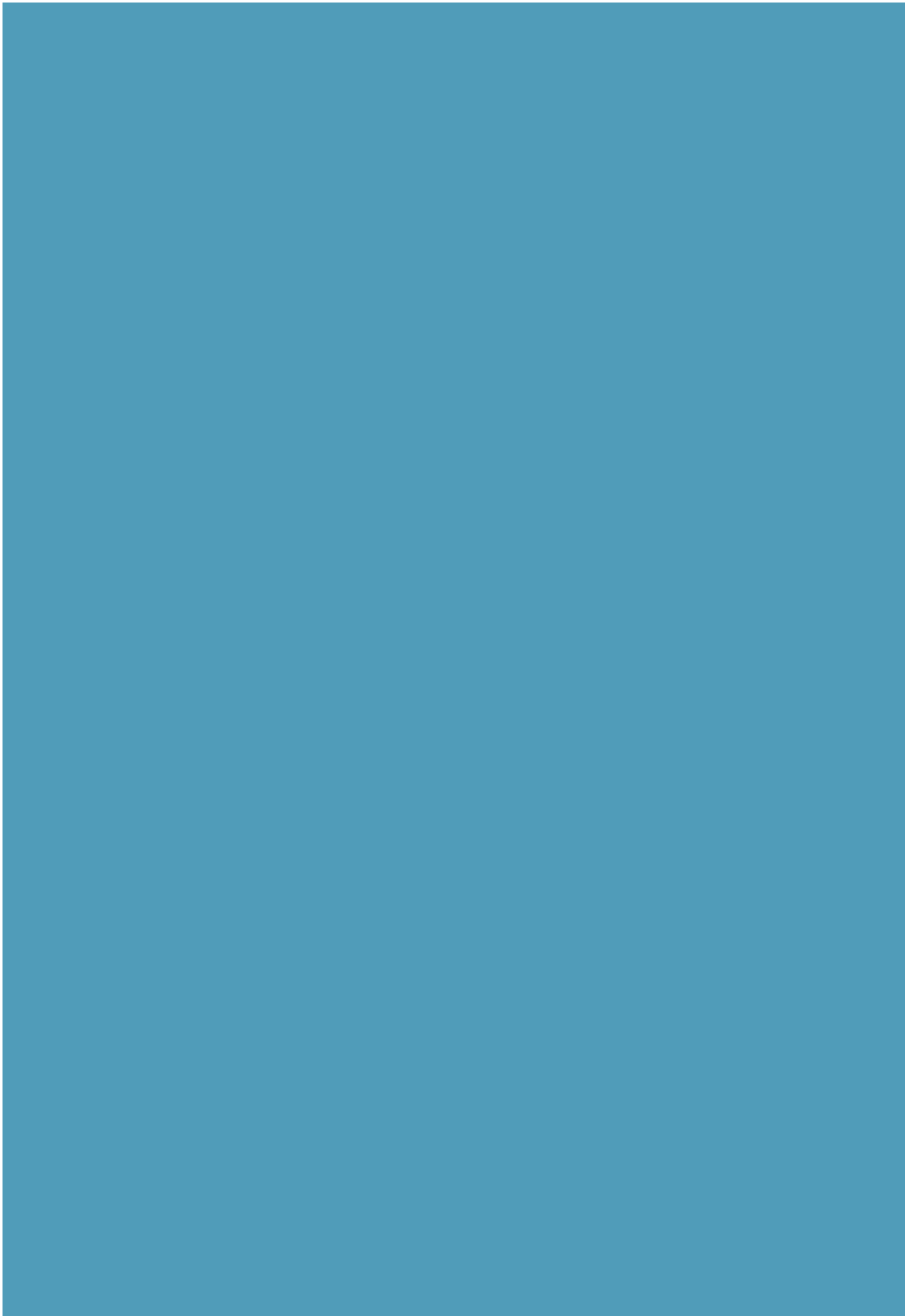
Ablinger is one of the most innovative and original composers of our time. His works can be frequently seen and listened in Europe and the U.S., however he is a virtually unknown composer in Spain. For this reason we think it would be necessary to present the main lines of his aesthetics. We present them from seven main points: What does it mean to be a composer today, the idea of audibility, the use of noise, his conception of time and space, the relationship with tradition, and the importance of the daily experience.

This article is presented in order to be read by anyone interested about this ideas even without musical knowledge.

---

ABLINGER, proyecciones, performance, psico-acústica  
/// ABLINGER, projections, performance, psycho-acoustic

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 17/10/2013



1- Pancarta muerte CIAM, 1959

El austríaco Peter Ablinger es uno de los compositores más fascinantes de la actualidad.

Sus obras se presentan de maneras muy diferentes: composiciones para diferentes combinaciones instrumentales, obras orquestales, incorporación de grupos de jazz y bandas de música popular, trabajo con medios electroacústicos e informáticos, instalaciones, piezas para ser imaginadas pero no tocadas, óperas para diferentes contextos que son conectados entre sí por las características del entorno, etc.<sup>1</sup>

Si pudiéramos resumir su pensamiento musical en pocas palabras, diríamos que sus creaciones recogen un interés constante por la interrelación entre la idea de audibilidad, su proyección en el tiempo y su reproducción en espacios no convencionales.

Este artículo quiere presentar un primer acercamiento a su obra. Se presentan a continuación siete proyecciones que son sobre todo sugerencias para buscar vínculos directos con una música que es intensamente original, aunque poco conocida en España.

Sirva también este artículo como pequeño homenaje a la cercanía, generosidad y a la apertura infinita de Peter Ablinger.

### **1. Primera proyección: a vueltas con la composición**

El aumento de posibilidades que tiene hoy en día la creación musical conduce a una gran variedad de líneas de posicionamiento.

Ya no parece muy atractivo el presentarse simplemente como compositor y se encuentra cada vez con más frecuencia el autodefinirse como artista o creador sonoro, libre improvisador, diseñador acústico, creador audiovisual, etc.

También es muy habitual el encontrarse con la dirección contraria, esto es, el no presentar ningún posicionamiento. Se emplea el “no se muy bien lo que soy”, esperando que esta indefinición sea capaz por sí sola de inaugurar una nueva categoría.

---

1. Para más información recomendamos consultar la página Web de Peter Ablinger: <http://ablinger.mur.at/werke.html>.

Peter Ablinger no se sitúa en ninguno de estos dos grupos. En principio podríamos pensar que su postura es mucho más tradicional y conservadora, sin embargo, su respuesta es realmente transgresora: “Soy compositor”.<sup>2</sup>

Si algo ha sabido hacer la profesión de compositor en Occidente a lo largo de los siglos es renovarse. Al mismo tiempo, el ser compositor con plena consciencia histórica es siempre una posibilidad incluyente y flexible.

La indefinición imposibilita la apertura. En los momentos de confusión son las posturas más conservadoras las que siempre toman ventaja. Sus propuestas en estos casos es inquietante: si no sabemos de qué estamos hablando, ¿por qué no dejamos que todo quede igual?

La afirmación de Ablinger podría parecer estar, a priori, dentro de esta postura conservadora, pero lo que consigue es que, precisamente por fijar unas coordenadas iniciales, los límites se pueden expandir. Esta actitud de querer aceptar ser compositor origina la primera proyección múltiple de la que vamos a hablar. No sólo no es para Ablinger ninguna carga sino que dadas las características y originalidad de su trabajo, el concepto de composición se expande y enriquece de nuevo.

Son las restricciones las que nos motivan e inspiran para poder ir más lejos, para escapar enérgicamente de su marcado carácter inmovilizador. Se parte de unos límites precisamente porque se quiere trascenderlos. Pero entonces, ¿cómo definimos dónde están los límites de la composición actual?

## 2. La proyección del objeto y de la percepción: la audibilidad

“No es la escucha de algo, sino la escucha en sí misma”.<sup>3</sup> “Mi material no es el sonido. Mi material es la audibilidad”.<sup>4</sup>

Partimos de los dos elementos más sencillamente identificables de una obra musical: el objeto en sí y el cómo es percibido.

---

2. “La música está colmada de prejuicios. ¡Ésa es la parte divertida del asunto! Me gusta jugar con estos prejuicios y me gusta también la palabra ‘música’, del mismo modo en que prefiero la palabra ‘compositor’ más que ‘artista sonoro’. Evidentemente, mientras existen los prejuicios existen también los límites. ¡Pero son justamente los límites los que me inspiran y me empujan a dar el próximo paso! Fragmento de ‘Los sonidos siempre cuentan algo’”.

GIANERA, Pablo. *Entrevista con Peter Ablinger*. [en línea].

Periódico *La Nación*, Argentina. Disponible en:

<http://www.lanacion.com.ar/1416740-los-sonidos-siempre-cuentan-algo>.

[Fecha de consulta: 30 Junio de 2013].

3. “...si bien lo más importante de todo es, en última instancia, la búsqueda de una especie de disolución de la autopercepción de cada uno a través del sentido de la escucha. (No la escucha de algo, sino la escucha en sí misma).”

ABLINGER, Peter. *OPERA/OBRAS*, [en línea]. Página Web de Peter Ablinger.

Disponible en: [http://ablinger.mur.at/docs/opera\\_obras.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/opera_obras.pdf). Traducción

de Alberto Bernal. [fecha de consulta: 30 de Junio de 2013].

4. ABLINGER, Peter. *City Opera Buenos Aires*, [en línea]. *Ibid*. Disponible en: <http://ablinger.mur.at/city-opera-buenos-aires.html>. Traducción de Alberto C. Bernal. [Fecha de consulta: 30 de Junio de 2013].



La escucha ha dejado de ser un paradigma inalcanzable tal y como ocurría en muchas de las propuestas seriales de los años cincuenta. De alguna manera, en los últimos años la escucha se ha “humanizado”.

En cuanto al objeto presentado, la obra musical, muchos compositores han insistido desde los años setenta en buscar una solución propia respecto al diseño de sonidos y estructuras musicales. Ha habido un gran enriquecimiento en lo que se refiere a las posibilidades de la escritura, técnicas instrumentales, incorporación de la informática musical, adaptación de conceptos provenientes de matemáticas, ciencia, acústica, etc.

Pero aunque Ablinger conoce estas innovaciones su propuesta es diferente. Nos ofrece una tercera vía que integra los dos puntos previos de partida. Lo importante ya no está tanto el objeto que se propone ni tampoco en el potencial inherente de la escucha. Los límites se proyectan sobre plano diferente que parte de la relación entre ambos: la audibilidad.

Este concepto no busca en principio datos mensurables ni presupuestos teóricos. Se establece sobre una interdependencia entre la obra y la escucha.

Si Alvin Lucier<sup>5</sup> utilizaba campos de frecuencias oscilantes que proveían de las relaciones entre diferentes afinaciones microtonales de dos notas próximas, podríamos decir que Ablinger aplica la misma idea pero proyectado sobre la experiencia de la percepción. La oscilación provocada entre la representación del objeto sonoro y su escucha, es una tercera cualidad que se relaciona con ambos pero tiene a su vez sus propias coordenadas y formas de comportamiento.

Esto choca directamente con el presupuesto de la escucha pura como un todo, herencia de las vanguardias de los años cincuenta y corrientes posteriores derivadas del serialismo. Pero también tiene un punto de partida diferente respecto a muchos condicionantes heredados de la psicología de la percepción que fueron modelos para alguno de los compositores posteriores a la mal llamada Escuela Espectral.<sup>6</sup>

---

5. Compositor Norteamericano nacido en 1931, en Nashua, New Hampshire. Alvin Lucier es una de las influencias más directas que el propio Ablinger me reconoció en una entrevista personal durante el festival *MUTE* 2013 de Toledo. Algunas de las obras en las que Lucier utiliza el procedimiento mencionado son *Navigations for string quartett*, de 1991, *Small Waves*, de 1997 y *Q*, de 1996.

6. Gérard Grisey estaba en desacuerdo con la utilización del término “Escuela Espectral” para denominar al grupo de compositores en torno al *Ensemble L’Itineraire*. Por un lado, dicho grupo no era ninguna escuela. En lo que se refiere al término acuñado por Hugues Dufourt, Grisey prefería mejor utilizar el concepto de “liminal”: “Propongo entonces para Darmstadt el adjetivo LIMINAL”. “El umbral nos reúne a todos. Es nuestro común denominador. Puede tener un sentido dinámico. Supone al menos dos campos e invita al movimiento. Nosotros trabajamos con los umbrales como otros trabajan con las series. Espectral es demasiado estático, demasiado vago”. “Esperando algo mejor, hablemos mientras tanto de Música Liminal”.

GRISEY, Gérard. *Lettre à Hugues Dufourt. Gérard Grisey, Écrits, ou l’invention de la musique spectrale*. Paris. MF (Guy Lelong, ed). 2008. p. 281. Traducción de Carlos Bermejo.

Gérard Grisey utilizaba el concepto de pre-audibilidad como el “verdadero material del compositor” a la hora de crear una obra.<sup>7</sup>

En esta idea lo que se trata es de buscar una relación lo más fluida posible entre la obra musical, la escucha y el tiempo en el que ambas se desarrollan. Lo ideal sería encontrar una unidad entre estos tres configuradores. Se crea entonces un continuum de tiempo creativo en el que es posible estar en todo momento en unión con la obra.

Pero en Ablinger esto no es lo esencial. Si bien la intervención del tiempo activo es como en el caso anterior primordial, es necesario incluir ahora nuestras propias características personales, nuestros anhelos, necesidades y también, como carácter diferenciador, nuestras presencias y ausencias. Es una escucha que parte conscientemente de lo habitual para llegar siempre más lejos.

Comenzamos a relacionarnos con la obra con la misma actitud que deberíamos escuchar lo cotidiano. Incluso se puede percibir lo que no está presente. Es, en definitiva, el terreno propicio para proyectar nuestra propia imaginación: “Estas experiencias carecen de información significativa, sin embargo funcionan como un espejo: reflejan algo sobre nosotros mismos a la vez que leemos algo en ellas, las convertimos en algo que está anclado sólo en nosotros mismos. Por lo tanto, en estas situaciones nos vemos a nosotros mismos”.<sup>8</sup>

### 3. La proyección del silencio: el ruido (Rauschen)

Resulta muy atractivo en Ablinger su habilidad para sortear los clichés. Tras las propuestas de Cage, Feldman, Nono o Sciarrino,<sup>9</sup> el silencio ha perdido ya todo su valor. Efectivamente, “el silencio está repleto”.<sup>10</sup>

Pero hay todavía una posibilidad menor, desconsiderada, incómoda pero real y efectiva: el ruido. Pero no un ruido cualquiera.

Habitualmente nos desenvolvemos en tres campos cuando hablamos de ruido.

---

7. “Incluyendo no solamente el sonido sino, más aún, las diferencias percibidas entre los sonidos, el verdadero material del compositor va a ser el grado de previsibilidad, o mejor aún, el grado de preaudibilidad”.

GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina, Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*. *Ibid.* p. 76.

8. ABLINGER, Peter. *Los sonidos no me interesan*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en: <http://ablinger.mur.at/docs/los-sonidos-no-me-interesan.pdf>. Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

9. En este punto conviene recordar la propuesta de John Cage con 4'33"; la relación entre la escritura del silencio y el control del tiempo en las primeras obras de los años setenta en Morton Feldman; la relación entre fragmentos, escucha y silencio en la obras de los ochenta de Nono o el silencio como fuerza matérica en Salvatore Sciarrino.

10. “Por lo tanto, el ruido es la máxima densidad, la máxima información. Pero también es lo opuesto: la no información, la máxima redundancia. Para mí es menos que nada, menos que el silencio. Hace tiempo que el silencio dejó de ser el silencio. Actualmente está repleto.”

ABLINGER, Peter. *Ruido*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en [http://ablinger.mur.at/txt\\_ruido.html](http://ablinger.mur.at/txt_ruido.html). Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

La primera, la más banal y recurrente, es el calificarlo como algo peyorativo y molesto. Esta consideración no tiene mayor interés para lo que queremos mostrar.

La segunda es la que se refiere a la extensión de las técnicas instrumentales en diferentes obras desarrolladas desde los años 60. Esto es más atractivo. Cuando funcionan más allá del simple efecto y crean un contexto propio, la escucha empieza ampliar sus posibilidades. Es una buena oportunidad para refrescar nuestra actitud ante la música.

La tercera es la que más se aproxima a la propuesta de Ablinger y viene de nuevo de la mano de la Escuela Espectral. Para ellos el ruido también es un todo, un componente más del sonido.

A partir de aquí podemos diferenciar entre dos extremos: sonidos armónicos que reproducen frecuencias periódicas respecto a una fundamental, o bien del ruido en sí, que serían los movimientos vibratorios no periódicos que presentan una saturación de frecuencias.

Entre estos dos polos se establece de nuevo un continuum en la escucha que permite establecer un gran número de graduaciones y situaciones que ayudan a la nivelación constante entre ambos extremos.

Pero Ablinger habla de una manera propia del ruido. También es para él sonido y un todo pero en esta ocasión es además la integración de elementos heterogéneos en una situación persistente. La idea no es buscar gradaciones en los tipos de relación sino que es una invitación a la posibilidad. El actuar incluso por debajo del silencio habitual, de la presencia, de lo cuantificable. El ruido en Ablinger también es incluyente pero es un todo “menos que nada”. Su importancia parte de una aparente insignificancia. Es un campo de sonidos que cambia, se expande y no tiene fin. El ruido de Ablinger, “Rauschen”,<sup>11</sup> no necesita un contexto para proyectarse ni integrarse. Él mismo es integración y contexto. “El ruido estático contiene toda la información del espacio, lugar, estado, humedad, posición en el entorno...”<sup>12</sup>

Expulsados entonces del silencio, sólo nos queda ya el ruido, “Rauschen”, la hipótesis imperfecta, la experiencia vital.

---

11. Alberto Bernal en su traducción del artículo “Ruido/hipótesis”, explica perfectamente la imposibilidad de trasladar correctamente al castellano la palabra Rauschen. A parte del equivalente “Ruido blanco” o “Ruido estático” que utiliza Bernal, queremos añadir que en relación con la música de Ablinger, “Geräuschen” necesitan siempre de un contexto para ser comprendidos y que funcionan casi involuntariamente pudiendo llegar a neutralizar (saturar) la escucha. “Rauschen” va más allá, es en sí lo que crea la escucha. Rauschen sería el contexto potenciando e impulsor de las diferentes posibilidades de la precepción a través de una gran superficie incluyente.” Disponible en:

ABLINGER, Peter. *Ruido/Hipótesis*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en: <http://ablinger.mur.at/docs/ruido.pdf>. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

12. SCHEIB, Christian. *Música estática – investigaciones sobre el ruido*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en: [http://ablinger.mur.at/txt\\_ruido\\_esp.html](http://ablinger.mur.at/txt_ruido_esp.html). Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

#### 4. La proyección del espacio: el tiempo

En la música de Peter Ablinger nos encontramos frecuentemente con dos planos temporales diferentes pero complementarios. Por un lado, un tiempo de vivencia progresivo en el que la escucha encuentra sus propias coordenadas poco a poco. Por otro lado, el anhelo por captar toda la energía del instante.

Las audibilidad en Ablinger es una sugerencia para que dejemos que la percepción busque su propia forma de orientarse. Es algo similar a la manera en la que la mirada actúa en, por ejemplo, la obra última de Mark Rothko.

El hechizo en este caso no ocurre rápidamente. Hay que hacer un paréntesis con el asedio que sufrimos a diario, en nuestro entorno de bombardeo de “comunicaciones aislantes” y darnos una oportunidad para percibir. Es una aventura que nos va descubriendo poco a poco una multitud de proyecciones del sonido. La escucha se va aclarando conforme nos vamos adentrando en la obra y nos permitimos escuchar de otra manera. Podemos, en definitiva, retomar el pulso de la percepción.

Karlheinz Stockhausen, en su famoso artículo “Wie die Zeit vergeht”<sup>13</sup> nos hablaba ya en los años cincuenta de la necesidad de no pensar más la música como un conjunto de parámetros aislados. Si bien la respuesta estaba dentro del contexto del serialismo integral de aquellos años, podríamos decir que fue el principio también para darse cuenta de la necesidad de pensar el sonido como un todo complejo, configurado con múltiples interrelaciones entre los diferentes componentes y en su relación con la escucha. Las inmensas posibilidades que en su día abrió el artículo de Stockhausen se aplicaron, entre otros campos, a la síntesis de sonidos en el campo de la electroacústica.

Siguiendo con esta tradición Ablinger se pregunta en nuestros días: “¿Existe una relación ineludible entre ancho de banda y duración?”<sup>14</sup>

Ablinger ha abierto nuevas posibilidades al concepto de síntesis en la música. Hemos pasado por la síntesis analógica, aditiva, sustractiva, modulación de frecuencia, síntesis granular, instrumental, etc.<sup>15</sup>

---

13. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Wie die Zeit vergeht. Die Reihe* (3). Viena: Universal, 1957. pp. 179-193.

14. ABLINGER, Peter. *Ruido Hipótesis. Op.cit.*

15. No solo existe el concepto de síntesis en la música electroacústica. Un modelo de trabajo sumamente interesante es lo que llamó Gérard Grisey “la síntesis instrumental”. El mismo Grisey nos comenta: “En la síntesis instrumental es el instrumento el que exprime cada componente del sonido y, a diferencia de la síntesis electrónica, estos componentes son tan complejos que ellos mismos constituyen de por sí una micro-síntesis. Para distinguirla de esta última, llamaremos entonces macro-síntesis a la síntesis instrumental que tiene como objetivo la elaboración de formas sonoras. Estas formas emparentadas con toda la escala de posibilidades acústicas, desde el espectro de parciales armónicos hasta el ruido blanco, supone una escritura que utiliza frecuencias no temperadas. Precisamos sin embargo que no tienen nada que ver con el empleo de cuartos o tercios de tono que a menudo representan un refinamiento del sistema tonal.”

GRISEY, Gérard. *Structurations des timbres dans la musique instrumentale. Op.cit.* p. 289.

Ahora descubrimos la Síntesis de la Experiencia: “Es sinónimo de una utopía de la experiencia inmediata de la totalidad del momento”.<sup>16</sup>

Querer captar toda la energía del instante pero asumiendo su imposibilidad. Esta doble perspectiva temporal, lejos de chocar y anularse, es fundamental para proyectar nuestra creatividad e imaginación.

En la historia de la música se ha hablado mucho de la importancia del momento. El propio Luigi Nono hablaba de lo mucho que le atraían los primeros segundos en los que un sonido empieza a aparecer. Es el instante en el que más claramente parecía relacionado con el silencio de la sala, con el de los músicos, con nuestro propio silencio interior. La gran oportunidad para el ser/escucha que tanto le gustaba a Nono.<sup>17</sup>

Pero Ablinger nos comenta lo siguiente: “Sí. Soy completamente consciente que esto nunca existe realmente en el tiempo, que este estado sólo dura un instante. Pero para mí, este momento es una de las principales razones por la cual hago lo que hago. Todo lo que se relaciona con ese período de tiempo es cuando yo no sé lo que decir: ese momento anterior a que la experiencia recaiga en una de las muchas categorías que ya he preparado para las cosas que recibo.”<sup>18</sup>

Por lo tanto, este momento del que nos habla Ablinger nos da la posibilidad de situarnos fuera del tiempo y, gracias a la distancia que se crea, de comprenderlo mejor. Porque la realidad parece buscar siempre la variación, la duración, el transcurso. Pero, paradójicamente, lo que representa Ablinger, es parte de una continuidad en otro plano de la vivencia, en otra escala de mayor dimensión.

Gracias a este “momento congelado” que se reinicia una y otra vez a través de la obra, podemos reconstruir nuestra experiencia. Es como hacer una fotografía constante del propio devenir del sonido.

Sería el gran desafío utópico del que nos habla Ablinger: sentimos la duración y su relación con lo absolutamente nuevo, con lo heterogéneo, pero aunque no lo comprendamos del todo, estos instantes nos hacen ser más conscientes de otra escala temporal, del tiempo indivisible y que, a su vez, nos permite comprender mejor nuestro presente.<sup>19</sup>

---

16. SCHEIB, Christian. *Op.cit.*

17. Conversaciones del autor de este artículo con André Richard acerca del concepto de silencio en Nono. Richard fue colaborador y asistente de Luigi Nono participando como director musical y responsable de la electrónica en vivo en casi todas las obras de la década de los ochenta.

18. ABLINGER, Peter, SZLAVNICS, Chiyoko. *Conversaciones entre dos compositores*. [en línea]. Disponible en. [http://ablinger.mur.at/docs/szlavnic\\_2composers\\_espan.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/szlavnic_2composers_espan.pdf). Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 3 de Julio de 2013].

19. Resulta muy interesante como Ablinger a través de un procedimiento totalmente inverso a la idea de proceso en Gérard Grisey, consigue unos resultados similares. Las limitaciones de la escucha son contempladas por ambos y también tienen como rasgos comunes la creación de un plano de escucha y de experimentación del tiempo que surge de la interrelación entre percepción y objeto. Pero mientras que en Grisey la idea de transformación y desarrollo temporal está implícita en la propia obra, en Ablinger es absolutamente dependiente de nuestra voluntad de recreación. No hay proceso ni flujo temporal. Es solo audibilidad en potencia.

## 5. La proyección del tiempo: el espacio

En Ablinger hay por lo tanto un intercambio constante de sentido entre lo temporal y lo espacial.

Antes del clasicismo vienés era habitual utilizar una música para la definición de un espacio. Así se presentaba el lugar para el rito, para la fiesta, para el encuentro entre diferentes clases sociales. Un motete o un pasacalles servían para tener una vivencia del espacio arquitectónico o urbano a través de diferentes obras que muchas veces se componían especialmente para dichos lugares.

Con Ablinger ocurre lo contrario. Es un paso más allá de Stockhausen, Xenakis o Nono. Con las características respecto a cómo es tratado, ya no es la música la que define el espacio sino que ahora se invierten nuevamente los conceptos y es el espacio el que define la música. Es el ámbito por lo tanto que comprende una relación entre pensar y sentir y que impulsa varios tipos de órdenes, de existencias.

Nuevamente la proyección nos permite comprender mejor los fenómenos. Tenemos la oportunidad de volver a escuchar en la naturaleza gracias al desfase que se produce al estar alejado de ella. Nos damos cuenta de qué significa realmente la escucha porque percibimos ese espacio virtual que implica y envuelve a nuestro espíritu. Espacio siempre de lo posible aún por descubrir y realizar.

## 6. La proyección de la tradición: la renovación

“No creo en lo nuevo. A lo mejor creo en una renovación en el sentido de un proceso permanente, de un equilibrio”.<sup>20</sup>

En la actualidad tenemos una mayor carencia de reflexión que de novedad.

En música, el ansia por lo nuevo se incrementó exponencialmente desde la mencionada vanguardia serial de los años cincuenta hasta, al menos, finales de los años ochenta.<sup>21</sup>

La realidad es que hoy en día a penas se han asimilado algunas de las propuestas más innovadoras de estos años y la novedad ha quedado como una especie de soplo pasajero y frívolo. Por otro lado, la vanguardia artística actual ha perdido su sueño revolucionario y hoy en día solo busca crecer en los mercados. Lo nuevo ha quedado como terreno casi exclusivo del marketing y la propaganda.

Por otra parte, resulta difícil hablar de qué es lo nuevo en música. Recordamos la época de Beethoven por sus obras más extraordinarias, no por las que en apariencia eran menos sorprendentes. Además, los numerosos trabajos compuestos por la mayoría de sus contemporáneos han quedado casi en el olvido. Desde el presente queremos comprender el tiempo

---

20. ABLINGER, Peter. *Los sonidos no me interesan*. [en línea]. *Op. cit.*

21. Podíamos indicar como un modelo de fecha 1989, año de la caída del Muro de Berlín. Desde los años noventa hasta la actualidad la idea de lo nuevo se ha ido transformando hasta alejarse casi por completo de la idea de renovación propuesta por las vanguardias del serialismo.

de Beethoven a través de las obras más originales e innovadoras. Es la excepción Beethoven la que finalmente nos define su época. Recordamos el pasado por las fuerzas dinámicas que lo transformaron.

Ablinger, por lo tanto, se encuentra muy cercano al espíritu transformador de los clásicos vieneses: Mozart, Haydn, Beethoven, Mahler, Schönberg, Berg...

Es necesaria la confrontación con ellos para poder permanecer fiel a su vigor. Del mismo modo que la propuesta de estos grandes clásicos supuso una transgresión de la norma de su época, así ocurre hoy en día con Ablinger.

Como decíamos con Beethoven, el compositor que permanece en la historia no es el que sólo se desarrolla en su contexto histórico sino el que además lo crea. Su obra debe parecer siempre nueva. Esta es la idea de tradición dinámica opuesta a la idea de tradición regresiva. En el momento en que el proceso de renovación deja de ocurrir, se traiciona la esencia de nuestra tradición.

La transformación, la renovación, el devenir, éstas son las bases de la historia de la música occidental.

El trabajo de Ablinger es, por lo tanto y en este sentido, una música plenamente tradicional. Alegre y satisfactoriamente tradicional.

## **7. La proyección de nosotros mismos**

Recuerdo el sonar de las campanas en Stuttgart al atardecer. La ciudad se transformaba en un inmenso escenario que reunía la múltiple resonancia de lugares escondidos en la lejanía. El tiempo se volvía denso y pegajoso. Se transformaba en una superficie sobre la que poder caminar.

Con la obra de Ablinger Weiss/Weisslich 31e,<sup>22</sup> para instalación con campanas de cristal, recobré toda la vivencia de aquellos sonidos. Pero ahora el espacio del todo se transforma en un espacio familiar, frágil, de pérdida más que de encuentro.

Bayetas en lugar de badajos. Lo doméstico se vuelve mágico. Con la inercia del rito que se convierte en caricatura de sí mismo. Ya no llama a la oración o la introspección sino al desprenderse de uno mismo, a ser ligero y simplemente esperar a que caiga la siguiente gota.

En la música de Ablinger hay constantes cambios de perspectiva. Se le da la vuelta una y mil veces a la posición en la que percibimos las cosas. Su música es sobre todo proyección de posibilidades y experiencias.

---

22. El ciclo que Ablinger ha trabajado desde 1980, Weiss-Weisslich (blanco-blanquecino), está formado por 36 piezas diferentes que abarca desde la grabación de fuentes sonoras en vivo, instalaciones sonoras a música para instrumentos tradicionales con o sin electroacústica. Se puede ver una excelente versión de la obra en: <http://vimeo.com/14451786>.

En nuestro día a día ha ocurrido algo extraño. Lo cotidiano ha sido suplantado por una extraña realidad virtual en el sentido de que se copia lo que es la vivencia de lo presente para “des-virtuarlo”. Se ha banalizado la experiencia. El sentarnos simplemente a escuchar el entorno es hoy un acto subversivo.

Con esos momentos congelados de Ablinger que se multiplican a través del tiempo tenemos la oportunidad de volver a sentir el peso de lo presente con total naturalidad. Volvemos a ser conscientes tanto del tiempo de la vivencia como el de la ilusión. Podemos, en definitiva, identificarnos a nosotros mismos y proyectar nuestros anhelos a través de un ruido, de un lugar, de una duración. Para conseguirlo no se necesitan requisitos excepcionales ni una educación del oído específica. Tan solo basta con querer hacerlo.

Para terminar, nada mejor que las palabras del propio Peter Ablinger hablando de cómo podemos llevar a cabo esa proyección de nosotros mismos : “A partir del trabajo en mi propia música, aprendí que no existe percepción sin intención.”<sup>23</sup>

“¡Si pudiéramos escuchar sin intención, no oiríamos nada! En este sentido, creo que hay muchísimos sonidos alrededor que no escuchamos porque no hay intención, porque no sabemos qué hacer con ellos ni por qué prestarles atención. Por otro lado, escuchar con intencionalidad implica crear una relación entre yo, el oyente, y el sonido (o la música). Y esto supone que en todo proceso de percepción está siempre en juego nuestra personalidad individual y sociocultural. Nunca seremos capaces de escuchar simplemente lo que “es”; siempre escucharemos también aquello que deseamos. Podríamos hablar de una “proyección”: nos proyectamos a nosotros mismos, nuestras posibilidades, nuestra educación en los sonidos. Ésa es la razón por la que no podemos percibir los sonidos de otro modo que como expresivos: siempre nos cuentan algo. Los sonidos como meros sonidos son una ficción. Del mismo modo, concibo mi música como un proyecto de investigación; una investigación sobre la percepción. ¡Y sobre cómo la percepción nos crea!”<sup>24</sup>

### **Bibliografía**

ABLINGER, Peter. [en línea] Página Web: <http://ablinger.mur.at/werke.html>.

GRISEY, Gérard. *Gérard Grisey, Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*. París. MF (Guy Lelong, ed). 2008.

SCHEIB, Christian. [en línea] Página Web: <http://ablinger.mur.at/werke.html>.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Wie die Zeit vergeht. Die Reihe (3)*. Viena: Universal, 1957. pp. 179-193.

---

23. Una crítica directa a la famosa frase de John Cage: “La mejor intención es no tener intención”.

24. GIANERA, Pablo. *Entrevista con Peter Ablinger*. [en línea]. *Op.cit.*



REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## David Casino

Universidad Europea de Madrid. / davidcasinorubio@gmail.com

### *Ground notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson*

### */ Ground Notations. Grounding strategies by Alison and Peter Smithson*

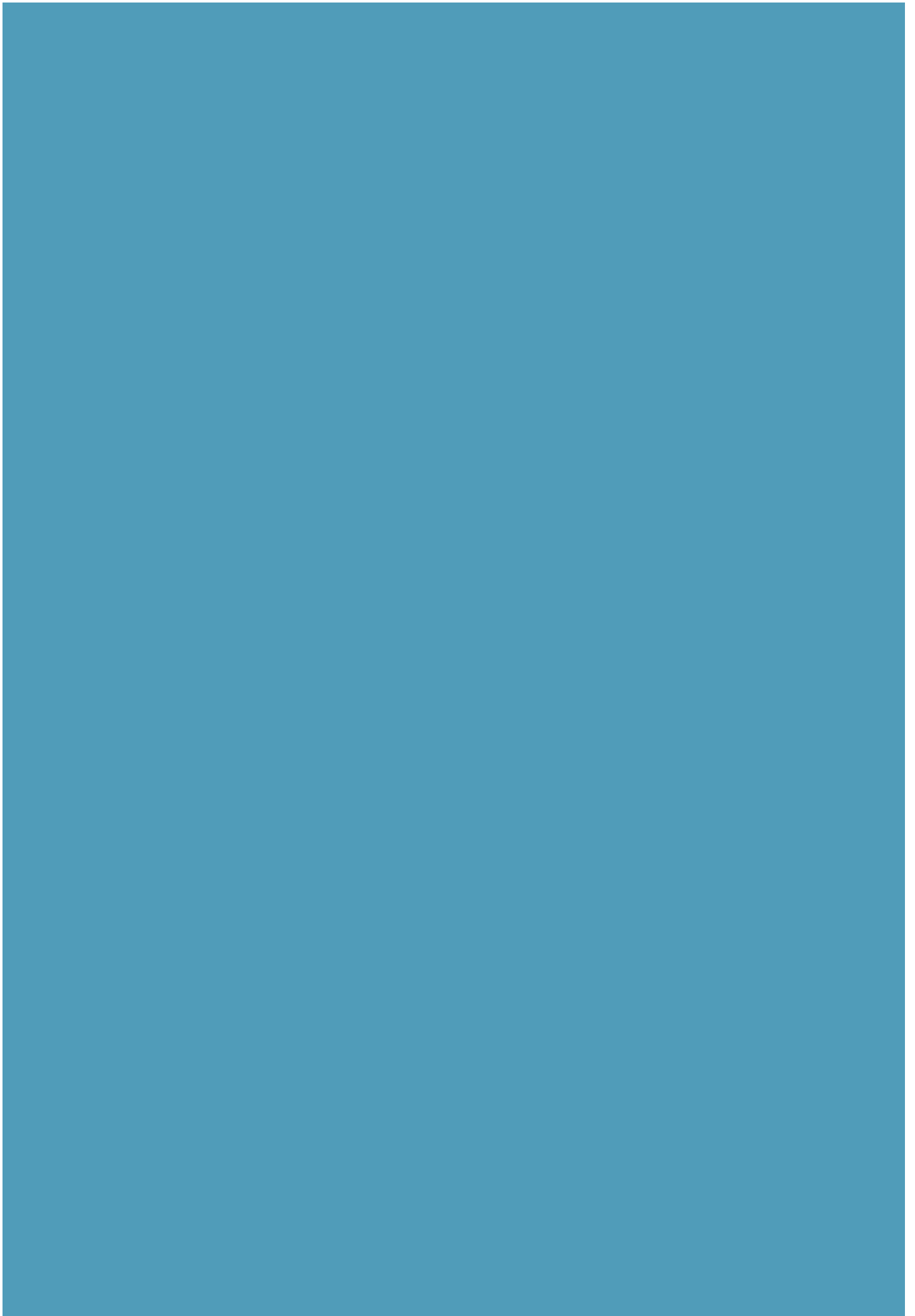
Alison y Peter Smithson generaron, frente a la condición objetual de la arquitectura moderna, un conjunto de estrategias de proyecto encaminadas a recuperar el vínculo entre la arquitectura y el plano del suelo. Estas estrategias de 'enraizamiento' que actuaban sobre la sección del terreno definiendo nuevas formas de implantación de los edificios y configurando sus espacios exteriores, se desarrollaron a través de intencionados sistemas de ocupación del territorio y precisas operaciones realizadas sobre el plano el suelo denominadas *ground notations*: un vocabulario personal de 'marcas en el suelo' que los Smithson utilizaron de manera repetida como herramienta proyectual para establecer relaciones específicas con el lugar, la arquitectura y sus habitantes, y que originó toda una serie de proyectos 'enraizados' cuyo intenso compromiso con el territorio y las necesidades humanas se propone volver a revisar.

Alison and Peter Smithson generated, compared to the objectual condition of modern architecture, a set of project strategies aimed to recovering the link between architecture and the ground plane. These grounding strategies acted directly on the ground sections, thus defining new ways of implanting the building. They also defined accurate operations for shaping the exterior spaces, performed on flat ground and identified as *ground notations*: a personal vocabulary of 'marks on the earth' that Smithson used repeatedly as a key tool in order to generate specific relationships with the context site, the architecture and its inhabitants, and which led to a whole series of grounded projects, whose intense commitment to the territory and human needs is proposed to be revised again.

---

Enraizamiento, *Ground-notations*, Bund, Landform, Ocupación, Territorio, Suelo  
/// Grounded, *Ground-notations*, Bund, Landform, Occupancy, Territory, Ground

Fecha de envío: 20/09/2013 | Fecha de aceptación: 03/11/2013



1- Dibujo realizado por Peter Smithson.

En la década de 1950, Alison y Peter Smithson plantearon una profunda crítica del funcionalismo más ortodoxo y los planteamientos universales de la Carta de Atenas. Conscientes del excesivo carácter objetual de la arquitectura moderna<sup>1</sup>, elaboraron una serie de estrategias de proyecto enfocadas a favorecer el desarrollo de una arquitectura más humanista; una arquitectura atenta no sólo a las cuestiones espaciales o materiales, sino también a las necesidades emocionales<sup>2</sup> de una sociedad empobrecida por las consecuencias de la II Guerra Mundial. Entre estas, una de las más significativas –y tal vez menos analizada– fue la destinada a la recuperación del contacto entre el edificio y el plano del suelo (figura 1): una relación olvidada en la ciudad estratificada moderna y en las propuestas mecanicistas de los CIAM<sup>3</sup>, y cuya ausencia fue señalada por arquitectos como los Smithson, como una de las causas de la desconexión con el emplazamiento y las actividades humanas.

Esta estrategia –que denominaremos enraizamiento–, permite que los edificios se vinculen física y emocionalmente con el territorio, difuminando la radical separación moderna entre objeto y paisaje<sup>4</sup>: lo que antes



1. Alison y Peter Smithson señalaron esta condición en sus escritos: 'la arquitectura moderna era cúbica, o parecía estar forjada a partir de cubos geoméricamente organizados y altamente abstractos en su interpretación de las actividades humanas, algo completo en sí mismo; estaba suspendida en el aire, no enraizada a su emplazamiento (...)'. SMITHSON, Alison and Peter, *The Heroic Period of Modern Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1981, p. 9.
2. Para una aproximación al término 'humanismo' y al clima cultural existencialista de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, véase: SOLÀ-MORALES, Ignasi de Solà-Morales, 'Arquitectura y existencialismo', en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
3. La neutralización del contacto con el plano del suelo en arquitectos modernos como Le Corbusier o Mies Van der Rohe es mencionado por RUBY, Ilka y Andreas, 'Groundscapes: hacia un redescubrimiento del suelo como espacio de la arquitectura', Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 9-13.
4. Sobre la condición objetual y autónoma de la arquitectura 'moderna', véase: MONEO, Rafael, 'Otra Modernidad' *Arquitectura y ciudad: La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, pp. 47-48.



2- Ocupación del territorio y sistemas de captura de los espacios exteriores.

eran ‘máquinas para habitar’ flotando sobre el plano del suelo, ahora se convierten en ‘territorios habitados’, en lugares con unos límites difusos que se extienden más allá de su perímetro construido<sup>5</sup>. Un proceso hacia la pérdida del carácter autónomo y desconectado de la arquitectura moderna que los proyectos de A&PS desarrollarán a partir de dos acciones simultáneas y complementarias.

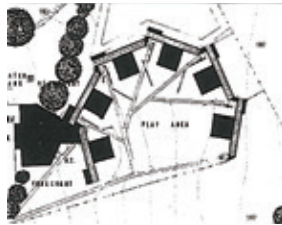
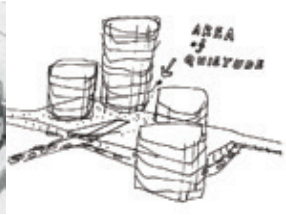
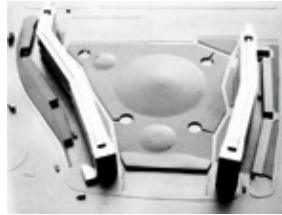
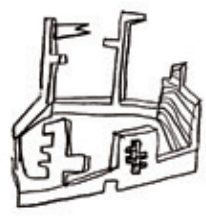
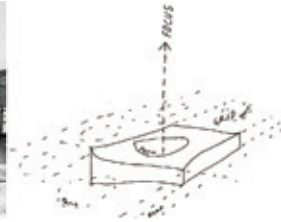
La primera de estas acciones opera sobre el modo de ocupar el territorio. Los edificios, atendiendo al contexto se separan y se dividen en partes, se encogen y se alargan, se quiebran o se retuercen sobre sí mismos para anexionar el plano del suelo al proyecto (figura 2). Se trata de un intencionado posicionamiento en el lugar que permite incorporar al edificio los espacios exteriores adyacentes, convirtiéndolos en una prolongación natural de los interiores, a través de diferentes sistemas de captura: asimilarlos en el interior del volumen construido, a modo de vacíos protegidos, como los patios abiertos de Hunstanton o de la Casa del Futuro<sup>6</sup>; atraparlos entre los fragmentos en los que se divide el edificio, como sucede en las sedes de *The Economist* o de *Joseph Lucas*<sup>7</sup>; y envolverlos, de un modo similar al que el paisaje es abrazado en los *crescent*<sup>8</sup> (figura 3). Este último, un singular mecanismo que repetirán en numerosas ocasiones –Sheffield, Wokingham, Crispin Hall, Robin Hood Gardens, etcétera– y que generará arquitecturas curvadas, dobladas o enroscadas,

5. En relación a la estrategia de A&PS de construir ‘territorios’ en lugar de ‘edificios’, véase: SMITHSON, Alison and Peter, ‘Territory’, en *Italian Thoughts* Stockholm, 1993.

6. COLOMINA, Beatriz: ‘Un aire aún no respirado, 1956’ en *Alison y Peter Smithson. De la casa del futuro a la casa de hoy*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007, pp. 76-77.

7. SMITHSON, Alison and Peter, ‘Territory’, en *Italian Thoughts*, op.cit., pp. 38-39.

8. La relación que establecen los *crescents* con los espacios exteriores es frecuentemente mencionada por los Smithson en sus escritos. Véase, entre otros: SMITHSON, Peter. ‘Walks within the walls: a study of Bath as a built-form taken over by other uses’, *Architectural Design*, 1969, pp. 554-564 y SMITHSON, Alison and Peter, ‘Territory’, en *Italian Thoughts*, op.cit., pp. 35-36.



3- Escuela Secundaria Hunstanton (1950-54) | La Casa del Futuro (1955-56) | Scatter Ideogram (1959) | Robin Hood Gardens (1966-72) | Sede Central Joseph Lucas Ltd (1973-74) | Escuela Elemental de Wokingham (1958) | Universidad de Sheffield (1953) | Crispin Hall (1965-66).

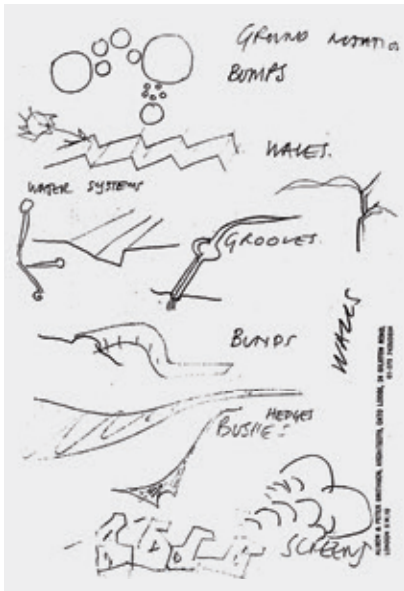
4- The Royal Crescent. Bath. John Wood The Younger (1767-74) | 'Moneda de Janus'.

en las que el espacio rodeado y el contrario se configuran de manera opuesta, dando lugar a una especie de *Janus-face-building*<sup>9</sup>, con dos caras bien diferenciadas (figura 4).

La segunda acción actúa directamente sobre el plano del suelo: define formas de articulación y contacto que facilitan la implantación y configura los espacios exteriores incorporados en el proceso anterior, dotándolos de función y significado. Esta acción se realiza fundamentalmente por medio de una serie de operaciones denominadas *ground notations*<sup>10</sup> (GN) por Alison y Peter Smithson; un conjunto de operaciones que trabajan sobre la sección del terreno, manipulando su propia materia (figura 5) –cavando, amontonando, removiendo o desplazando la tierra– y que devolverán al suelo un papel decisivo en el proyecto, convirtiéndolo en responsable de efectos clave en las estrategias de enraizamiento: fusión del edificio con el tejido natural o urbano; incorporación de las condiciones físicas y ambientales existentes; desarrollo de usos públicos y colectivos; identificación y pertenencia al lugar; o puesta en valor de acontecimientos intangibles y ordinarios, como el descubrimiento del paisaje y la conciencia del clima y del paso del tiempo.

9. El término hace referencia a *Jano*, el dios de la mitología romana con dos caras. Para una explicación del concepto 'Janus-face-building', véase: SMITHSON, Alison and Peter, 'Janus-Thoughts', en *Italian Thoughts*, op.cit., pp. 76-79 y SMITHSON, Alison and Peter, *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 563.

10. A pesar de que las *ground notations* –notaciones (marcas) sobre el suelo– eran un recurso habitual desde sus primeros proyectos en la década de 1950, no es hasta el final de su trayectoria, en la década de 1990, cuando el término GN aparece descrito en alguno de sus artículos. Véase: SMITHSON, Alison and Peter, 'Shifting the track', en *Italian Thoughts*, op.cit., p. 87.



5- El Léxico de las *ground notations*.  
Dibujo realizado por Peter Smithson.

### Ground notations

Las GN empleadas por los Smithson en sus proyectos tuvieron como referencia directa las marcas realizadas por el hombre para estructurar un territorio<sup>11</sup>: plataformas, terrazas, fosos, bordes de tierra, huellas y pantallas de árboles, todo un catálogo de formas primitivas y medievales por las que se sintieron fascinados y convirtieron en herramientas de proyecto desde sus primeras obras. Las GN representaban una contraposición al objeto universal moderno, poseían una clara condición anti-monumentalista y eran capaces de configurar el espacio del plano del suelo sin necesidad de recurrir a la construcción. Además, suponían un intento de rescatar ciertos valores de la tradición y la cultura popular, así como de revitalizar el vínculo con la naturaleza<sup>12</sup>. Constituían manifestaciones de un clima cultural de posguerra que volvía la mirada hacia lo primitivo y vernáculo en la arquitectura, y del que surgían experiencias artísticas –como el *artbrut* o el *land-art*– que experimentaban con la estética de lo crudo y con la manipulación de la propia tierra<sup>13</sup>, y que formaban también parte importante del mapa referencial de los Smithson.

Aunque el conjunto de aspectos derivados del contexto existencialista permite comprender la revalorización de estas operaciones realizadas sobre el territorio –alejadas de los códigos formales abstractos de la arquitectura en aquellos años–, podríamos enriquecer la explicación añadiendo algunos antecedentes biográficos de los arquitectos, fundamentales en el proceso de adopción de las GN en su obra. En este sentido, ciertas experiencias personales<sup>14</sup> de los Smithson se podrían entender como claves en el desarrollo del permanente diálogo entre arquitectura y paisaje que posee su obra. Por una parte, Peter Smithson, cuando todavía era un estudiante, realizó un viaje a Escandinavia cuya influencia se prolongaría durante el resto de su obra. La tensión entre geometría y naturaleza que poseen muchos de los proyectos de A&PS –como las viviendas Robin Hood Gardens– proviene de la experimentada, 20 años antes, en el paisaje de Enskede<sup>15</sup>. Por otra, Alison Gill adquirió desde su infancia un especial interés en la manipulación de la tierra y en la jardinería; una apreciación hedonista del paisaje natural que heredaría de su madre y que se percibe en multitud de proyectos, como por ejemplo, el meticuloso ajardinamiento con flores y árboles del Upper Lawn<sup>16</sup> (figura 6), los jardines del Churchill Collage

11. Véase, entre otros: SMITHSON, Alison and Peter, 'Communications and dispositions', en *Urban Re-identification*, 1953, publicado posteriormente en *Ordinariness and Light. Urban Theories 1952-1960, and their Application in a Building Project 1963-1970*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1970, pp. 72-73 y SMITHSON, Alison and Peter, 'Shifting the track', en *Italian Thoughts*, op.cit., p. 86.
12. Véase los comentarios de 'un hogar para uno mismo en la naturaleza', en referencia a la granja en *Westmoreland Fells*, publicados en *Ordinariness and Light*, op.cit., p. 20.
13. SOLÀ-MORALES, Ignasi de Solà-Morales, 'Arquitectura y existencialismo', op.cit., pp. 56-59.
14. Temas tratados en una reciente conversación con Simon Smithson –director de Rogers Stirk Harbour Architects e hijo de Alison y Peter– en Madrid, en diciembre de 2012.
15. Esta experiencia es descrita por Ron Simpson, compañero de viaje y amigo de Peter Smithson en: SIMPSON, Ron, 'From the Beginning' en *Architecture is not made with the Brain: The Labour of the Smithsons*, AA Publications, Londres, 2003, pp.78-79. Así mismo, véase: SMITHSON, Alison, 'The landscape can survive and the Lewerentz connection', en *Spazio e Societa* vol. 7 n° 27, 1984, pp. 78-85.
16. SMITHSON, Alison. *The Upper Lawn Solar Pavilion Folly*. Barcelona: UPC Editions, 1983.



6- Alison Smithson trabajando en el jardín del Upper Lawn.

7- Churchill Collage (1959)



o Brasilia –donde la vegetación, además de delimitar los ámbitos exteriores de uso, adquiere funciones de protección contra el clima–, o algunos de sus últimos proyectos, como Tees Pudding, en el que el cromatismo de la vegetación define la imagen del proyecto (figura 17).

Tampoco debemos olvidar que, como arquitectos ingleses y herederos de la tradición paisajista del XVIII, los Smithson cultivan una particular manera de aproximarse al paisaje, contemplándolo como un medio en el que actuar e introducir transformaciones, con el fin de generar experiencias y recrear ‘la escena de la vida’<sup>17</sup>. Esta herencia recibida, junto con el conocimiento de las formas de hacer de jardineros de la época, como Capability Brown –al que admiraban y aludían en sus escritos<sup>18</sup>–, les permitirá asimilar e incorporar de forma natural, la manipulación del plano del suelo como una estrategia para configurar el territorio. Tanto es así que el carácter escenográfico y las sensaciones visuales de los paisajes creados por Brown se reconocen fácilmente en los movimientos fluidos y secuenciales de los jardines Robin Hood; y el empleo de la vegetación para parcelar la tierra de los paisajistas del siglo XVIII también se corresponde con la utilización de las pantallas de árboles y setos que configuran los espacios exteriores del Churchill Collage (figura 7).

Hay que indicar finalmente que el paisaje de Inglaterra –y en espacial el del norte, de donde eran originarios– representaba el entorno del que extraían los modelos y referencias para elaborar las GN: las formas naturales –*landforms*– que tanto influirán en su obra eran imágenes de manipulaciones primitivas de la tierra que ya conocían y, muy probablemente, habían visitado muchas de ellas<sup>19</sup>. Por tanto, formaban parte

17. STEENBERGEN, Clemens y REH, Wouter. ‘La geometría de los pintoresco. El jardín pintoresquista inglés del siglo XVIII’ en *Arquitectura y Paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 244-261.

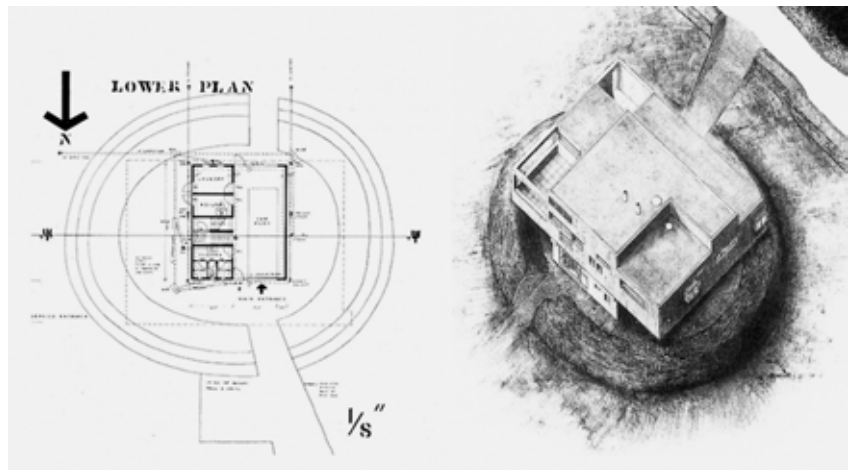
18. SMITHSON, Alison and Peter, ‘Communications and dispositions’, en *Ordinariness and Light*. op.cit., p. 69.

19. Algunas construcciones primitivas se encontraban muy próximas a los lugares en donde residieron o trabajaron: Norfolk, Wiltshire, Silbury o Avebury. Además, algunas de las fotografías de las mismas publicadas en sus escritos fueron tomadas por ellos mismos: SMITHSON, Alison and Peter, ‘Shifting the track’, en *Italian Thoughts*, op.cit., p. 86.



8- Casa Bates (1953-54)

9- Castle Rising, Norfolk, s. XII | Fyfield Down, Wiltshire | Maiden Castle, Dorset | Windmill Hill, Avebury | Silbury Hill, Avebury.



de sus recuerdos y recuperarlas como estrategias de proyecto consistía, básicamente, en rescatarlas de la memoria e introducirlas en sus proyectos, transformadas y despojadas de su función original. Así, los sistemas medievales para proteger el territorio en Norfolk resurgirán en la casa Bates para articular el contacto con el plano del suelo (figura 8); las marcas de los campos de cultivo celtas en Fyfield Down, en Wiltshire, muy cerca de su casa de vacaciones de Fonthill, servirán para reordenar los caminos tallados en el espacio público de Mehringplatz; las fortificaciones primitivas de Maiden Castle, en Dorset, reaparecerán convertidas en el basamento vegetal del Garden Building; y las imágenes de Silbury Hill y de los yacimientos neolíticos de Avebury tomadas en los viajes desde Londres al pabellón Upper Lawn, serán recuerdos a los que, sin duda, los Smithson recurrirán para proyectar las colinas de Robin Hood Gardens (figura 9).

El catálogo de las GN elaborados por Alison y Peter Smithson es extenso y comprende numerosas operaciones de diferente escala y repercusión en su experimentación. Aunque en general, una sola GN es capaz de configurar y *cargar* de intensidad el plano del suelo, en muchas ocasiones se pueden encontrar más de una actuando de manera complementaria en un mismo proyecto. Aun así, es posible aislar las fundamentales y clasificarlas según el tipo de movimiento de tierra que producen, analizando su función y los efectos concretos que producen sobre el entorno, los edificios y la percepción de los mismos (figura 10):

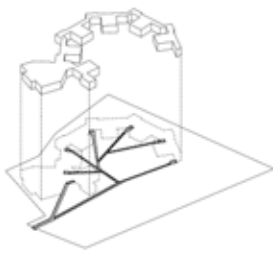
#### 1. *Tracks*<sup>20</sup>

Esta operación consiste en marcar la capa superficial del terreno, con el fin de crear flujos, de movimiento y velocidad, sobre el plano del suelo: un camino, un paseo, una senda o un recorrido en los espacios exteriores que actúan como una intervención catalizadora<sup>21</sup> del proyecto. Los caminos en forma de ramas sobre el jardín de la escuela infantil de Wokingham, los caminos diagonales de Mehringplatz o el recorrido en *zigzag* realizado sobre el jardín de Ansty Plum, funcionan como trazas lineales capaces de reactivar el lugar, provocando, a su paso, nuevos usos, actividades y percepciones cambiantes de los edificios y el entorno.

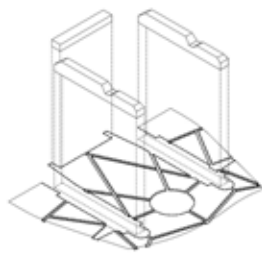
#### 20. *Huellas*.

21. SMITHSON, Alison and Peter: 'Catalytic Intervention', en *The Charged Void: Urbanism*, The Monacelli Press, Nueva York, 2005, pp. 288-289.

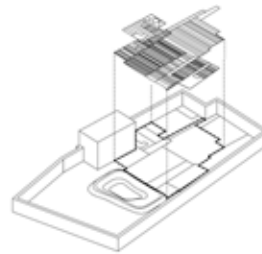




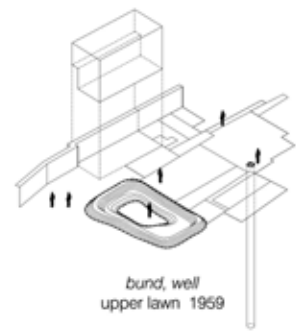
tracks  
wokingham 1958



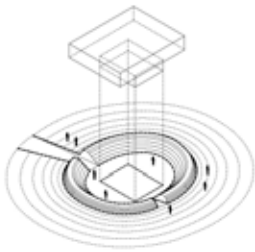
tracks, moats  
mehringplatz 1962



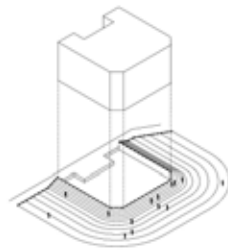
ground marks  
upper lawn 1959



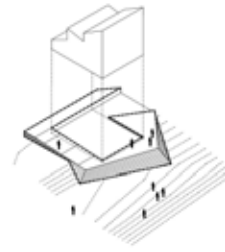
bund, well  
upper lawn 1959



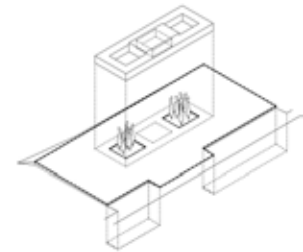
bund  
bates house 1954



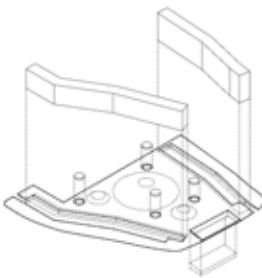
earth boundaries  
garden building 1970



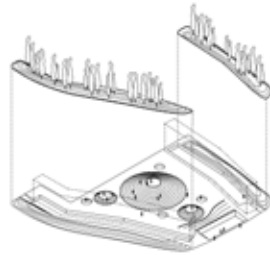
earthwork terrace  
sudgen house 1955



ha-ha  
hunstanton 1954



moats, ha-ha  
robin hood gardens 1972



bunds, mounds, tree screens  
robin hood gardens 1972



tree screens  
lucas headquarters 1974



moats, earth boundaries  
lucas headquarters 1974

10- Ground notations: Operaciones de implantación en el territorio y configuración de los espacios exteriores.

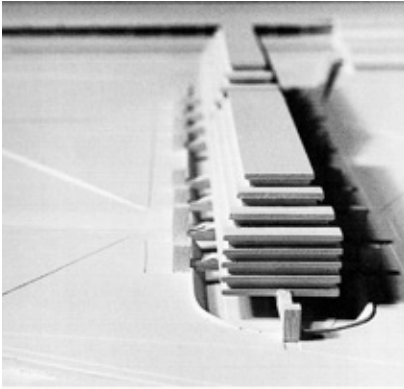
## 2. Moats and ditches<sup>22</sup>

Un tipo de huellas profundas en el espesor del suelo, a modo de fosos, zanjas o trincheras, que los Smithson utilizaron frecuentemente en los bordes del proyecto o bajo los edificios, para albergar determinados usos.

En Hunstanton, el terreno sobre el que se asienta el edificio se separa de la carretera de acceso por medio de una zanja poco profunda que contiene un aparcamiento apenas rehundido (figura 11). Este corte del terreno permite definir el límite de la actuación 'sin construirlo' y mantener los espacios exteriores con una vista del paisaje libre de vehículos. Por medio de esta sutil operación topográfica los Smithson recuperan el *ha-ha*: un recurso propio de la tradición paisajista inglesa, que volverán a emplear en varias ocasiones, como en su proyecto de Brasilia, donde la delicada operación de Norfolk se convierte en un foso de gran altura que actúa como una invisible barrera de acceso.

En otros proyectos, como Mehringplatz, Robin Hood Gardens o la sede de *Joseph Lucas*, los fosos que rodean perimetralmente los edificios se extienden horizontalmente bajo ellos, liberando de terreno la zona de

22. Fosos y zanjas.



apoyo de los mismos y obteniendo unos espacios extra que son utilizados, generalmente, para ocultar de la vista programas secundarios como los aparcamientos (figura 12). No obstante, y debido a que se trata de una excavación bajo la rasante del terreno, los edificios continúan percibiéndose apoyados sobre el plano del suelo, cuando en realidad se encuentran elevados y soportados puntualmente por una estructura de pilares.

### 3. *Bunds*<sup>23</sup>

Estas GN consisten en el modelado artificial de diques de tierra (bordes y barreras de contención) sobre la superficie del suelo. Las formas que adoptan estas operaciones son variadas, aunque destacan los diques circulares de algunos de sus primeros proyectos, como el de la casa Bates o el ‘encontrado’ en el Pabellón Solar (figura 13). En las siguientes décadas evolucionarán hacia geometrías más abiertas y lineales, como en Robin Hood Gardens, donde los bordes del solar se ‘hinchan’ de tierra y se plantan con árboles, para, además de configurar barreras de acceso, generar espacios con sombra y actuar como terraplenes acústicos frente al intenso tráfico que rodea al proyecto. Las referencias de esta singular operación topográfica probablemente provienen –además de algunas formas primitivas ‘encontradas’ en el paisaje inglés– de ciertas construcciones realizadas en tierra, utilizadas en países como la India para contener o canalizar las aguas en el terreno, y que son denominadas con el término inglés *bund* (o *earth-bund*), un término que los Smithson adoptarán para señalar todo este vocabulario personal de elevaciones del terreno.

En la casa Bates el *bund* delimita circularmente, por medio de un grueso muro ataluzado, el espacio exterior bajo una pequeña vivienda que se encuentra elevada del suelo. Además, establece los puntos de accesos (peatonal y rodado) al edificio y, especialmente, resuelve la articulación del volumen construido con el plano del suelo: gracias a que la elevación del terreno prácticamente llega a tocar al edificio, éste parece que se encuentra en contacto con la tierra; aunque, en verdad, permanece suspendido en el aire. Se trata, pues, de una efectiva manipulación del entendimiento del proyecto, pero que, al mismo tiempo, provoca sensaciones inquietantes. La yuxtaposición tan abrupta de sus dos elementos principales –el edificio rectangular de aspecto ‘maquinista’ y el dique de tierra de forma circular– nos recuerda una especie de ‘cadáver exquisito’: una falsa Villa Saboya

23. El término *bund*, utilizado por los Smithson de manera generalizada para designar las excavaciones realizadas en la tierra y protegidas perimetralmente por un talud, no poseen una traducción exacta al castellano, aunque podría emplearse la palabra *dique*.

11- *Ha-ha* | Embajada Secundaria de Hunstanton (1950-54)

12- Robin Hood Gardens (1966-72) | Mehringplatz (1962)



13- Simon y Samantha Smithson jugando en el bund 'encontrado' en el Upper Lawn.

14- Casa Sugden (1955-56). Proyecto inicial e fotografía de la vivienda.

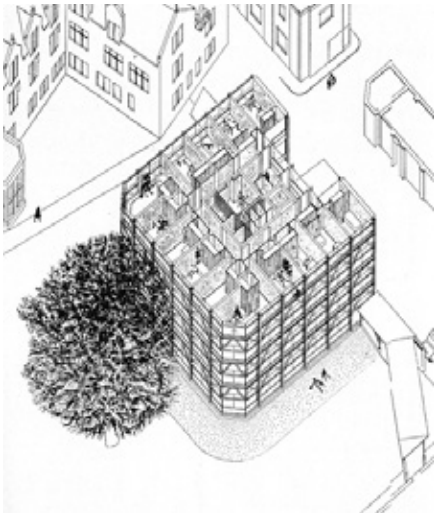
apoyada sobre un montículo de tierra; una sensación que se deriva de una cierta condición de ambigüedad de la que no podrán liberarse totalmente los Smithson. La casa Bates representa, por una parte, el vínculo con la abstracción moderna y el pasado heroico de sus maestros y, por otra, el profundo deseo de cambio manifestado, en esta ocasión, a través de un forzado proceso de enraizamiento.

#### 4. *Earthwork terraces*<sup>24</sup>

Constituyen ligeras elevaciones del plano del suelo sobre las que se asientan los edificios, configurando, al mismo tiempo, espacios singulares de uso en su superficie. En Hunstanton, como acabamos de ver, el edificio construido sobre un territorio horizontal, se asienta sobre una casi imperceptible plataforma; sin embargo, en la casa Sugden, con unas condiciones topográficas diferentes, los Smithson ejecutarán un basamento terroso, entre el suelo y el edificio, que genera una suave y gradual transición física entre ambos, acentuada también a través de otros vínculos más sutiles: la plataforma, que se construye moldeando el material 'encontrado' en el lugar, posee una intencionada geometría facetada que lo vincula formalmente al volumen de la casa, además de configurar un espacio exterior con una condición ambigua, a medio camino entre lo natural y lo artificial, entre el territorio y la casa (figura 14).

Esta GN desarrollada en la casa Sugden anticipará otras posteriores, como la realizada en el Garden Building del St Hilda's Collage. En este caso, el edificio se asienta sobre un delicado basamento vegetal que rodea al edificio por tres planos de hierba ligeramente inclinados. A primera vista, puede parecer que el Garden Building se apoya directamente sobre este pedestal, como ocurría en la Casa Sugden. Sin embargo, esto no es así; una mirada más en detalle al proyecto nos revela que el contacto del edificio con el plano del suelo se interrumpe por un estrecho foseado. Esta sutil línea de sombra que recorre el perímetro del Collage contribuye a

24. La traducción al castellano del término *earthwork terrace* podría aproximarse a *explanada de tierra*. En los ejemplos descritos en el texto se vincula a plataformas o basamentos de tierra realizados directamente sobre la propia superficie del terreno natural. No obstante, en otros proyectos, como *The Economist* la plataforma posee una 'condición urbana' y una configuración alejada de los modelos 'naturales' antes descritos.



15- Garden Building (1967-70)

transmitir una extraña relación entre edificio y el plano del suelo<sup>25</sup>: el Garden Building parece que se está hundiendo en el terreno o, tal vez, emergiendo del mismo, como si de un árbol se tratara. El sentido de la plataforma ajardinada no sólo reside en articular el contacto con el suelo, sino también en acercar la naturaleza a la planta baja, configurar en sus taludes ajardinados los espacios de relación social y generar un desnivel con la calle trasera de servicio que impide que se produzca la mezcla de usos privados con los públicos y colectivos (figura 15).

#### 5. Mounds<sup>26</sup>

La obra de Alison y Peter Smithson contiene un variado catálogo de elevaciones del terreno, en forma de montículos y colinas originadas a través de amontonamientos de tierra y cubiertas, generalmente, de vegetación (*grass hills*). Debido a su adecuado proceso de construcción –generalmente a partir del material extraído de las excavaciones de los edificios– y la fuerte tensión que imprimen al lugar donde se implantan, estas GN constituyen una operación fundamental, especialmente empleada a partir de la década de 1960. Es un recurso para configurar los espacios exteriores en el que, probablemente, tuvieron como referencia el ondulado paisaje de colinas tendidas de las Midlands y ciertos montículos primitivos artificiales<sup>27</sup> que fueron ampliamente difundidos en aquellos años, aunque también es pertinente reconocer la notable influencia que ejercieron las topografías artificiales planteadas por Le Corbusier bastantes años antes en el Plan Voisin y, posteriormente, en la Marsella y Chandigarh.

25. VIDOTTO, Marco. 'Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's Collage de Oxford. Opiniones, problemas y prejuicios en un edificio interpretado a lo femenino', en *Arquitecturas Silenciosas. St. Hilda's Collage, Oxford. La arquitectura del entramado. Alison & Peter Smithson*, Ed. Ministerio de Fomento, Madrid, 2001, p. 21.

26. *Colinas, montículos.*

27. El interés en las manifestaciones de arquitectura arcaica en aquellos años se vio incrementado por la exposición realizada en 1964 en el MOMA de Nueva York por Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: a short introduction to non-pedigrees architecture*, de la cual, Alison Smithson tomaría algunas imágenes prestadas para su artículo, *How to recognise and read a mat-building*, publicado en 1974 en *Architectural Design*.



16- Secuencia visual tomada en Robin Hood Gardens

En el proyecto de Robin Hood Gardens será donde estas GN adquieren un protagonismo esencial. Las tres colinas del jardín comunitario de las viviendas –a diferencia de los montículos corbuserianos, que constituyen un sistema paisajístico autónomo e independiente de los edificios– son el corazón del proyecto: representan el lugar central (geográfico y simbólico) donde se producen los encuentros colectivos y la identificación con el lugar, a través de una experimentación libre de normas de uso<sup>28</sup>. La distribución equilibrada de las colinas en el plano del suelo genera unos emocionantes recorridos circulares desde los que se percibe un paisaje cambiante de dunas verdes delimitado por pantallas de hormigón de altura y geometría variable: desde el jardín, la presencia de las colinas se interpone constantemente en la visión de los edificios, provocando que la escala de estos se perciba como incierta y disminuyendo considerablemente su impacto visual (figura 16). Además, los montículos artificiales contribuyen a establecer conexiones visuales con el entorno, especialmente desde la colina central, que se comporta como una atalaya desde la que contemplar las Docklands: el espacio lúdico que imaginaron los Smithson para esta zona del sur de Londres.

La esencia de estas colinas planteadas en Londres volverá a resurgir, poco después en Kuwait, transformadas en montículos facetados y cubiertos de azulejos de vivos colores que delimitan y protegen del ruido del tráfico las estancias de los Rampant Gardens. Y en la siguiente década, en sugerentes propuestas como los montículos de material reciclado de Spynmoore Slag Heaps, los de mayor escala de Tees Pudding y el Lago Balatón que, tallados con un camino en espiral en su superficie, restablecen de nuevo evidentes conexiones formales con el *landart* y, en especial, con la obra de Robert Smithson<sup>29</sup> (figura 17).

28. 'Un edificio (un lugar) debe ser interpretado, es decir, capaz de ser leído en distintas formas por sus ocupantes, de manera que se convierta en parte suya': SMITHSON, Peter. 'Lighness of Touch' en *Architectural Design*, 1974, p. 377.

29. Algunas de las *ground notations* planteadas por Alison y Peter Smithson plantean conexiones evidentes con el *land-art*. Existen coincidencias temporales y formales con ciertas obras de Herbert Bayer (*Mill Creek Canyon Park*), Robert Morris (*Observatory*) y Michael Heizer (*Double Negative, Complex One*), así como con ciertas condiciones –las huellas, las texturas, la acumulación de materia y el paso del tiempo– presentes en los 'paisaje entrópicos' de Robert Smithson y en otras de sus obras como *Spiral Hill, A heap of Language* y *Wondering Canal with Mounds*.



17- Rampant Gardens (1970) |  
Tees Pudding (1977)

Todo este conjunto de operaciones generadas por Alison y Peter Smithson –manipulaciones topográficas y configuraciones específicas del plano del suelo– les permitió implantar su arquitectura en el paisaje, prestando atención al contexto, poniendo en valor lo ‘ordinario’ y lo ‘cotidiano’ y revitalizando experiencias olvidadas como el ‘disfrute del lugar’ o el ‘placer de la tierra’. Así mismo, la utilización de este personal léxico de ‘marcas sobre el suelo’ perseguía un deliberado anti-monumentalismo, la superación de objetivos meramente funcionalistas y la exploración de procesos de mínima intervención y ‘no-construcción’. Aspectos clave de las estrategias de enraizamiento que, a pesar del tiempo transcurrido y del singular contexto en el que sucedieron, siguen vigentes en la actualidad, permitiéndonos establecer conexiones con modos de operar actuales; con estrategias contemporáneas que, frente a los excesos de planteamientos objetuales y autistas en nuestras ciudades, ponen el énfasis en los ‘vacíos’<sup>30</sup> más que en los ‘objetos’ y señalan el trabajo con el plano del suelo como una ‘operación fundamental del proyecto, algo imprescindible que antecede a la construcción propiamente dicha y que es necesaria para hacer posible la edificación’<sup>31</sup>.

30. Resulta de especial interés la conexión entre el trabajo de Florian Beigel + Architecture Research Unit y las estrategias de los Smithson tratadas en este artículo. En palabras de Beigel: ‘La estrategia de diseño que me interesa me aleja de los objetos. Consiste en configurar un vacío en lugar de un objeto’; ‘Siempre intento llamar la atención sobre el espacio contextual más que sobre el objeto en sí’; ‘Creo que el suelo es el elemento más importante para los arquitectos’. Véase: BEIGEL, Florian y Architecture Research Unit : *RecycledLandscape*, Fundación COAM, Madrid, 2002. Así mismo, en relación a las ‘deudas conceptuales’ de Florian Beigel con A&PS, véase: GARCIA-GERMAN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Pricce a Koolhaas*, Nobuko, Buenos aires, 2012, pp. 259-260.

31. CORTES, Juan Antonio. ‘La Complejidad de los Real’, en *El Croquis 144. Enric Miralles*, El Croquis Editorial, El Escorial, Madrid, 2009, p.28. La relación entre los Smithson y Miralles y Pinós era conocida (véase: SMITHSON, Peter. *Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.13), siendo posible reconocer una continuidad de las estrategias de configuración del plano del suelo de A&PS en algunas obras de Enric Miralles. Véase: FAURA, Ramón. ‘Palacio de Deportes, Huesca 1988-1994, Club de Tiro con Arco, Barcelona 1989-1991’, en *Enric Miralles 1972-2000*, Fundación Caja de Arquitectos, 2011, p. 190.

REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Alberto Galindo

Universidad Europea de Madrid / alberto.galindo@uem.es

### *La Forma Impropia frente a la Obsolescencia. Relativización, multiplicidad y simulacro del objeto / Improper form versus obsolescence. Object relativism, multiplicity and simulation*

El diseño industrial ha experimentado un fuerte auge en el siglo xx. Por su capacidad de adaptación a las demandas funcionales y lúdico-estéticas de los usuarios, a los mercados y a la cultura visual, el diseño y su producción implican ciclos de vida cada vez más rápidos con enfoques altamente especializados.

A finales del siglo pasado el diseño exigía una creciente implicación, sobre la forma útil *Gutte Form*, de dimensiones semióticas, indicativas y estéticas. Estrategias cada vez más específicas, capaces de añadir nuevas plusvalías y dimensiones a la forma.

Una nueva estrategia que explora el diseño actual es la *Forma Impropia*. Una alternativa a la producción tradicional de objetos que propone eludir la realidad material y geométrica de los diseños para convertirlos, en apariencia, en formas abiertas, ambiguas y difusas que se identifican con fenómenos visuales.

Este desplazamiento desde la forma del objeto, como fin último del diseño, a la forma dispositiva, impropia, oculta la estructura profunda de la forma y propicia su identidad simulada como fenómeno. Se establecerán cuatro estados desde la forma compuesta a la impropia, desde la forma real al fenómeno simulado:

Relativización material del objeto, geométrica de la forma, simulación sobre su superficie y ámbito de la simulación.

Industrial design has undergone an important rise in the 20th Century. Design and production involve increasingly faster life cycles and highly specialized approaches, due to their adaptability need to the functional and aesthetic demands of users, to markets and visual culture.

At the end of the former century, the design required a growing involvement on the *Gutte Form* useful way, with semiotic, indicative and aesthetic dimensions. Strategies improving in specificity, able to add new capital gains and dimensions the form.

The Improper Way is a new strategy to explore current design. It offers an alternative point of view to the traditional production of objects based on the classical theories of the form. It suggests to evade the material and geometric forms or aspects of reality – in order to hide its material nature and convert them, apparently, in an open, ambiguous and diffuse forms that confuse their nature, in order to identify them as Visual Phenomena.

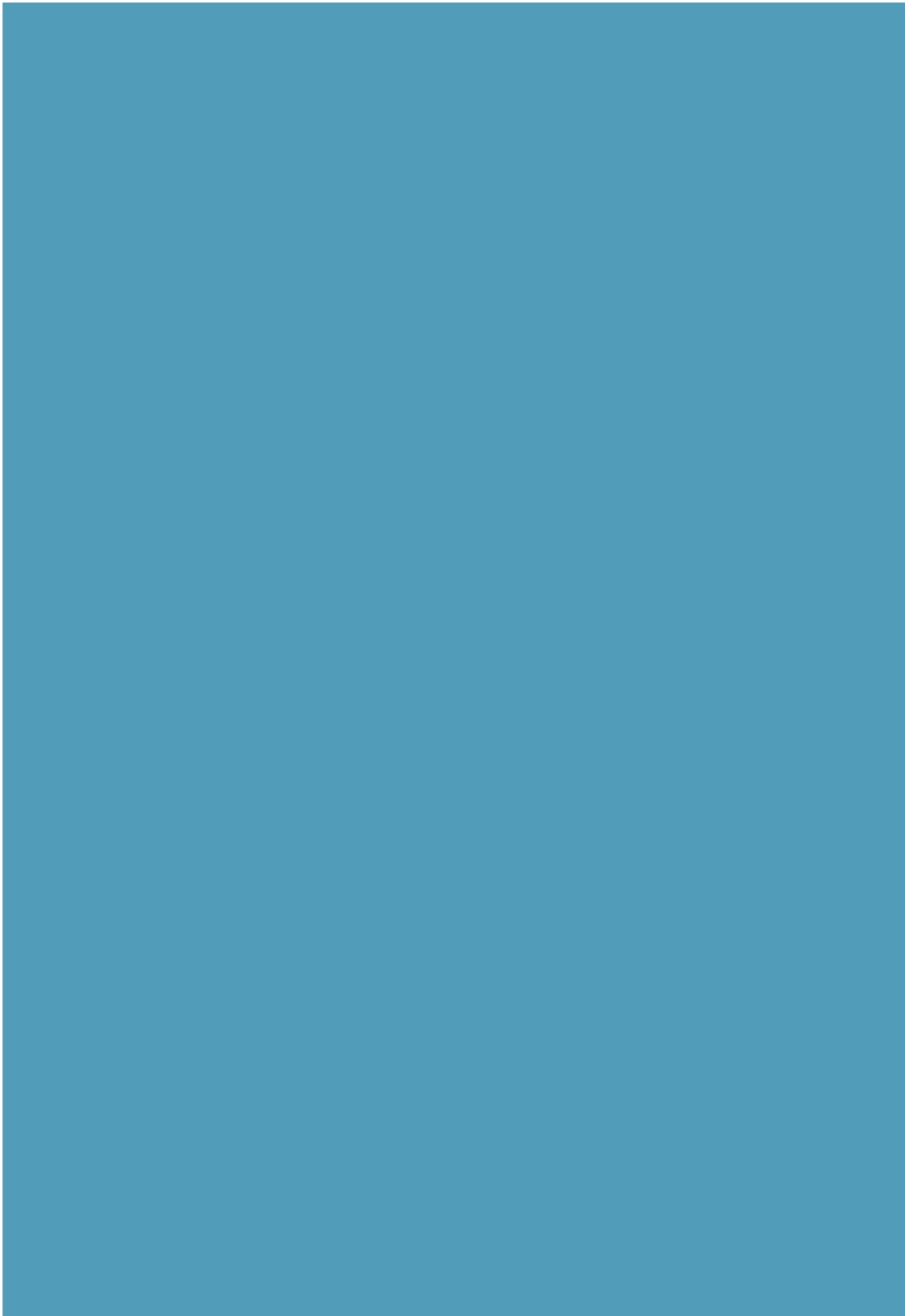
The final goal of design has suffered a shift from the object's form to the dispositive and improper way, concealing the deep structure of the form and favouring it to acquire a simulated identity as a phenomenon.

In this perspective, four status can be distinguished between the compound and the improper form, between the real form and the simulated phenomenon: material relevance of the object, geometrical relevance of the form, simulation on its surface, and simulation's field.

---

Diseño, obsolescencia, simulación, percepción, composición e inmaterialidad  
/// Design, obsolescence, simulation, perception, composition and inmaterial

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 29/10/2013





## 1. Contextualización

El diseño industrial del siglo xx nos lleva desde el concepto alemán de *Gutte Form*<sup>1</sup>, buena forma honesta y de carácter aditivo<sup>2</sup>, a los postulados de la *Forma Impropia*, como alternativa al diseño compuesto tradicional. El concepto nace en plena crisis de la cualidad matérica del objeto, influido por las ideas del diseño emocional y el concepto de belleza esbelta, ligera y permeable que triunfa en los años noventa. Esta nueva estrategia formal será sensible a la obsolescencia estética, a la cultura visual, a los *Mass Media* y a nuestros propios mecanismos perceptivos.

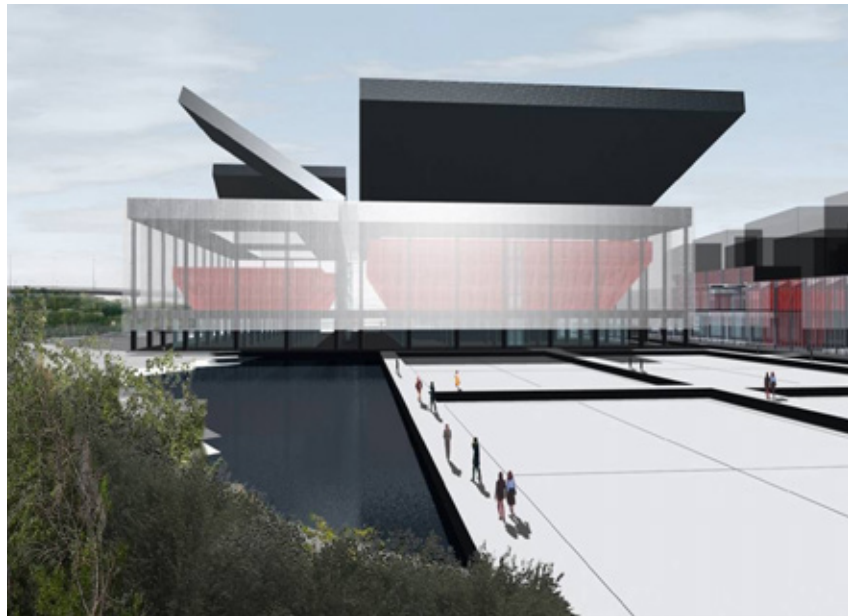
La *Forma Impropia* propone, superados los modelos basados en la tradición hilemorfista<sup>3</sup>, llegar a un estado simulado del objeto<sup>4</sup>, apariencia ambigua, abierta y subjetiva, que traslada el reto proyectual desde la forma estática y universal hasta un estado constante de flujo, de repuesta al contexto, puja entre el conocimiento de la forma y la percepción del fenómeno.

1. En alemán “buena forma”, supuso la visión pragmática del objeto en relación a su uso y proceso constructivo. Así mismo, supuso el germen del racional-funcionalismo que vertebró la producción del diseño industrial en el siglo xx.
2. Dieter Mankau propone este término, junto con los modelos *integrativo* e *integrado* para definir la evolución que sufre la forma durante el siglo xx. De este modo, el modelo aditivo es (en) una forma de composición en el que las partes conservan autonomía una vez generado el diseño final. Este modelo corresponde con diseños como los de la *Bauhaus*, y permite distinguir y segregar el uso de cada parte mediante esta autonomía visual. Representa el primer paso en esta evolución formal que se plantea, que continúa con los modelos integrativos y termina con los integrados. El término se comenta ampliamente en E. BÚRDEK, Bernhard. *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Editorial GG S.A., Barcelona, 1994.
3. En esta investigación sobre la *Forma Impropia*, el Hilemorfismo se sitúa en la órbita de la forma compuesta, sugiriendo un entendimiento absoluto de los objetos, que trascienden al mundo de las ideas. Frente a ella, la *Forma Impropia* apuesta por una lectura ambigua, abierta y subjetiva, que lleva al extremo el entendimiento fenomenológico de la realidad.
4. “De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo real circundante, revelándonos que la realidad nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según reglas de profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro que pone al fin la hipersimulación experimental del engaño visual”. En BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2007, p. 35.



1- Dominique Perrault. Caja Mágica, Madrid, 2003

2- Verner Panton. Pantón Chair, 1967



La *Forma Impropia* es proyectiva<sup>5</sup>, se arroja hacia el futuro y se expresa en el presente; supone una hibridación con el contexto, en el que su existencia real es diluida por su apariencia simulada. Se pierde el referente a una forma cerrada<sup>6</sup>, clara, autorreferencial y objetiva, llegando a un estado de errancia interpretativa y relativización material. Lo impropio implica una devaluación de la realidad y un auge de la simulación, asociada a la novedad y a la contingencia epidérmica. Alejada del compromiso material-formal del pasado, la *Forma Impropia* se expresa en estos términos.

#### *Auge de la apariencia frente a la estructura*

En contraposición al concepto de la “buena forma”, que *resaltara la estructura del objeto*<sup>7</sup>, a finales de siglo se tenderá a una progresiva exteriorización del objeto: La adopción, entre otros, de materiales plásticos hizo posible confundir, incluso fusionar, la estructura interna con la superficie exterior del objeto. La silla *Panton*, por ejemplo, se puede leer como una única superficie altamente especializada y eficiente. El autor soluciona íntegramente las dimensiones prácticas, estético-formales y materiales que requiere el objeto, haciendo inseparable la estructura formal, la resistente y la imagen de la silla.

5. “La distancia respecto a la tela debilita la capacidad de discriminación del observador, y crea una borrosidad que moviliza su facultad proyectiva... Un temprano tratado chino ya recuerda al pintor el hecho de que los hombres lejanos no tienen ojos, los árboles lejanos no tienen ramas”. En GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión*, Editorial Phaidon, Barcelona, 2002, p. 186.

6. En contraposición al concepto de obra abierta que está sujeta a una interpretación subjetiva: “el desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas lecturas, se plantea como estímulos para una libre interpretación orientada solo en sus rasgos esenciales”. En ECO, Umberto. *La definición del Arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002, p. 162. También en ECO, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Barcelona, 1962, pp. 71-100.

7. Como comenta Enzo Manzini, recogido en la obra JULIER, Guy. *La cultura del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 127.



Esta exteriorización de la forma se puede leer también en el auge al emplear tejidos metálicos. Diseñadores como Pierre Cardin o arquitectos como Dominique Perrault dan protagonismo a esta piel exterior del objeto en detrimento de su organización interna. Estos tejidos activan visualmente las superficies, dotándolas de una gran complejidad y relativizando los volúmenes tectónicos que recubren. De forma análoga a estos tejidos translúcidos, la industria automovilística norteamericana de los cincuenta ensayaba esta exteriorización formal y relativización matérica mediante los cromados del conocido efecto *Detroit*.

#### *Especialización y autoidentificación*

Desde principios del siglo xx hasta nuestros días se ha pasado, progresivamente, de planteamientos conductuales, universales y estandarizados relacionados con la *Bauhaus* o el Racional-Funcionalismo, a diseños que implican plusvalías emocionales, así como las dimensiones reflexiva y semiótica del objeto.

Diseños como el *Juicy Salif* o la *Louis Ghost Chair* buscan, superando su mera utilidad, la aceptación de un público específico<sup>8</sup>, conocedor de las connotaciones de lujo y sofisticación que implica su posesión. En este progresivo estado de autodefinición entre el usuario y el objeto, la *Forma Impropia* plantea una total subjetivización en la aprehensión del diseño: Explotar la ambigüedad surgida en nuestros umbrales perceptivos para dotar de una lectura inestable y subjetiva a cada uno de los usuarios. Formas en un estado de flujo continuo, de permanente intercambio con el contexto, donde la inconcreción geométrica se opone, radicalmente, a la aprehensión y progresivo desgaste estético.

#### *De la atemporalidad a la instantaneidad*

Podemos constatar que, durante el diseño del siglo xx, la temporalidad de la forma ha evolucionado hacia situaciones cada vez más efímeras. Partiendo de los tipos universales<sup>9</sup>, que dependen estrictamente de la pura adecuación entre forma, función y técnica constructiva, se observa un auge de propuestas de carácter lúdico que sugieren la heterogeneidad de la sociedad posmoderna. Metodologías proyectuales basadas en decisiones contingentes y subjetivas que limitan la vida de las formas. El auge de la obsolescencia estética se ve reforzada por el deterioro material de los objetos, mediante la obsolescencia programada de sus materiales.

Se introduce, en buena parte de la producción actual, una cualidad efímera y pasajera de los objetos cuya obsolescencia estética y programada incrementa la avidez por la novedad<sup>10</sup>. La aceleración de los ciclos de vida del diseño consume las formas genéticamente diseñadas para una corta duración.

3- Philippe Starck. Louis Ghost Chair, 2004

4- Philippe Starck. Juicy Salif, 1990

5- Autor desconocido. Martillo de escapatista, (diseño atemporal)

6- Grupo Sturm. Sillón Praetone, 1966. (diseño contingente)

8. El método inductivo de Paul Feyerabend apuesta por llegar al sujeto, al individuo específico frente a la satisfacción en masa de las demandas sociales. Este filósofo vienés defiende un planteamiento contextual para la resolución de los problemas del conocimiento. De este modo no existen, para este autor, soluciones universales a los problemas epistemológicos mediante la razón. Siempre existen situaciones específicas y relativas al contexto inmediato que las modifican. En FEYERABEND, Paul. *Adiós a la Razón*, Tecnos, Madrid, 1987.

9. MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 112-119.

10. DORFLES, Gillo. *L'effimero nell'architettura = The ephemeral in architecture*, Electra, Milán, 1988.

Frente a este desgaste, donde el diseño tradicional muestra una “actitud” pasiva, de resistencia ante la fricción estética, lo impropio reacciona activamente mediante estrategias de relativización formal y material, así como la simulación de una apariencia dinámica, fenómeno asociado sobre su superficie. Una permanente actualización de su apariencia que impide la aprehensión y concreción formal, responsable de iniciar los ciclos de obsolescencia de la forma tradicional.

## 2. Definición de *Forma Impropia*

Por lo anteriormente expuesto diremos que la **Forma Impropia es el concepto que aglutina la producción de forma arquitectónica, artística o industrial, centrada en potenciar la cualidad fenomenológica, fenómeno en el tiempo, e inhibir su dimensión física, como objeto presente en el espacio.**

Lo *Impropio* supone considerar la forma del objeto como un medio, y no como el fin último del proceso del diseño. Implica acoplar a la dimensión conductual de la forma, adecuación al uso del objeto, una dimensión como dispositivo óptico, forma delusiva<sup>11</sup> que desplaza la dimensión real y concreta del objeto al ámbito de lo difuso y ambiguo. En lo relativo a lo impropio, el concepto propone una relativización visual y perceptiva de la forma real, incorporando la incertidumbre en la base del reconocimiento del diseño.

La *Forma Impropia* es una adaptación formal de los modelos teóricos de incertidumbre y relativismo frente al positivismo o la teoría clásica de la forma.

## 3. Dimensiones compositiva, perceptiva y sociológica de lo impropio

En el concepto de *Forma Impropia* se alían las diferentes dimensiones del objeto con el fin último de sublimar la forma en fenómeno. Una breve aproximación a la dimensión compositiva, perceptiva y cultural aporta sustrato teórico al concepto:

### *Dimensiones compositiva*

Frente a la composición de la forma clásica, modelo tradicional hilemorfista, lo impropio reacciona a la unidad, claridad, coherencia, necesidad e integridad<sup>12</sup>, potenciando el azar, el concepto de obra abierta<sup>13</sup> y la

---

11. Término aplicado a la *Forma Impropia* para explicitar en ésta la simulación de su condición material como objeto en el espacio, frente a una falsa impresión, delusiva, por la que es aprehendido el diseño. Ver también GOMBRICH, Ernst. *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

12. DE PRADA, Manuel. *Arte y composición*, Editorial Nobuko, Argentina, 2009.

13. Concepto empleado por Umberto Eco para definir aquellas obras en cuya finalidad está la de ser interpretadas por el observador, dejando a un lado la interpretación cerrada y el contenido objetivo. Esta obra subjetiva, que termina de completar el observador proyectando su conocimiento sobre ella: “aparición estos últimos años de obras cuya indeterminación, cuya apertura puede aprovechar el lector bajo un aspecto productivo. Obras que se presentan al espectador no totalmente producidas y concluidas, cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación, porque la forma de la conclusión muestra la espacial visión que el espectador tiene de ella”. En ECO, Umberto. *La definición del Arte*, Ediciones Destino, Barcelona 2002.

ambigüedad para añadir riqueza y complejidad al diseño: Frente a la claridad de la forma la proyectividad<sup>14</sup> del fenómeno.

La heurística, la multiplicidad fenoménica capaz de infinita randomicidad estética y la eficiencia proyectiva de esta forma dispositivo serán clave para la transcendencia temporal del diseño impropio. La devaluación material del objeto deja de concentrarse en su existencia como forma en el espacio para sumirse en una realidad física diluida por su condición múltiple. La forma impropia simultanea su forma y su apariencia como fenómeno; una pulsión escénica entre el ser y el parecer, entre forma y fenómeno<sup>15</sup>.

#### *Dimensión perceptiva*

Lo impropio arranca de postulados relativistas así como del conocimiento fenomenológico de la realidad<sup>16</sup>, dónde la subjetividad convierte al observador en co-autor de lo observado. Conceptos como el de rizoma<sup>17</sup>, pliegue<sup>18</sup>, randomicidad estética u obra abierta<sup>19</sup> potencian esta incertidumbre y colaboran en la aprehensión de la Hiperrealidad frente a la claridad y objetividad del modelo ideal de la forma. La forma, “*ser-un*”<sup>20</sup>, medio y no fin último del diseño, actúa como dispositivo para convertir el objeto en fenómeno, “*ser como un*”. Su coherencia como forma depen-

- 
14. Término empleado en la obra de Ernst Gombrich, para definir la reacción del observador ante la posible indefinición intencionada de la obra: “*Lo que hemos llamado disposición mental es, tal vez, precisamente esa disposición a lanzarnos a proyectar, a extender los tentáculos de colores fantasma e imágenes fantasma cuyo enjambre rodea nuestras percepciones... Podemos inferir que tales errores de lectura nos flotan constantemente por la imaginación, pero usualmente son rechazados antes de que nos demos cuenta de ellas, porque las recubre una hipótesis más coherente y sostenible*”. En GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión*, Editorial Phaidon, Barcelona 2002, pp. 190-91.
  15. “*De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo real circundante, revelándonos que la realidad nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según reglas de profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro que pone al fin la hipersimulación experimental del engaño visual*”. En BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2007, p. 35.
  16. El concepto presenta, en este artículo, una doble acepción. Por un lado se refiere a la forma en que aparecen los objetos y, como segunda acepción, hace referencia a la escuela filosófica que comienza con Edmun Husserl. Esta escuela identifica el conocimiento del hombre con la subjetividad de sus sentidos, mediante los cuales aprehenden el mundo. Esta forma de entender el aprendizaje, de forma subjetiva, se opone al conocimiento absoluto y objetivo de las teorías idealistas. Estableceremos un puente entre nuestra *forma impropia*, visual, abierta, ambigua y la fenomenología, así como el conocimiento de las formas propias, compuestas, nítidas, claras y absolutas, con las teorías idealistas.
  17. El concepto de rizoma nos permite extraer distintas categorías y cualidades de la *Forma Impropia*. La *Forma Impropia* implica fenómenos de territorialización y desterritorialización, de ruptura asignificante o multiplicidad. Pone de manifiesto las múltiples posibilidades frente a las soluciones sencillas, los conjuntos y aproximaciones parciales a las relaciones biyectivas. AA.VV., *Rizoma. Introducción*, 1ª ed., Pretextos, Valencia, 2005.
  18. DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
  19. ECO, Umberto. *Obra abierta*, Planeta Agostini, Barcelona, 1992.
  20. Argumento de Federico Soriano en SORIANO, Federico. *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas*, Ediciones ACTAR, Barcelona, 2000, pp. 71-75.

derá de la eficacia de esta como dispositivo de interacción visual. Dispositivo que se opone a la claridad, capaz de generar ambigüedad, indefinición y subjetividad en la identidad del diseño.

**La *Forma Impropia* aprovecha este desajuste perceptivo para inducir el movimiento, el cambio y el carácter difuso que se asocia su existencia dinámica.**

#### *Dimensión cultural*

En lo relativo a la dimensión cultural, conviene tener en cuenta que frente a la cultura de la imagen y los *Mass Media*, la *Forma Impropia* busca indefinición y alta participación<sup>21</sup>. Da respuesta a la progresiva pérdida de interés por lo genuino<sup>22</sup> frente a la apariencia y la exterioridad. La simulación o el simulacro de lo impropio ligán este diseño con la construcción de una Hiperrealidad descontextualizada de las certezas, estructuras materiales del objeto<sup>23</sup>. Lo impropio se presenta como una reacción ante los acelerados ciclos de consumo<sup>24</sup>, una reacción ante la fricción estética mediante la resistencia a la pérdida de novedad en la forma.

La *Forma Impropia* supone la adaptación de la forma compuesta, objetiva y única, mediante estrategias más abiertas, relativas y subjetivas, mecanismos catalizadores de la multiplicidad. Lo impropio apuesta por la permanente actualización y reconfiguración de su propia apariencia, randomicidad estética dotada de azar y novedad, para reducir la fricción estética de las formas absolutas, permanentes y universales<sup>25</sup>.

- 
21. Marshal McLuhan identifica en los medios de comunicación, cualidades tales como la indefinición, direccionalidad, y pluricentralidad o, por el contrario, alta definición y centralidad. Los primeros son los medios que él llama calientes: el cine o la televisión pertenecen a este grupo. Los segundos son medios fríos, y a este grupo pertenece la prensa. La participación en los primeros es muy alta, incluso la interacción con ella es mayor. Es precisamente de su indefinición y multidifusión, de su inmediatez, donde surge la alta participación del observador para completar sus mensajes, para interpretar sus mensajes. El paralelismo es claro con la *Forma Impropia*. En el extremo opuesto tenemos los medios de alta definición, concretos y poco participativos, que concretarán el mensaje hasta hacerlo claro y objetivo, un paralelismo con la forma compuesta. Ver MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós Comunicaciones, Barcelona 1996.
  22. “tanto la producción como el consumo se hallan inmersos en el mismo sistema, en el que ambos se convierten en una simulación. Se trata de una propuesta radical que exige abandonar la búsqueda de la autenticidad”. En JULIER, Guy. *La cultura del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 90.
  23. “...no es raro que las imitaciones lleguen con el tiempo a confundirse con el original... La simulación no corresponde... a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”. En BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona 2007, p. 9 y 137.
  24. “El consumo supone el uso o agotamiento de algo. Puede conllevar o no las experiencias placenteras de poseer un objeto puede estar relacionado con los actos previos a adquirir dicho objeto. Mirar, escuchar, oler o tocar son también actos de consumo. Cabe hablar de consumo de tiempo en algunas experiencias de ocio o alquiler de productos a un nivel inmediato el consumo se relaciona con la lucha diaria por controlar el tejido material, visual y espacial”. En AA.VV. *El diseño como experiencia. Influencias e inspiraciones del diseño gráfico contemporáneo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 65.
  25. El término de randomicidad procedente de la expresión alemana *Random Kunst*: arte formado de azar, o mejor dicho, de automatismo artístico. Este automatismo, este proceso en el que se implica el azar, se enlaza con el concepto de proyección y de *Forma Impropia*.



7-Frank Gehry. Hotel en las Bodegas  
Marqués de Riscal, Álava, 1998  
(Pliegue como estrategia espacial  
y perceptiva)

Su inhaprensibilidad visual, la configuración perceptiva como realidad auto-actualizable, y su negativa a yacer como forma inteligible, evitan que se extinga el interés por la forma; impiden que la fricción estética consuma el diseño y lo vuelva obsoleto. En la medida en que estas formas impropias participan del fenómeno estructurante, de su condición abierta y fenoménica, se preserva su atemporalidad. Este fenómeno asociado no dejará de proporcionar novedad y sorpresa al objeto subyacente.

#### 4. Fases de la *Forma Impropia*

El tránsito entre la forma compuesta tradicional, objeto en el espacio, hasta la *Forma Impropia*, como fenómeno en el tiempo, permite el desarrollo de una metodología proyectual así como una clasificación general de lo *Impropio*. Este tránsito supone una secuencia de cuatro estados, que actúan desde la forma y estructura real del objeto, hasta los fenómenos asociados a lo impropio.

Las fases suponen una exposición “instrumental”, a modo de conclusiones, sobre la estrategia sublimadora de la forma en fenómeno:

La relativización material del objeto se lleva a cabo mediante estrategias ópticas o geométricas, dando lugar a las categorías de lo *Impropio Óptico* o *Impropio Geométrico*.

Las estrategias de trabajo para esta primera fase implican un debilitamiento de la presencia matérica y tectónica del objeto, así como del carácter explícito de sus normas compositivas.

La transparencia o reflejo posibilitan fenómenos de territorialización y desterritorialización entre la forma y el fondo<sup>26</sup>. Este transvase de los flujos del contexto sobre el objeto y la modulación de los mismos sobre las superficies-dispositivo de la forma sirven para diluir la materialidad del objeto impropio.

El pliegue, dentro de lo *Impropio Geométrico*, connota sobre la materia un sinfín de fuerzas derivativas y apropiaciones espaciales que implican el espacio adyacente, asociando a la forma un estado de transitoriedad hacia nuevas configuraciones pliegue-despliegue. Simultáneamente el pliegue, como forma percibida, resulta altamente proyectiva<sup>27</sup>.

26. El concepto de rizoma nos permite extraer distintas categorías y cualidades de la *Forma Impropia*, ya que implica fenómenos de territorialización y desterritorialización, de ruptura asignificante o multiplicidad. Se pone así de manifiesto las múltiples posibilidades frente a las soluciones sencillas, los conjuntos y aproximaciones parciales a las relaciones biyectivas. Ver AA.VV. *Rizoma. Introducción*, Pretextos, Valencia, 2005.

27. La doble naturaleza del pliegue físico, como generador de fenómenos de inclusión y exclusión espacial, así como de una lectura de tensiones superficiales sobre el material, justifica esta expresión de Deleuze. En DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pp. 18-49-55.  
En DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, p. 129-154.



8- Livio Castiglioni & Gianfranco Fratini. Lámpara Boalum, 1969 (Forma dispositivo del diseño POP)

9- Gatti, Paolini y Teodoro. Sacco, 1969 (Forma dispositivo del diseño POP)

10-Ilkka Suppanen con Pasi Kolhonen. Silla Airbag, Snowcrash, 1997 (Impropio Sistema)

11-Ilkka Suppanen. Silla Nomad 1, 1997 (Impropio Sistema)

**La relativización geométrica de la forma** implica un segundo estado de desarrollo en lo impropio. Una vez puesta en crisis la presencia del objeto mediante estrategias ópticas y o geométricas, se ataca la condición estática y rígida del modelo tradicional mediante su imagen de sistema, como forma abierta, opuesta a una única y permanente configuración. Lo impropio sistema diluye la identidad del objeto en la nervura de sus posibles configuraciones, surgidas de las expectativas del usuario ante su imagen de sistema. Por ejemplo, la *Alfombra Voladora* de Suppanen rechaza una identidad como forma cerrada frente a su entendimiento como sistema; anticipación del usuario a un conjunto dinámico de variables que dota de identidad al diseño. Una nervura de posibles configuraciones que impide la aprehensión del objeto como una única configuración.

La nervura de las posibles configuraciones implica un sinfín de resultados coherentes con el fenómeno asociado y no con la composición formal. Una secuencia de situaciones no anticipables que convierten el objeto en forma dinámica, un fenómeno desarrollable en el tiempo como el fuego en el hogar de una chimenea o el oleaje de un mar. Lo impropio se plantea como espectáculo simulado capaz de centrar nuestra atención y conectar con nuestra alma, acompasando el discurrir de nuestros instantes a la fluidez de sus fenómenos superficiales, llevando su interpretación a una cosa mental<sup>28</sup>.

El germen de esta forma-sistema la encontramos en los objetos dispositivos que surgieron en con el diseño *Pop* y que evolucionan hacia los objetos-sistema como la silla *Airbag* o la *Alfombra Voladora*: Formas abiertas que dependen del contexto para encontrar su formalización definitiva.

El tercer estado, una vez debilitada la presencia física del objeto y material de la forma, es la **sublimación de este objeto en fenómeno, experiencia, frente a una reducción conceptual y estática del mismo**. Se procede a la simulación, sobre la superficie del objeto, de un fenómeno asociado que enmascara la realidad material de la forma. Este fenómeno asociado permite al objeto entenderse como una secuencia de instantes, un motor de novedosas configuraciones que, sin embargo, dan una identidad coherente al modelo. De forma análoga a la estructura formal, la nervura de lo posible del fenómeno asociado dotará de integridad al objeto impropio.

Su apariencia no se debe a su forma sino a los efectos de la misma, como configuradora de su fenómeno estructurante; “*lo que se libera no es un significado, sino un estado de flujo*”<sup>29</sup>. De esta manera se hace evidente su tendencia natural a exceder el marco referencial como objeto y complementarse con el contexto; hacerlo resonar mientras activa los resortes perceptivos y operativos de la forma real.

28. En 1914 Marcel Duchamp, con el *Gran Vidrio*, confirma que el arte es “*cosa mental*”.

29. AA.VV. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 161.





12- Equipo de diseño supervisado por Chris Bangle. BMW M1, BMW Forschung und Technik GmbH, prototipo de 2008 (Flame Surfacing)

13- Ross Lovegrove. Molde de la botella de agua Ty-Nant, 2001

14- Karim Rashid. Zapatillas Dynamik, Melissa, 2006

Esta simulación permite entender la estrategia cóncavo-convexa y aditiva de las *Flame Surfacing* de C. Bangle. Alejadas de los cánones tradicionales de belleza en el automóvil, estas superficies irregulares son capaces de simular, implicadas con la cinética y los fenómenos de territorialización y desterritorialización de las superficies, el fenómeno de las llamas. Una estrategia de pulsión entre las formas dispositivo, que sustentan la simulación, y el azar que supone la territorialización del contexto. Una simulación que permite el paso entre la identidad de objeto en el espacio, máxima de la forma compuesta, y el fenómeno en el tiempo, diseño de la experiencia y no de la forma.

Las superficies eficientes y la forma impura, desarrollada en EEUU durante los años treinta y cuarenta, tiene una nueva revisión en la *Forma Impropia*. Esta piel es el órgano-dispositivo que matiza el modelo conductual y oculta su estructura formal, asumiendo las funciones de experiencia estética y valor simbólico.

Diluir la forma en el fenómeno implica proyectar con una dimensión temporal de lo efímero y del instante presente<sup>30</sup>. El desarrollo de los modelos ideales de la forma exigía que los objetos finales apelaran, de forma clara e inequívoca, a su verdad transcendente; la verdad en lo impropio se limita a resonar su cualidad efímera y contingente asociada a su imagen y no a la estructura que trasciende tras ella.

Las *Flame Surfacing* de Bangle, las superficies ondulantes de la botella de agua *Ty-Nant*, o las formas estriadas y fluidas de los diseños de Karim Rashid simulan sobre los diseños fenómenos como las llamas o el fluir del agua y el viento. Esta desmaterialización y dinamización de la tradicional forma cerrada apuesta, además, por la semiótica del objeto. La imagen proyectada enfatiza las prestaciones del diseño, expectativas del usuario ante la forma. Explicita el modo de uso apoyando la función indicativa de la forma y reforzando la imagen de sistema del objeto, sin descuidar las posibles connotaciones simbólicas, como metáfora visual de su fenómeno estructurante.

*“Esta ilusión estética se establece mediante el aspecto de las propias mercancías, mediante la semántica del propio producto. Así una tecnocracia de la sensualidad subyace en el origen, el modelado y promoción de los productos, y da forma a las expectativas del consumidor. La estilización de productos a través de la aplicación de una segunda piel: Los coches no sólo tienen que ser rápidos, sino que deben parecerlo”<sup>31</sup>.*

30. “En este penúltimo episodio de la Historia de la Arquitectura encontramos ya una dinámica de producir proyecto en la que la forma es relegada al proceso, en primera instancia, y disuelta en la materia después. Mientras que, por su parte, la presencia de la materia es sustituida por sus efectos. Materia desprovista de cualquier intención expresiva, materia transparente, materia difusa, materia ingrátida”. En ESPUELAS, Fernando. *Madre Materia*, Ediciones Ricardo S. Lampreave, Madrid, 2009, p. 89.

31. JULIER, Guy. *La cultura del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p.91.



15- Jean Nouvel. Torre Agbar, Barcelona, 2003. (Detalle)

La última consideración dentro de las fases de la *Forma Impropia* implica la **escala o ámbito de esta simulación**, es decir, el rango en que la sublimación de forma a fenómeno es efectiva. Superado ese umbral el objeto se muestra sin los efectos enmascaradores del fenómeno asociado.

Así, la escala urbana permite a proyectos como la *Caja Mágica* o la *Torre Agbar* superar su condición formal y apelar a estados dinámicos, a una serie de configuraciones cambiantes entre lo concreto y lo difuso; una silueta fácilmente aprehensible y una materialidad compleja y variable que renueva a cada instante nuestro interés sobre ella. En una escala cercana, sus fachadas se muestran de forma literal, entendiendo su concreción y su función como dispositivo visual a escala territorial.

La randomicidad estética lograda por estas nuevas “superficies eficientes”, reactivas y desestructuradas en lo compositivo, proyecta la experiencia estética del objeto lejos de la estructura profunda de la forma. La ilusión estética se logra mediante catalizadores del fenómeno asociado como la velocidad, la instantaneidad o la distancia:

*“todo poder separado ha sido siempre espectacular el espectáculo mantiene inconsciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia”<sup>32</sup>.*

La nueva estrategia proyectual de lo impropio, concepto original presentado en este artículo, niega su valor genuino como forma y permanece errante<sup>33</sup> entre sus múltiples interpretaciones perceptivas. Es altamente reactiva a la imagen y la pura visualidad, a la publicidad y los *Mass Media*, siendo capaz de satisfacer la avidez de novedad, apariencia, frente a lo real y duradero. Esta existencia devaluada de la forma recibe su denominación, impropia, por paralelismo con la existencia, también devaluada, del Dasein:

Existencia Impropia que permite a Martin Heidegger<sup>34</sup> anticipar, a principios del siglo xx, la sociedad actual ante la que reacciona y se adapta la *Forma Impropia*.

32. AA.VV. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.180.

33. El término, empleado por Martin Heidegger para designar una de las cualidades del Dasein impropio, es efecto de la avidez por la novedad que existe en la cultura del consumo y las apariencias; vagar de una novedad a otra sin tener la capacidad de profundizar más allá de las apariencias, sin posibilidad de llegar a la realidad oculta tras ella. El término está ampliamente comentado en la obra HEIDEGGER, Martin. *El concepto de tiempo*, Herder Editorial, Barcelona, 2008.

34. *Dasein* es el término alemán que M. Heidegger entiende como aquella forma de existencia del Hombre en el mundo, “arrojado” en él, en la que no es consciente ni actúa conocedor de su propia finitud y limitaciones. El hombre se proyecta en la multitud para no enfrentarse a su propia condición limitada y mortal. El *Dasein* impropio se centra en las habladurías, el “se dice”, la “*errancia*”, la avidez de novedad o la publicidad. El término está ampliamente comentado en la obra HEIDEGGER, Martin. *El concepto de tiempo*, Herder Editorial, Barcelona, 2008.

REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

**Eva Hurtado Torán**

Universidad Europea de Madrid / [eva.hurtado@uem.es](mailto:eva.hurtado@uem.es)

*Googlear y Googlerizar.  
Las publicaciones periódicas de arquitectura  
revisitadas en la era digital  
/ Googling & Googlerizing.  
Architectural Periodicals revisited  
in the digital age*

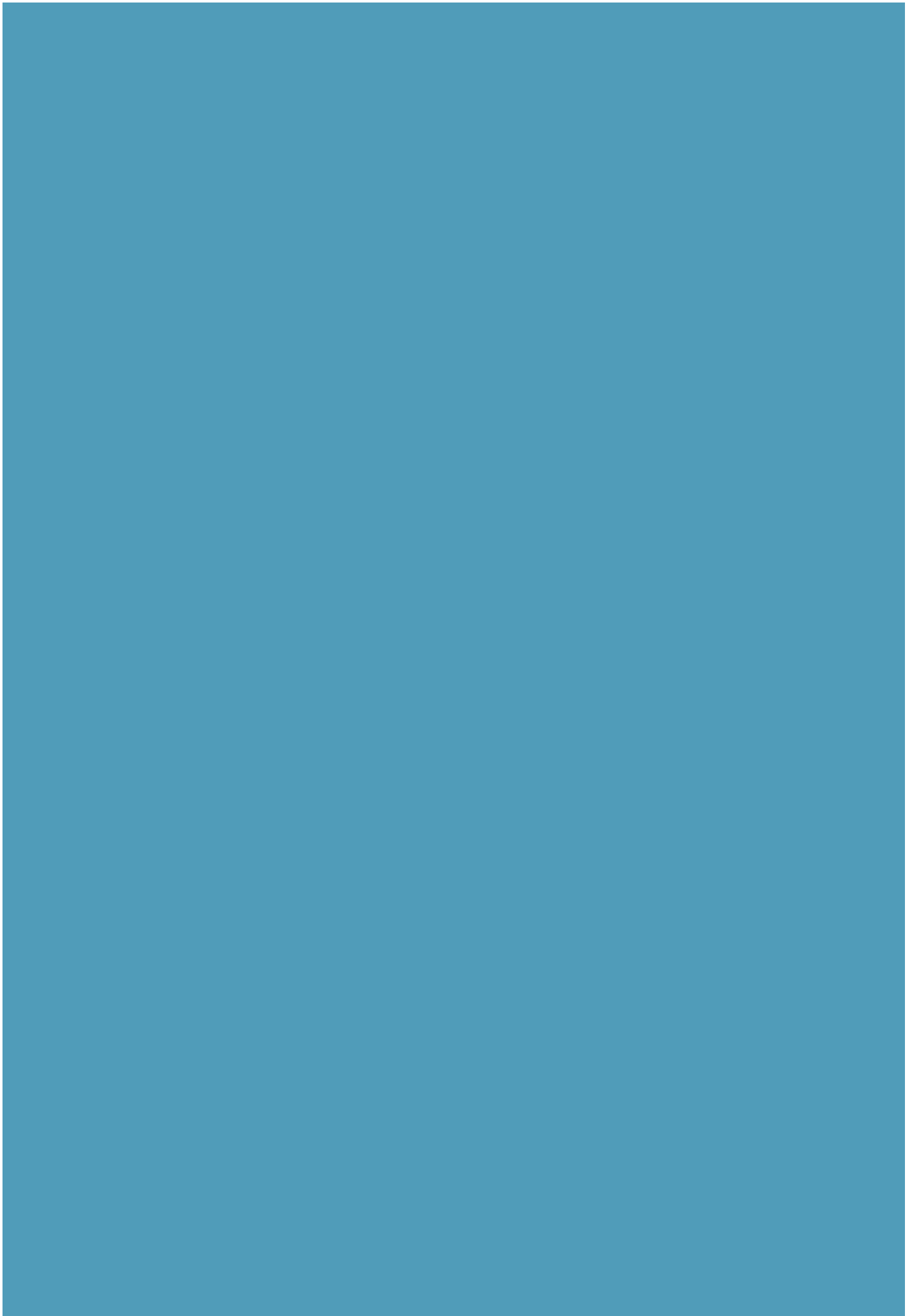
La revisión de algunas de las publicaciones periódicas especializadas durante el periodo de las vanguardias europeas, permite reflexionar sobre el papel de los medios de difusión de la arquitectura desde el primer tercio del siglo xx y su evolución en la contemporaneidad presidida por la transferencia de información y conocimiento a través de la red digital. Las revistas de fuerte carácter personal, las identificadas con un proyecto de ciudad y las editadas en los centros universitarios, componen tres ejemplos de publicaciones periféricas independientes y significativas.

The review of some of the specialized periodicals during the European avant-garde, to reflect on the role of media in architecture from the first third of the twentieth Century and its evolution in contemporary chaired by the transfer of information and knowledge through the digital network. The strong personal journals, those identified with a city project and the ones edited in universities, up three examples of significant and independent peripheral publications.

---

Publicaciones periódicas de arquitectura, revistas menores, vanguardias, difusión y era digital; periferias  
/// Architectural Periodicals, Little-Magazines, Avant-garde, media and digital age, Peripheries

Fecha de envío: 01/10/2013 | Fecha de aceptación: 03/11/2013



## **0. Introducción. Un ensayo que no es lo que parece**

La preocupación acerca del papel de las publicaciones periódicas en la difusión de los cambios que se producen en los inicios de siglo xx, en las vanguardias arquitectónicas del entorno occidental, fue el origen de mi tesis doctoral, leída en el año 2000.

Un cumpleaños que da la medida de lo que el mundo ha cambiado en poco más de una década: Google tiene 15 años.

Revisitar la investigación es un intento de reflexionar acerca de la vigencia de unos principios que en los 90 estaban más cerca de la Europa de entre-siglos, de lo que estamos ahora, a las puertas de 2014. Si entonces los medios de comunicación de masas auguraban cambios drásticos en los sistemas de difusión del conocimiento, hoy la tecnología digital ha revolucionado la producción y búsqueda de fuentes, la gestión y transmisión del conocimiento y el propio concepto de autoría. Investigar o enseñar son actividades sujetas a una reformulación que quizá deba legar al futuro los beneficios de la actual convivencia entre nativos digitales y educadores analógicos.

Propongo la relectura de un extracto del texto doctoral inédito, para verificar cómo se comportan el tema, las fuentes y las metodologías de la investigación, a la luz de lo digital.

Las revistas especializadas, se debaten entre los formatos tradicionales trasladados a archivos *pdf* servidos *on line*, y los nuevos formatos interactivos y animados, que desdibujan sus límites con otros fenómenos habituales en una red. Los blogs, webs, streams y sus variantes, que sirven la información de actualidad, permiten rastrear la discontinuidad entre el valor de la inmediatez, elaborada ideológica y periódicamente, y la actual información transmitida en vivo, auto-elaborada e interactiva, que marca una inflexión aún por valorar.<sup>1</sup>

---

1. Recientes foros como los “Diálogos de Arquitectura” entre Fernando Márquez y Edgar González, UEM 2010; “Silencio y Crítica”, en Roca Gallery Madrid moderado por M. Lasso de la Vega, con la presencia de A. Zabalbeascoa, F. Massad, N. Montenegro y F. González de Canales, o la presentación de la nueva revista “Arquitectura”, a cargo de Acebo+ Alonso, en 2013, muestran el debate.

En estos casi 15 años, lógicamente, numerosos hilos se han entretreído sobre la urdimbre y la historiografía de las publicaciones periódicas especializadas.<sup>2</sup>

El aspecto que más interesa aquí no es la publicación en sí misma, como medio de difusión que ha comprimido absolutamente el tiempo de llegada de la información al destinatario, cuanto su papel para la formación de quienes la recibimos, que hemos cambiado nuestros modos de acceder a la información y al conocimiento. Los buscadores digitales de que disponemos, encuentran, relacionan, explican y ramifican la narración de los acontecimientos, lo que lleva a preguntarse acerca de los formatos que una revista de arquitectura debe tener hoy en día.

Esta es la cuestión sin respuesta, que este texto quiere evocar. Qué es una revista de arquitectura, desde la mirada sobre otras que fueron referencia en su paisaje y para una, que nace con éste número. Quizá esta contribución sirva como preludio para otros escritos de mayor calado y continuidad sobre el tema.

En el primer tercio del siglo xx, los individuos por separado, los estudiantes de arquitectura o los centros provinciales, eran ámbitos cuya producción editorial nacía desde la condición de su carácter periférico, restringido e incluso heroico. Sus revistas nacen como respuesta a un firme propósito, tanto más decidido cuanto más acentuada sea la ausencia de apoyos capitales. Sin embargo, gracias a los medios de comunicación de masas que saltan las fronteras hasta entonces definitivas del mapa de relaciones, algunas de ellas tendrán gran repercusión en una tendencia que las periferias activas supieron advertir y que se ha incrementado exponencialmente con el tiempo.

Denise Scott Brown escribe acerca de las denominadas *little magazines*: *aparecen cuando el debate se ha extendido lo suficiente como para necesitar la organización de un rudimentario sistema de reproducción y envío; son un excelente termómetro indicador de los nuevos retos de una profesión; normalmente son lideradas por un guía espiritual, el órgano de una sola escuela o motivadas por un tema singular (one-track); a menudo son subversivas respecto del orden establecido; alejadas de las instituciones oficiales; hechas a mano y no siempre con calidad de presentación; suelen tener una mala distribución y corta vida, así como pretensiones formales que ensayan en sí mismas el estilo de lo que quieren defender.*<sup>3</sup> El texto que sigue traza un breve relato para las publicaciones *del contorno* con

- 
2. Sirvan como ejemplo la recopilación que edita COLOMINA, Baetrix (ed): *Clip / Stamp / Fold: The Radical Architecture of Little Magazines*, el Congreso de Navarra: *Revistas de Arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Universidad de Navarra, 2012, y los textos de LAHUERTA de 1996 y 2010, sin dejar de atender a los nuevos paisajes emergentes de Latinoamérica y Asia donde florece la actividad investigadora ligada a los medios de difusión de la arquitectura (Max AGUIRRE GONZÁLEZ y de XIANNING LI).
  3. SCOTT BROWN, Denise: *Little magazines in architecture and urbanism*, en "Journal of the American Institute of Planners" v34, n4, 07.1968. Y AA.VV. (HOFFMAN, Frederick J., ALLEN, Charles, ULRICH, Carolyn F.): *The little magazine: a history and a bibliography*. Princeton University Press, 1946.

tres argumentos, según provengan de un centro geográfico secundario, respondan a una personalidad en particular o pertenezcan a una escuela de arquitectura.

Curiosamente, los ejemplos revisados se relacionan entre sí por razones sobrepuestas a esta inicial clasificación.

### 1. Los arquitectos propagandistas

Los importantes cambios que se vislumbran en el horizonte del siglo xx, inducirán a numerosos corredores solitarios, fugaz o continuadamente, a reflejar sus inquietudes sobre el papel.

Loos, único responsable de **Das Andere**, se explicaba desde los márgenes.<sup>4</sup> Anasagasti, mantiene su propia revista, **Anta**, que casi acabará arruinándole, pero es Le Corbusier quien se ayuda tempranamente de una personalísima y fecunda producción editorial, cuyo paradigma es **L'Esprit Nouveau**, de gran influencia en todos los rincones de Europa. La revista que protagoniza con Amadée Ozenfant, refleja fielmente el proceso de formación y disgregación de un equipo cuyas ideas serán fundamental contribución para la formulación de las vanguardias. Casto Fernández Shaw con su **Cortijos y Rascacielos** durante casi veinte años; Gerrit Rietveld; Arturo Soria o Cebriá de Montoliú, son ejemplos de vocación periodística y afán divulgativo, que hacen del recurso a la escritura del arquitecto, una aventura complementaria de la actividad constructora.<sup>5</sup>

En el paisaje del protorracionalismo, un exponente intransigente y polémico de la cultura vienesa desarrolla una trayectoria marginal, intuitiva y premonitoria, próxima a la vanguardia dadaísta francesa. En Adolf Loos, la creación de su propio y personal órgano de expresión periodística, es una alternativa a la ausencia de cátedra y escena.<sup>6</sup> **Das Andere**, *Periódico para la introducción de la cultura occidental en Austria*, de la que aparecen sólo dos números en 1903, hechos enteramente por él.<sup>7</sup> Contempla lo efímero con la seriedad y la ironía de su pensamiento. **Das Andere educa el ver**.<sup>8</sup> Loos es el maestro de lo doméstico y nunca

---

4. ROSSI, Aldo: Adolf Loos, 1870-933, en "Casabella", n233, 11.1959.

5. Cronológicamente se puede establecer una serie con Loos, Cerdá/Soria/Montoliu, Picabia, Taut/Gantner/Girsburger/Behne, Le Corbusier/Ozenfant, Rietveld, Anasagasti, Fernández Shaw ... entre otros.

6. La importancia de la relación entre las manifestaciones de los intelectuales que coinciden en Viena en este lapso de tiempo, ha sido puesta de manifiesto repetidamente. Los paralelismos son numerosos y en ellos siempre aparece la figura de Loos. Ver D'AMATO, Gabriella: *L'Architettura del protorracionalismo*. Biblioteca di Cultura Moderna. Laterza, 1987.

7. Periódico de pequeño formato casi cuadrado, es un austero folleto de catorce páginas, editadas en blanco y negro que sigue el modelo editorial de Die Fackel de Karl Kraus. El primero como anejo a la revista literaria de Peter Altenberg, *Kunst, Halbmonatsschrift für Kunst und alles Andere*; del segundo se hicieron pocas copias bajo la forma de "respuestas a los lectores".

8. "Loos es un pilar fundamental para la arquitectura moderna, que ha estado ausente de los eventos paradigmáticos de ella", GANTNER, Joseph: *Adolf Loos*. "Das Neue Frankfurt", AV, n1, 01.1931.



1- Das Andere, Viena 1903, portada, nº 1.

2- L'Esprit Nouveau, París 1920, portadas nº 1, 2 y 3.

se refiere a la cultura de los prototipos ni de las obras singulares, ni siquiera de las obras seleccionadas. La visión se concentra en el detalle aparentemente ajeno a la idea, como Joyce con su *Ulises*, y la diferente escala de aproximación introduce una propuesta intelectual que revoluciona el sistema. **Das Andere** significa “el otro”, y como expone Cacciari, leer esta revista, tiene algo de *ejercicio atlético, de elasticidad, de puesta en forma para durar en lo efímero*.<sup>9</sup>

El asunto pasa inevitablemente por las figuras centrales de Adolf Loos y Le Corbusier, como referencias en la Europa del primer tercio del siglo xx. Los paralelismos y divergencias de actitudes y repercusión, surgen muy directamente de sus respectivas producciones editoriales. Ambos están alejados del mundo académico oficial; ambos publican su propia revista y parecen revestidos de cierta arrogancia y distanciamiento que alienta el mito. Pero las diferencias son, si cabe, más interesantes que las semejanzas.<sup>10</sup> Ocurre con Loos y **Das Andere** en 1903, como ocurrirá en Le Corbusier y **L'Esprit Nouveau**, casi dos décadas después, y con tantas otras revistas radicales; y será el anuncio de una relación entre *moderno* y vanguardias, que revisa la formulación de la historia y anticipa la reformulación del discurso crítico que desde 1945, incorporará el concepto de *mass media* y sus implicaciones, en las manifestaciones artísticas y arquitectónicas. En 1922 el joven Laszlo Moholy-Nagy asume la publicación **Ma**,<sup>11</sup> que experimenta con la relación entre el arte y los productos de la industria, las máquinas y los objetos mecanizados, como Le Corbusier y Jeanneret están desarrollando a la vez en **L'Esprit Nouveau**.<sup>12</sup> Entre junio de 1931 y febrero de 1932 Gerrit Rietveld promueve la publicación de una revista, *de una sola página del tamaño necesario en cada número y sin título*, proyecto que financia la Sociedad de Pintura y Dibujo de Utrecht (*Kunstliefde*). Como ocurrirá en la española **Ultra** muy explícitamente, Rietveld concibe la revista sin consejo editorial, como una plataforma abierta a la exposición de ideas que estimule a participar a sus colegas.<sup>13</sup> En la Holanda de la Escuela de Amsterdam y de *De Stijl*, cuando Theo van Doesburg y Mondrian producen un *estilo* con vocación de proponer una depuración sistemática de las formas y una desigual colaboración con los arquitectos, un profesional poco convencional intentará la disensión.

9. CACCIARI, Massimo: *Adolf Loos e il suo angelo*. Ver también el diálogo entre Kraus (contra el periodismo) y Loos (contra el ornamento) que recrea el autor en BENJAMIN, W.: *Karl Kraus, 1931, Avanguardia e rivoluzioni*, Torino 1973.

10. La comparación entre los archivos de Le Corbusier y Loos, lleva a una reflexión sobre el valor del archivo y la historiografía del Movimiento Moderno respecto a los *mass media*, de obligada consulta: COLOMINA, Beatriz: *The publicity of the private: the archives of Loos and Le Corbusier* en “Transition”, n41, 1993, e introducción a *Privacy and Publicity*. Ver también su *Introduction: on architecture, production and reproduction*, en AAVV: *Architectureproduction*. New York Princeton Architectural Press, 1988.

11. AA.VV.: *Architettura nelle riviste d'avanguardia*. “Rassegna” n12, 12.1982.

12. GIEDION, Sigfried: *Notes on the life and work of L. Moholy-Nagy*. En “Architects' Year Book: 3”, 1949.

13. BEUSEKON, Ansje van: *Gerrit Rietveld and his single-page-magazine*, en “Jong Holland”, v7, n1, 1991.





3- La Ciudad Lineal, Madrid 1896, interior nº 789, 06.1927

El urbanismo precientífico con su carácter semiutópico y filosófico marca los albores del urbanismo moderno cuyos pioneros son aficionados que desde la gestión pública han entrado en un proceso de profesionalización de la disciplina. La Ciudad Lineal de Arturo Soria en 1882 y la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard de 1898, marcan dos momentos cumbre de este desarrollo. Aunque el tema central de la Ciudad Lineal parezca ser el del transporte urbano, no es el único. La vivienda, la densidad, la proporción de la superficie verde, la relación con el mundo agrario, la jerarquización de la ciudad y del territorio o la pureza del aire, son preocupaciones que estaban en las inquietudes de ambos profesionales *adelantados*.<sup>14</sup> Espíritu inquieto y polifacético que buceó en otros terrenos del conocimiento y la divulgación,<sup>15</sup> Arturo Soria empieza escribiendo regularmente *Cosas de Madrid* en el periódico diario *El Progreso*.<sup>16</sup> En el caso de la *Compañía Madrileña de Urbanización*, fundadora de la Ciudad Jardín, la publicidad es un aspecto fundamental: “... por el régimen de extraordinaria publicidad y apertura con que se propuso llevarlo todo, comunicando a los accionistas y al público en general los nombres de los fabricantes y proveedores, la cuenta de Caja con detalle de ingresos y pagos etc., y de aquí nació la necesidad de una publicación periódica que fue **La Ciudad Lineal**, Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización”. Aparece en 1896 y dura treinta y cinco años<sup>17</sup> como un producto significativo por la estabilidad de la empresa que la respalda y por su temprana cronología,<sup>18</sup> cuya andadura trasciende el desarrollo inmobiliario, para ocuparse de la teoría de la urbanización: “Para cada familia una casa; en cada casa una huerta y un jardín”.

Frente a Soria y a González del Castillo, Cebriá de Montoliu introduce en Cataluña a partir de 1913, la idea de la Ciencia Cívica de Patrick Geddes,<sup>19</sup> que incorpora al urbanismo un verdadero plan ecológico y sociológico en el sentido contemporáneo. *La Sociedad de Construcción Cívica la Ciudad Jardín (SCCJ)*, se funda en Barcelona en 1912,<sup>20</sup> y su puesta en práctica

14. De TERAN, Fernando: *Antecedente del urbanismo actual: La Ciudad Lineal*. Cuadernos Ciencia Nueva. Madrid, 1968.
15. “Soria propone – y aquí radica lo singular y lúcido de su propuesta- llevar a cabo una ciudad privada, concebida, diseñada, construida y gestionada por una Compañía por acciones... el proyecto de Soria es, sobre todo y ante todo, una propuesta de actuación en el territorio de la que no existen precedentes...” SAMBRICIO, Carlos en AAVV: *Arturo Soria y el urbanismo europeo de su tiempo, 1894-1994. Primer centenario de la Compañía Metropolitana de Urbanización*. Fundación cultural COAM, 1996.
16. SORIA Y MATA, Arturo: *Cosas de Madrid*, colaboración entre 1882 y 1883 en “El Progreso”, diario de Madrid.
17. Ver en 1899 y en 1904 lo que publica sobre la Ciudad Jardín. Y n107, 108 y 109, de 1901, sobre la historia de la CMU, escrita por González del Castillo.
18. Precede en ocho años a las más célebres Der Städtebau y Garden City and Town Planning y es un ejemplo híbrido donde a menudo la retórica prima sobre la información técnica. Como indica el trabajo erudito de Miguel MAURE, la época inicial de Arturo Soria como periodista es muy diferente de su pragmatismo posterior, cuando está implicado con su propuesta edificatoria.
19. Biólogo escocés, divulgó su propuesta inicialmente por medio de la *Sociological Society* de Londres, a través de sus publicaciones y de la revista *Sociological Review*.
20. Presidida por el conde Güell, con Cebriá de Montoliú como secretario, Jeroni Martorell y Guillem Busquets son arquitectos asesores. Es una sociedad divulgadora de las ideas de la Ciudad Jardín, no una empresa promotora inmobiliaria.



5- Caricatura de Teodoro de Anasagasti (colección particular SPA).

se extingue en 1920.<sup>21</sup> También dispone de una publicación periódica, la revista barcelonesa **Civitas**. En su segunda etapa, *Butlletí de propaganda de La Ciutat Jardí, Urbanism, Espais Lliures, Habitació*, centrado en los problemas de la ciudad de Barcelona como foro voluntarista de colaboración con el Ayuntamiento de la capital catalana.

Pasados los veinte, desde Abercrombie y los modelos anglosajones, y la representación en España de Soria y Montoliu, las propuestas oscilan entre la ciudad independiente y la ciudad satélite, así como entre el modelo utópico de investigación en una nueva propuesta social y el más pragmático de la aventura inmobiliaria de carácter privado.

Numerosos ejemplos de revistas relacionadas con operaciones urbanísticas y de promoción de conjuntos residenciales verán la luz durante los treinta, como **La Ciudad y la Casa de Fin de Semana**, de Rafael Hidalgo de Caviedes, “... destinada fundamentalmente a patrocinar una colonia de pequeñas viviendas de fin de semana en los alrededores de Madrid”.<sup>22</sup>

En 1916 Anasagasti a través de sus clases y conferencias sobre el *Deutscher Werkbund*, con la polémica Loos-Hoffmann o la traducción del manifiesto futurista de Sant’Elia, participa en la red de importaciones e influencias que se recrean en las revistas especializadas.<sup>23</sup> Gabriel Alomar y la revista **Prometeo**, proponen las primeras indagaciones españolas sobre la nueva arquitectura, pero será Leopoldo Torres Balbás y la Institución Libre de Enseñanza, quien desde 1919 publique artículos contra la arquitectura *casticista* a partir del acontecer exterior y sin desligarse de lo *propiamente español*, consciente del cambio en las tipologías que entronca con los cambios sociales. En 1923 dedicará un primer artículo largo a Le Corbusier. Luis Lacasa publica por primera vez sobre la *Bauhaus*,<sup>24</sup> siguiendo los postulados de Tessenow, al igual que Gustavo Fernández Balbuena, Sánchez Arcas y García Mercadal, actuando como embajadores del racionalismo en Madrid.<sup>25</sup> En torno al año 25 se ha considerado el momento de la entrada de las nuevas corrientes en España, gracias a la red de información que tejen las revistas de arquitectura,<sup>26</sup> que en estos años inundan los ámbitos de trabajo, con innumerables nuevos títulos: “... la importancia que tuvo para los arquitectos de vanguardia madrileños, por una parte el legado Cebrián, y por otra el librero Inchausti, que en aquellos años introducía en España todas las

21. MASJUAN, Eduard en AAVV: *Arturo Soria y el urbanismo europeo de su tiempo, 1894-1994*. Op.cit.

22. SAMBRICIO, Carlos: Prólogo a la edición española de: WINGLER: *La Bauhaus. Weimar. Dessau. Berlín. 1919-1933*.

23. “La Construcción Moderna”, n6, 30.03.1916, n13 y n146, 15 y 30.07.1919.

24. Luis Lacasa es compañero de promoción de Mercadal, de formación alemana, “debida sin duda a la difusión de las revistas y a la actuación de Jürgens...”, como Pérez Mínguez o Moreno Villa; ha residido unos meses en la primera Bauhaus de Weimar. Luego exiliado en Moscú y Pekín.

25. Traducciones de Mercadal de Otto Bünz (“*Mercadal colabora en la traducción con el que posteriormente sería director de la revista Viviendas*”), Esteban de la Mora de Abercrombie o Canosa de Camilo Site.

26. Carlos FLORES relaciona esta fecha con la exposición de París, que más que un hecho en sí, es un pretexto para entrar en contacto con otras arquitecturas y despejar confusiones.



6- Anta. Madrid, 1932, portada nº16,05.

publicaciones europeas de arquitectura, potenciando un contacto directo”.<sup>27</sup>

El racionalismo va entrando en la mentalidad española y las revistas que lo hacen posible adquieren gran difusión a finales de los veinte y sobre todo en los años treinta, con polémicas y mutuas referencias desde sus páginas.

“Al abordar el aspecto de Anasagasti publicista, y aunque sea empezar por el final, es preciso destacar aquella valiente revista “ANTA” (ya su título indica deseo de avance y penetración), que escribía, casi sólo, por el año 1932. Puso en ella enorme trabajo y singular desinterés ... Pero tuvo que dejar de publicarla para no arruinarse”.<sup>28</sup> Con el nombre de **ANTA**, Periódico decenal de arquitectura, un total de dieciséis números vieron la luz desde la casa del paseo de Rosales de Madrid, con textos e ilustraciones de Teodoro de Anasagasti. Dos aspectos sobre él han sido destacados: la circunstancia de su posición intermedia, en el contradictorio periodo del primer tercio del siglo XX, para la arquitectura española; y el paralelismo en su faceta de activo visionario, con Casto Fernández Shaw, quien le dedicaría atención especial en su revista **Cortijos y Rascacielos**.<sup>29</sup>

En la España que acaba de instaurar un régimen republicano, con la crisis de la construcción y la aguda falta de trabajo, como el propio Anasagasti expone, el recurso a la publicación de una revista es una manera de “reconcentrar las ideas, aprestándose a una nueva organización” para “ir registrando los aspectos palpantes de la profesión”...<sup>30</sup> “a esta publicación, eminentemente técnica, se la quiere desposeer de la inflexibilidad y tiesura de las exclusivamente profesionales”.<sup>31</sup> Temas novedosos y tan dispares como el antibelicista comportamiento de las construcciones a posibles bombardeos aéreos, sobre limpieñas y tratamiento de basuras, protección contra incendios, cálculo infinitesimal, el estudio universitario de las mujeres, o la conveniencia de plantearse lo que llama *arquitectura sin honorarios*.<sup>32</sup> Abunda el texto frente al proyecto detallado, en un órgano muy personalista de expresión y opinión, más que un foro de difusión de obras de arquitectura.<sup>33</sup>

## 2. La identidad de una ciudad

“La arquitectura del siglo XIX de los países industrializados y de sus colonias, es resultado de amplios intercambios económicos y docentes. La circulación de imágenes, manuales, tratados técnicos, ‘patern books’, revistas... va pareja con la movilidad de personas y capitales, y supone un

27. Ver referencias a la muerte de Cebrián en numerosas revistas del año 1932, como Ingar, APAA y ANTA.

28. APRAIZ de, Emilio: *Un arquitecto olvidado. Teodoro Anasagasti y Algán*. Conferencia transcrita años después en “Nueva Forma”, n90-91, 07/08.1973.

29. BALDELLOU, Miguel Angel: *Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis vXL, Espasa Calpe, Madrid 1998.

30. “Anta”, n1, 01.01.1932.

31. Colabora en “Unión Radio Madrid”. Su implicación en las cuestiones universitarias queda patente en el libro “La enseñanza de la arquitectura” de 1923 o en las excursiones de alumnos que organizaba con asiduidad.

32. “Anta”, n3, 21.01.1932, y siguientes.

33. Teodoro de Anasagasti viaja por toda Europa: París, Viena, Munich. Ver: “Ianus”, n0, 05/06.1980. “Arquitectura” n249.1983 (A. ISAC y A. HUMANES y artículo de C.FLORES: *T. de A.: Enseñanza de la Arquitectura*).



7- *Das Neue Frankfurt*. Frankfurt am Main 1926, portada nº 9, 09.1930.

verdadero tráfico multinacional, apoyado en el desarrollo ferroviario y de la industria de materiales de construcción del que las exposiciones universales son el escaparate... Los lugares de la aparición de las vanguardias son efímeros y cambiantes, Colonia, Weimar, Vitebsk. A la presencia física en la metrópoli sustituye una especie de navegación insular. Lejos de las bibliotecas y de las librerías, periódicos y revistas son la 'barca de aviso'.<sup>34</sup>

La socialdemocracia alemana se ha interpretado como el realismo de las vanguardias y ha colocado a Frankfurt en el centro de Europa entre 1925 y 1930. La ciudad donde se celebra la exposición internacional de 1927 y el CIAM de 1929 llega a ser, por un conjunto de coincidencias, el crisol de los postulados de la vanguardia arquitectónica y urbanística europea. La revista *Das Neue Frankfurt*, que se convierte en el caso más significativo del periodismo especializado alemán, será el documento de este proceso. La publicación periódica de gran repercusión, aparece mensualmente en Frankfurt am Main entre 1926 y 1931, con un total de cincuenta y dos números. Como se planteará también la española *Gaceta de Arte*, la política de difusión de la propia revista es clave para su éxito. Se distribuye en veinte países y sus responsables la envían gratuitamente a personajes clave del intercambio internacional (Feininger, Le Corbusier, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Hilberseimer, Ozenfant, Tzara, Picasso, Miró o Freud entre otros muchos), lo que genera numerosas e importantes colaboraciones y la convierte en referencia obligada para entender publicaciones posteriores.<sup>35</sup> Ideada, fundada y dirigida por Ernst May como jefe de la oficina técnica municipal y responsable de una operación urbanística de importancia histórica, de cuya gestación y desarrollo la revista es puntual testimonio,<sup>36</sup> *Das Neue Frankfurt*, tiene otros protagonistas. Fritz Wickert, Joseph Gantner y Roger Ginsburger consiguen hacer una revista paradigmática que representa el proyecto de la ciudad. Será el credo impreso para equipos de otros países por sus contenidos y por la rotundidad de su concepción, tipografía y formato, tendrá numerosas réplicas.<sup>37</sup>

Una revista que está entre el periódico de *tendenza* (como *L'Esprit Nouveau*, *Frühlicht* o *Die Form*) y el manual de arquitectura de amplios objetivos y ligado a la práctica, en relación con el *reportaje dialéctico* propio de la arquitectura moderna y la vanguardia arquitectónica, que

34. GUBLER, Jacques: *Le grandi manovre dell'avanguardia internazionale*, "Casabella", n630/631, 1996.

35. AC, la otra revista española relacionada con la vanguardia europea, se asemeja a *Das Neue Frankfurt* por su formato y composición, y también es deudora de sus contenidos.

36. Ver: *Le nuove città in URSS*, Ernst May. MARCHAN FIZ, Simón: *La arquitectura del siglo XX*. AAVV: *Ernst May und Das Neue Frankfurt, 1925-1930*. Ernst & Sohn. Berlín 1986. E HIRDINA, Heinz: *Neues Bauen, Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt, die neue Stadt*. Elefant Press. Berlín, 1984.

37. Gantner se convierte en uno de los más activos trabajadores para sintetizar la tesis de utopías de las vanguardias con la realidad, a través de los sistemas democráticos de intervenir en la producción y la construcción. Aparece en España desde 1957 y es miembro correspondiente honorario de la Academia de Barcelona. En 1970 participa en el simposium interdisciplinar organizado por Francisco ARASA, y publicado en *Folia Humanística*. Ginsburger se puede considerar uno de los primeros teóricos de la arquitectura moderna, algo después del pionero Giedion. COHEN, Jean-Louis: *Roger Ginsburger and the Construction of Modernism (1920-30) in France*. en AAVV: *Neues Bauen in der Welt*, "Rassegna", n38.

da cabida a otras artes como el cine, la pintura o la fotografía. **Das Neue Frankfurt** refleja la integridad del proceso de proyecto ligado a la esfera privada y a la ciudad, donde la búsqueda de un *estilo de vida*, sigue un camino original situado entre Loos y su concepto de la moral como disciplina rigurosa, y Gropius y los postulados de la *Bauhaus*. La publicación permite una relectura interesante, porque supera la polémica del momento con un discurso unitario y un análisis metodológico de los temas, y permite dos modos de aproximación: dentro de la tradición manualística alemana y dentro de la tradición de la ciudad europea.<sup>38</sup>

Sobre el trinomio de un protagonista, una ciudad y una revista, May / Frankfurt / **DNF** establecen paralelismos interesantes con Loos / Viena / **Das Andere**, o Soria / Madrid / **La Ciudad Lineal** u otros que surgen transversalmente en el texto.

De vuelta a la geografía nacional, en el periodo de las vanguardias se replantean y evolucionan las alternativas artísticas de nacionalidad y región, con nuevos conceptos sobre las periferias y las culturas marginales, potenciados por el cosmopolitismo de las burguesías<sup>39</sup>. El ambiente artístico favorece la proliferación de grupos locales en todos los países, que fomentan la aparición de publicaciones especializadas como instrumentos de identificación y acceso a círculos más amplios. El establecimiento de la República acrecienta los síntomas que se están manifestando en Europa, que irrumpen con fuerza particular en 1931 ante el cambio de espíritu que se vive en la sociedad española con numerosos ejemplos impresos: Coruña con las publicaciones de arte y literatura, **Revista de Casa América-Galicia** y **Alfar**;<sup>40</sup> Valencia, con **El Constructor**, **Archivo de Arte Valenciano** y **Urbanización y Edificaciones**; Cataluña con **Art** y **D'ací i d'allà** o Canarias con **Gaceta de Arte**, entre otros.

**Art**, es la *Revista internacional de las artes*, de la que se editan diez números escritos en catalán, entre 1933 y 1934 en *Lleida*. El alma de **Art** es su director literario y plástico, Enric Crous Vidal, responsable de gran parte de los textos y las ilustraciones, que imprime a la publicación un tono a la vez agresivo y didáctico, único en el panorama español. Entre las publicaciones dadaístas y surrealistas, y las posturas estéticas e ideológicas más eclécticas, iniciará un interesante camino empeñado en la integración de las artes y en la implicación personal, que sin embargo terminará en poco tiempo. Sus fundadores son Antoni Bonet i Isard y Josep Viola i Gamón. “... revista de batalla, agresiva e insultante... Quedará como un vistoso juego de artificio, tras diez números editados”. Cuidadosamente teatral en su tono, que desde el subtítulo avisa que “no se admite la colaboración espontánea”, la publicación abre con una contundente declaración de principios y se ocupa de variados temas con amplia referencia de la arquitectura moderna. Considerando que **D'ací i d'allà**, la otra revista catalana, no imprime su número extraordinario dedicado al nuevo arte, hasta finales

---

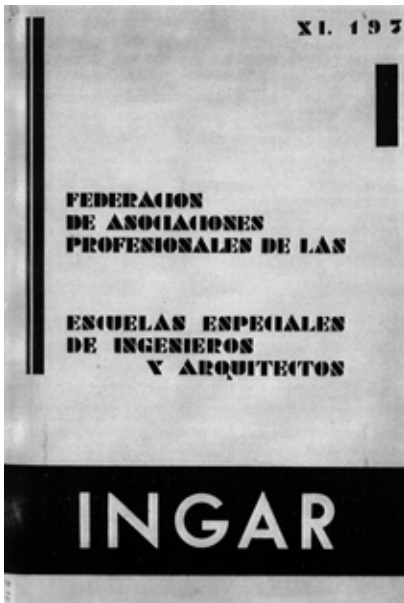
38. GRASSI, Giorgio: *Das Neue Frankfurt 1926-1931*. Dedalo Libri. Bari 1975.

39. BRIHUEGA, Jaime: *La vanguardia y la República*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1982.

40. La revista Mecano, cita en su página de referencias de prensa análogas, sólo una española, que es la gallega Alfar.



8- Art. Lérida 1933, portada



9- Ingar, Madrid 1932, portada nº 11. 1934.

de 1934, **Art** adelanta y extrema posturas radicales. Hace explícita referencia a *Bauhaus*, a Le Corbusier, Gropius o Sert entre los maestros, con citas ya extendidas por toda Europa, pero también se ocupa de nombres menos conocidos, traduciendo importantes textos de autores extranjeros. Como es propio en estos momentos de las revistas que son el distintivo de grupos locales, **Art** define su vocación de síntesis internacional y opta, para tener repercusión, por el impacto más que por la amplia difusión, probablemente inevitable, y se ocupa de señalar continuamente el papel que desempeña frente a los centros *convencionales* de Madrid y Barcelona.<sup>41</sup>

### 3. El ámbito universitario como oportunidad

La relación entre el mundo académico y el profesional es una variable que mide el pulso del contexto social en que la arquitectura se desenvuelve en cada momento.<sup>42</sup> Las revistas de los estudiantes suelen tener gran fragilidad, son escasas, de corta duración y limitada difusión.

Entre todas las demás, las publicaciones de la *Bauhaus*, marcan una manera de hacer, en un paradigma gráfico y tipográfico del objeto impreso que culmina con su revista **Bauhaus**. En Madrid, dos publicaciones de arquitectura, componen este trazo: **APAA** en 1932, revista de la Asociación profesional de Alumnos de Arquitectura, la FUE; e **Ingar**, de la Federación de Asociaciones de Alumnos de Ingenieros y Arquitectos, con la referencia obligada a una tercera, **Residencia**, de valor indiscutible para entender el ambiente universitario e intelectual del Madrid anterior a la República.

Inserta en la considerable actividad editorial que desarrolla la escuela *Bauhaus*, cabe reseñar entre sus publicaciones periódicas, una inicial de la que aparecen tres números en 1919: **Der Austausch**, (*el intercambio*), que era el boletín de los alumnos, y arranca con el manifiesto de la *Bauhaus* estatal de Weimar.<sup>43</sup> Años después, **Bauhaus**, *Zeitschrift für Gestaltung*, (*periódico para la creación de formas*), era la revista oficial de una Escuela tan consolidada como vulnerable. Dirigida en 1926 por Walter Gropius y Laszlo Moholy-Nagy y luego por Ernst Kallai y Hannes Meyer, reaparece en 1931 tras alguna interrupción, con tres números de Ludwig Hilberseimer, Josef Albers y Kandinsky respectivamente.<sup>44</sup> Entre los escasos colaboradores no docentes, sólo los franceses Le Corbusier

41. Referencia en "Art" n7 a otra revista Art de Barcelona. Ver: Art. edición facsimilar, Leteradura 1977. Barcelona. A.R.C.: *La rete delle riviste: Spagna*, en "Rassegna" aIV, n12, 12.1982. AA.VV.: *Las vanguardias en Cataluña, 1906-1939*, Fundación Caixa de Cataluña 1992. AA.VV.: *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

42. Es de notar que cuando la revista "APAA", n1, 12.1932, se ocupa de la reforma de la enseñanza de arquitectura en España, incluye en el plan oficial la obligatoriedad del alemán y el inglés. Ver DIEGUEZ PATAO, Sofía: *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cátedra, Madrid 1997. Y la Encuesta de Mercadal en la Gaceta Literaria o las Sesiones Críticas de Arquitectura de Carlos de Miguel, posteriormente. Ver también AA.VV.: *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la escuela de arquitectura*. CAM 1996.

43. RICHARD, Lionel: *Encyclopédie du Bauhaus*. Universidad de Michigan, 1985.

44. La repercusión de la revista queda relegada a un segundo término respecto del lugar como objeto de visita y peregrinación en sí mismo y del resto de los productos editoriales, -la colección de monografías en particular-, que tuvieron gran difusión.



10- *Bauhaus*, portada nº 2/3, 1928, con los retratos de algunos de los profesores e invitados.

(n4, 1929) y Amédée Ozenfant (n2, 1931) arropan una excepcional aparición del español Ernesto Giménez Caballero, con un breve artículo sobre carteles de 1929.<sup>45</sup> *Bauhaus* tiene formato inicial de periódico plegado y después Din-A4 estricto; blanco y negro, con composición y tipografía en un diseño depurado de gran repercusión,<sup>46</sup> resultado de los trabajos de los talleres de impresión que dirige Herbert Bayer y ejemplo de diseño en sus aulas. Se mantendrá fiel a su cometido de dar reflejo y difusión a la vida de la comunidad *Bauhaus*, siempre dirigida por arquitectos.<sup>47</sup>

Además de la oficial, otra pequeña revista de unas diez páginas reproducida en multicopia, es el órgano de los estudiantes de extrema izquierda y de los comunistas de la Escuela de Dessau. Se llama igualmente *Bauhaus*, *Sprachrohr der Studierenden*; la dirige Paul Kmiec, y aparece desde final de 1930 hasta 1933, con un total de dieciséis números.<sup>48</sup>

Una de las primeras revistas de arquitectura españolas, *El Eco de los Arquitectos*, está dirigida por estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y manifiesta la temprana inquietud del colectivo estudiantil por servirse de los objetos impresos para dejar oír su voz en foros especializados.<sup>49</sup> En la década de los treinta, la Escuela está en el primer edificio de la calle de los Estudios. Desde allí se dirige y administra un periódico de arquitectura, la *Revista de la Asociación profesional de Alumnos de Arquitectura*, *APAA*, e inicia su andadura en 1932, en el restaurante Amaya.<sup>50</sup> Es una publicación gratuita, que aspira a ser el órgano de la Escuela de Madrid con la publicación de actividades, proyectos y opiniones de estudiantes, arquitectos, profesores y artistas con el fondo del debate sobre la Reforma de Enseñanza de Arquitectura.<sup>51</sup> “No pretendemos alardes editoriales. Casi los huimos, buscando en un formato modesto, muy cerca del periódico, tanto la

45. GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: *Elogio del cartel*, “Bauhaus”, n2, 1929. Consultado en la edición facsímil de la revista, de 1976: Kraus Reprint, Liechtenstein con Bauhaus-Archiv GmbH, Berlín.

46. Sobre la difusión del formato de la *Bauhaus*, ver en GIEDION, S.: *La sociología de los años veinte*, Madrid 1968.

47. La relación en su formato y otras características, con la revista canaria Gaceta de Arte, quedan patentes explícitamente en la adopción de la tipografía y en la supresión de las mayúsculas, que ésta hace en sus principios, siguiendo a la alemana.

48. PAUL, Wolfgang: *Die politische und ideologische Lage am Bauhaus in den Jahren 1930-1933 im Spiegel der Kommunistischen Hochschulezeitschrift Bauhaus*. En “Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar”, I-1974.

49. Más que una revista de teoría y práctica arquitectónica, es un órgano de reivindicación y defensa de las atribuciones y derechos de los arquitectos frente a otras clases constructoras y a la Administración.

50. En estos años se habla de “la formidable organización estudiantil española”, con capacidad por ejemplo de organizar una huelga nacional, por medio de la UFEH (Unión federal de estudiantes hispanos), a través de los que se arbitran encuentros y propuestas del alumnado contactando con la Confederación Internacional de Estudiantes CIE, y con su Boletín. “APAA”, n3. 02.1933.

51. Se agradece al Colegio de Arquitectos y a los “protectores” que hayan reconocido “la utilidad de APAA el esfuerzo realizado por el grupo, excesivamente reducido, de alumnos que hemos trabajado en ella...”. “APAA”, n4, 05.1933.



11- APAA. Madrid, 1932. nº 34, portada 01, 12. 1932.

12- *Residencia*. Madrid 1926, portada nº 1.

posibilidad de vivir mucho tiempo mejorando número a número, como el que nuestra pluma se atreva a escribir con viveza y sobre actualidad”.<sup>52</sup>

Un artículo de Modesto López Otero, a la sazón director de la Escuela, presentando el número 5, sitúa y explica cuestiones académicas y profesionales: “La Escuela no es libre ni siquiera autónoma... La arquitectura moderna tiene un evidente principio de universalidad, pero es cada vez más patente la afirmación de los motivos locales, nacionalistas. ... Nuevas esencias peculiares en los principios de la arquitectura moderna, tal me parece la mejor orientación en la enseñanza de proyectos”. Con unos contenidos que apenas trascienden el ámbito universitario, César Cort y Luis Lacasa introducirán en **APAA** algunas de las escasas referencias del extranjero.<sup>53</sup> La filiación de la Asociación durante estos años de la República, está ligada a la Residencia de Estudiantes, institución que dispone igualmente de revista propia: **Residencia**. Necesitada de apoyos económicos, **APAA** nace con la financiación exclusiva de la publicidad, pero agradece donaciones y ayudas<sup>54</sup> entre las que destaca el apartado que firma el bibliotecario, Sr. Ariño, con las entradas de las revistas extranjeras durante la etapa republicana en la Escuela de Madrid.<sup>55</sup>

En la tradición del mundo académico anglosajón, la preocupación por los problemas de las escuelas de arquitectura es permanente tema de discusión en las publicaciones especializadas. 1938 es el primer año poco optimista de la revista **Focus**,<sup>56</sup> se extiende el sentimiento de que de que la nueva estética de la arquitectura moderna encuentra crecientes dificultades, en Gran Bretaña como en otros lugares, donde los enfoques reaccionarios toman posiciones. En ella se hace referencia a situaciones como la española: “... particularly of GATEPAC., and his first-rate paper AC in pre-Franco Spain...”; el aislamiento intelectual, los conflictos y brutalidades de la guerra. La revista de los estudiantes ingleses es espejo de los *sueños reventados*; la realidad se impone y obliga a reconsiderar las ideas desde las necesidades sociales. La gran cantidad de información que **Focus** recicla, tiene la particularidad de exponer el punto de vista del estudiante junto con una ingente información pedagógica, lo que la convierte en un documento de referencia en su género. Representa la introspección, desde una explícita postura antifascismos, en la reclamación del Movimiento Moderno para una Inglaterra que ha permanecido ajena a las novedades del continente en las décadas anteriores.<sup>57</sup>

52. “APAA”, presentación, n1, 12.1932.

53. LACASA, Luis: *Tendencias actuales del urbanismo*. “APAA”, n2, 01.1933.

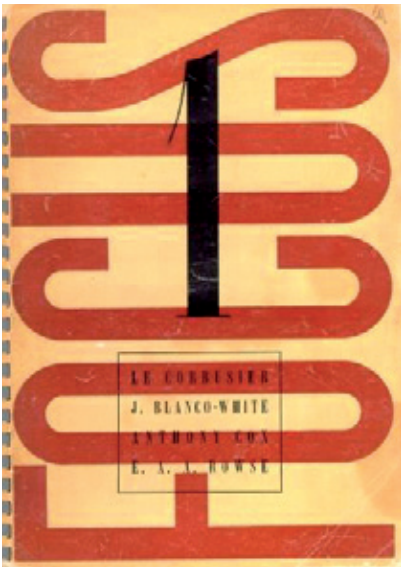
54. Entre los anunciantes Ediciones Inchausti, aparece como el *animador* de actividades. Entre otros benefactores: El Colegio de Arquitectos, el Ministerio de Instrucción Pública y la agrupación de “protectores” de APAA (L. Lacasa, J. Ortiz, M. Domínguez, C. Arniches, S. Zuazo, M. Muñoz Monasterio, M. Sánchez Arcas, A. Salvador, S. Santos, F. Salvador, E. López Izquierdo, J.M. Rivas Eulate, M. Rodríguez Suárez, L. Blanco Soler, R. Bergamín, F.G<sup>a</sup> Mercadal, F. Moreno, L. Lozano, A. López Durán, J.F. Golfín, D. Méndez, M. Durán, J.M<sup>a</sup> Aizpurúa y M. Rodríguez Orgaz).

55. Sobre Juan García Cebrián, al que se agradece en diversos momentos su contribución a la formación de los alumnos, y es nombrado arquitecto *honoris causa*, ver: “APAA”, n2.01.1933.

56. “Focus” n3, primavera 1939.

57. Tuvo una importante acogida y fue una revista significativa entre los círculos más institucionales de la profesión en Gran Bretaña. El *British Council* ejercía la distribución en diecisiete países. “... critical standards that are not isolated and absolute canons of beauty, but which are conceived in terms of the age in which we live, its basic but hidden pattern, and its possibilities of future progress ...”, “Focus”, n2, invierno 1938.





13- *Focus*. Londres 1938. portada nº 1.

14- *Plan*. Londres 1948, portada nº 1.



Tras la Guerra, los objetivos planteados en *Focus* serán recogidos por *Plan*, la revista del Architectural Students' Association, que desde los últimos cuarenta se publica por turno en diversas escuelas de arquitectura. **Plan**, que se presenta como la revista de los estudiantes de arquitectura de Europa, expone sus objetivos en contactos internacionales e interdisciplinarios, participación estudiantil en la gestión de la escuela, definición del papel del arquitecto en la sociedad y restablecimiento de la competencia de la arquitectura contemporánea.<sup>58</sup> Las escuelas de arte y arquitectura están en mejor posición para publicar que los individuos o las empresas privadas: la financiación existe, el trabajo es voluntario y las tiradas pueden ser pequeñas; tienen además asegurado, un número estable de lectores próximos. La ausencia de intereses comerciales es un aliciente en sí mismo, que permite la proliferación de revistas en las que, sin embargo, el reto estriba en mantenerlas.<sup>59</sup>

Vivimos tiempos de supervivencia para lo académico que aparenta cierta somnolencia, y sin embargo no pierde su repentina capacidad de movilización través de redes y mensajes de compleja codificación y diversificación generacional. El carácter creativo y la vocación propagandista del arquitecto siguen intactos y vigentes en el paradigma de la complejidad, incluso en momentos de radicales cambios profesionales, cuando publicar es una alternativa productiva tentadora. El concepto de ciudad contemporánea como explicación del mundo globalizado, entra de lleno en el paisaje de estos intereses académicos y profesionales.

Desconocemos si estos invariantes, que son igualmente inciertos, darán lugar a nuevas vanguardias, como desconocemos aún la medida y las consecuencias con que los nuevos medios de propagación que manejamos, se harán eco de ellas. Probablemente solo podemos estar alerta y ser conscientes del papel de la historia como instrumento de referencia para la interpretación de lo contemporáneo.

Se dice que “googlear” estará pronto en nuestro diccionario, latinizado en “guglear” y designando la acción abierta de navegar en manos de un buscador de internet. Y que “googlerizar” será “guglerizar” y focalizar la búsqueda de todas las informaciones acerca de una cuestión particular. Un matiz que acaso sea pertinente asimilar.

De la inmediatez a la simultaneidad, los medios de difusión del acontecer arquitectónico transitan por formatos pasados y futuros en un permanente ajuste de las incertidumbres que fondo y forma deben conjugar.

58. “Plan”, n5, 1949.

59. Este es el origen de las revistas más recientes de las escuelas de Gran Bretaña o América, las “mags”, que extienden las modas y recetas. Gozan de facilidades de financiación y del interés de los arquitectos del mundo académico, y de las propias escuelas por darse a conocer. Ver DUNSTER, David: *Free-standing columns; a review of some architectural school magazines*, en “Journal of architectural education”, v36, n3, spring 1983.



REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Miguel Luengo Angulo

Universidad Europea de Madrid / miguel.luengo2@uem.es

### *Indisciplina cuadrículada. Contaminaciones instrumentales en el Monumento Continuo y la No Stop City / Checkered Indiscipline. Instrumental pollution in the Continuous Monument and in the No Stop City*

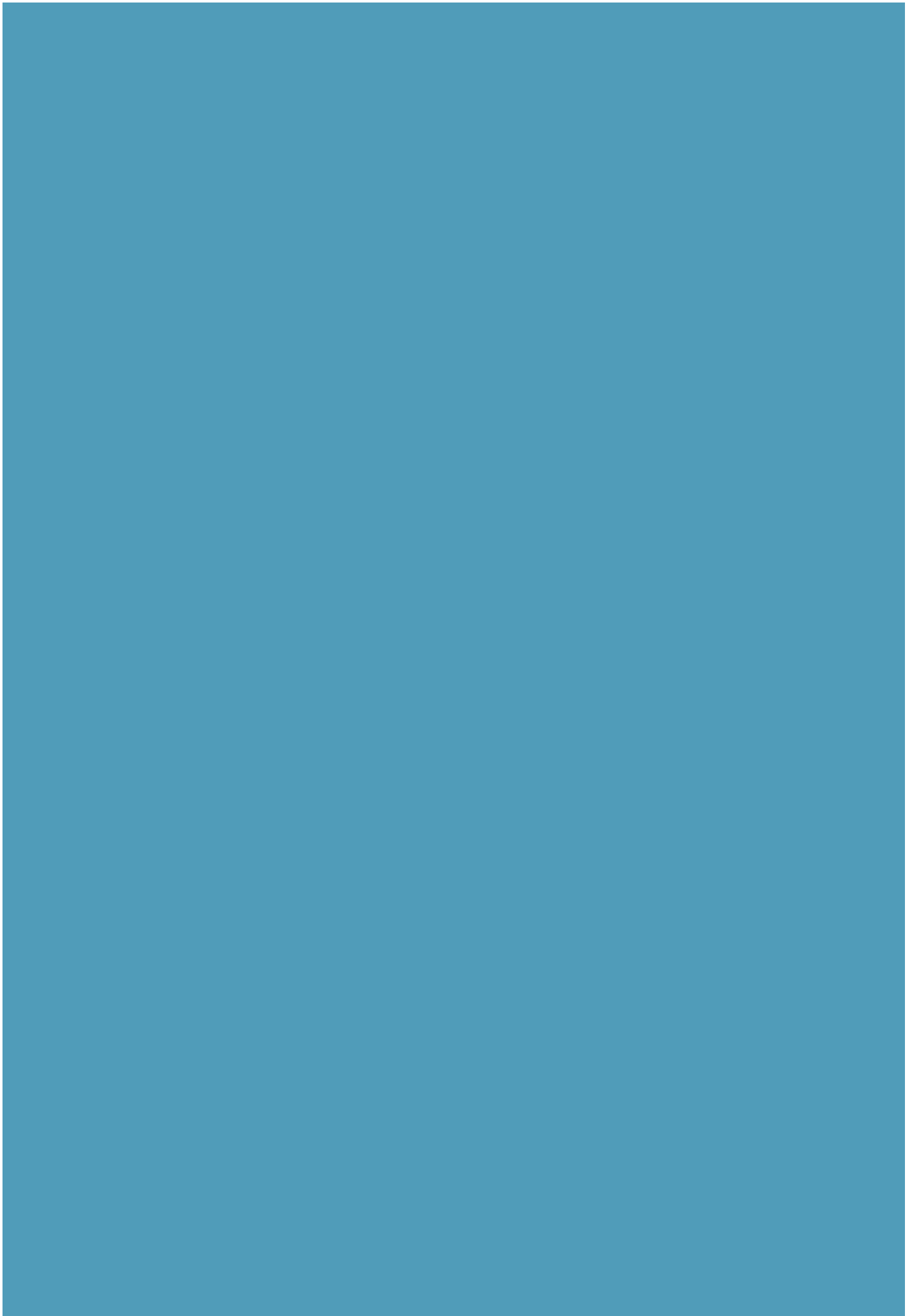
El artículo se centra en el movimiento de vanguardia arquitectónica comprendido entre 1965 y 1975 conocido como “arquitectura radical” analizando dos de los proyectos más representativos de dicho período como son el Monumento Continuo (Superstudio, 1969) y la No Stop City (Archizoom, 1970). Para ello se contextualizan ambos proyectos y se analizan tanto en lo estrictamente disciplinar como en las contaminaciones externas sufridas.

The article focuses on the architectural avant-garde movement that happened between 1965 and 1975 known as “radical architecture” analyzing two of the most representative projects of that period such as the Continuous Monument (Superstudio, 1969) and the No Stop City (Archizoom, 1970 ). In order to do so, both projects are contextualized and analyzed within the architectural discipline as well as tainted externally.

---

Indisciplina, Superstudio, Archizoom, Monumento, Continuo, No Stop City  
/// Indiscipline, Superstudio, Archizoom, Monument, Continuous, No Stop City

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 22/10/2013





1- Pancarta muerte CIAM, 1959

*La arquitectura es la componente formal de un sistema que se realiza aplicando la propia contradicción<sup>1</sup>*

La arquitectura de la década de los 60 es especialmente indisciplinada. Resulta evidente que la profesión sabía como relacionarse con las normas compartidas y, sin embargo, desde el certificado de defunción exhibido por Bakema, los Smithson y Van Eyck en 1959 la arquitectura no volvió a ser la misma.

Las causas de dicha indisciplinada podemos resumirlas en la agonía formal de una arquitectura moderna diluida, la pérdida ideológica de confianza en el papel redentor e instrumental del propio Movimiento Moderno en la reconstrucción de la sociedad<sup>2</sup> y al esperpento de la Segunda Guerra Mundial. En cualquier caso, si tuviésemos que señalar un culpable podría ser la carta de Atenas (1942), doctrina urbana frontalmente rechazada por los arquitectos más jóvenes del CIAM por su radical zonificación y enfoque cartesiano y formalista. Los problemas de la ciudad, era evidente para ellos, no se podrían resolver sin atender las necesidades humanas de tipo emocional.

Es necesario entender el valor instrumental que el contexto tiene en esta década para la cultura europea y la americana, marcada por una voluntad de reducción radical de signos y conceptos que sirve para entender fenómenos dispares como el éxito del *Hombre sin Atributos* de Musil, la Grosstadt de Hilberseimer (IMG02) (1927), el Minimal art, el arte Povera, el mito de la “muerte” del arte, o la presencia en la arquitectura italiana del rigorismo formal y compositivo de Grassi y Rossi. El grado cero de escritura de Roland Barthes puede tomarse como el ensayo emblemático de esta voluntad que desembocará en “lo neutro”. Ya en lo arquitectónico los primeros años 60 fueron testigo del secuenciado y humanista estructuralismo holandés, de las propuestas socio-ambientales de los Smithson, las juguetonas utopías de Archigram y los enchufables metabolistas, entre otros.

1. ARCHIZOOM. *Archizoom Associati 1966-1974*. 1ª ed. Milán: Electa, 2007. 218 p.
2. Una (de las dos ideas de modernidad) sigue claramente el principio teleológico en su negación del pasado y en su proclamación del futuro. CORTÉS, Juan Antonio. *Modernidad y Arquitectura*. 1ª ed. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

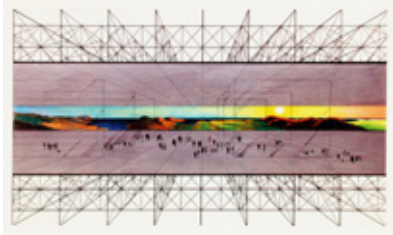


Para acotar la investigación inicialmente nos referiremos a la “arquitectura radical” en la que se enmarcan las dos propuestas a estudio. La historiografía cuelga dicha etiqueta al movimiento de vanguardia esencialmente europeo que se desarrolla en los años 60 y 70 del siglo veinte. El término lo acuña Germano Celant en el número 2-3 (1971) de la revista *IN<sup>3</sup>* y representa el sumatorio de arquitectos activistas en la búsqueda de un nuevo marco disciplinar, interpretando la práctica de la arquitectura menos como oficio y mucho más como reflexión e investigación sobre sus límites e incluso su necesidad social. Trataremos de analizar como para dicha generación de arquitectos las condiciones heredadas de la práctica arquitectónica asociada a la construcción no tenían cabida en el marco del mundo post-industrial y complaciente de la sociedad de consumo ya que era preciso buscar las raíces de la arquitectura para su propia regeneración.

Dicha empresa los reúne en un grupo heterogéneo e internacional que trabajó esencialmente entre los años 1965 y 1975 y se manifestó en diferentes publicaciones periódicas como *Casabella*, *Domus* o *Bau* hasta su concreción más rigurosa que llega con la publicación del libro “*architettura radicale*” por Paola Navone y Bruno Orlandoni en 1974 y que representa la formalización de dicho movimiento y el primer intento ordenado de inventariar y teorizar sobre el mismo.

Para entender en líneas generales la arquitectura radical nos servirá de ayuda el propio análisis de la situación que hacen los autores mencionados, con el entendimiento compartido por todos los miembros del grupo de que la arquitectura moderna, en su posicionamiento teleológico e idealista, había llegado a su fin. De hecho, ante la heterogeneidad de la arquitectura radical, quizás sea el rechazo el que amalgame dicho grupo. Desde esta actitud anti arquitectónica los miembros del movimiento desplegarán un amplio abanico de propuestas conceptuales, teóricas y utópicas que creen necesarias para consumir el choque con lo real.

3. NATALINI, Adolfo. *Superstudio. The Middleburg lectures*. 1ª ed. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 31 p.



3- Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969, archivo Superstudio

4- Archizoom, *No Stop City*—vista de ciudad, 1970, archivo Archizoom

En lo geográfico existen tres grandes escenarios “radicales”, con Archigram como pioneros en Inglaterra, los austríacos en torno a la Galería Nächst St Stephan o de Trigon en Graz y la plataforma italiana inaugurada por la exposición *Superarchitettura* (1966)<sup>4</sup> en Florencia. Será ésta última escena la que centrará el presente artículo con los dos grupos más notables de la época tratada: Superstudio y Archizoom.

Para la comprensión de las afinidades y coincidencias tanto proyectuales como ideológicas de ambos grupos es conveniente apuntar que ya desde 1963 en la Facultad Florentina se estaban desarrollando movimientos estudiantiles que proponían alternativas al funcionalismo tardío<sup>5</sup> que recibían de los maestros italianos. Además podemos rastrear una serie de ejercicios académicos, principalmente proyectos fin de carrera presentados, que enlazan la común ideología Pop de ambos grupos. Posteriormente será fundamental la colaboración como profesores asistentes de Leonardo Savioli, en el año académico 1966-1967, de Adolfo Natalini (miembro posteriormente de Superstudio) y de Paolo Deganello (miembro posteriormente de Archizoom), en dicho curso participan como alumnos los futuros integrantes de buena parte de los estudios de la arquitectura radical italiana<sup>6</sup>. Parece natural que la creación de los dos grupos objeto de análisis en el presente artículo, suceda poco después con ocasión de la muestra titulada *Superarchitettura*, planteada en el verano de 1966 y que sucedió del 4 al 17 de diciembre en la Galería de arte Jolly 2 de Pistoia<sup>7</sup>. Será este, por tanto, el inicio formal de sus respectivas carreras como grupos autónomos.

La trayectoria del grupo la podemos rastrear tras una serie de proyectos iniciales en la línea Pop asociada al contexto artístico dominante desde la que, ambos grupos, derivan rápidamente a posiciones más críticas y receptivas con los cambios culturales y sociales emergentes. Para ellos la disciplina arquitectónica posiblemente tocó fondo en 1968, el año de la revuelta estudiantil y obrera en París, el año en el que llegan a su apogeo el Pop Art, el Arte Conceptual, el Minimal art, la International Situationniste además de que, también en ese año, se producen las primeras manifestaciones de los Earthworks, el Land Art y el Arte Povera. Para nuestro análisis, usaremos los proyectos que muestran dicho posicionamiento crítico de manera más lúcida: el *Monumento Continuo*<sup>8</sup> y la *No Stop City*<sup>9</sup>.

4. MAIGAYROU, Frédéric. *Arquitectura Radical*. Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 4 p.

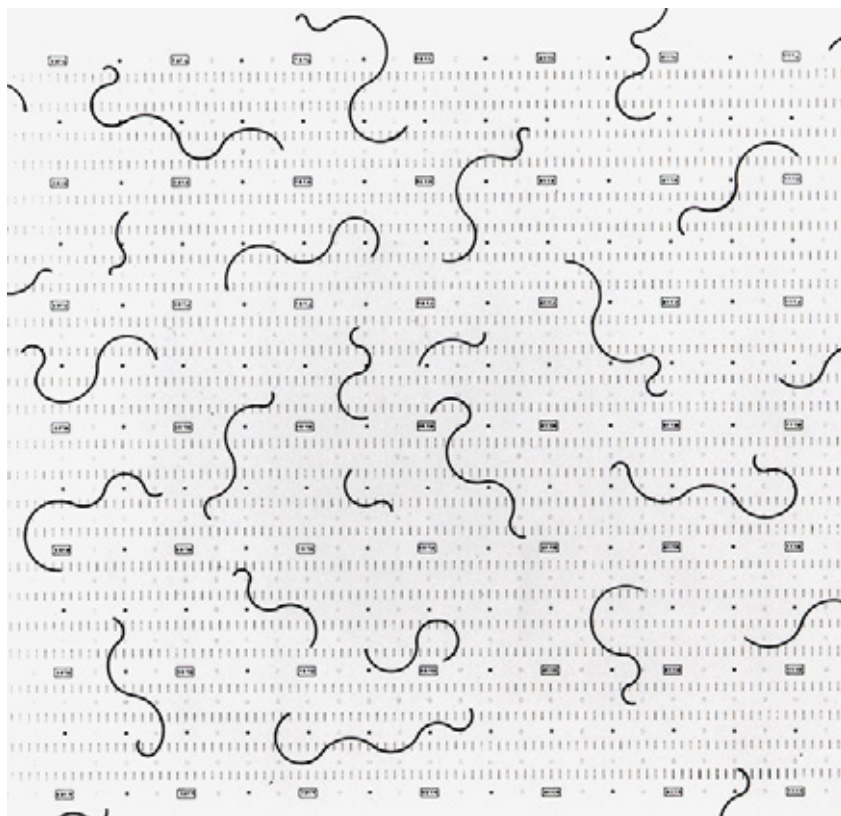
5. BRANZI, Andrea. *Arquitectura Radical*. Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 19 p.

6. NAVONE, Paola. *Architettura Radicale*. Documenti di Casabella, 1974. 25 p.

7. GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 6 p.

8. MC (1969), Superstudio: Gian Piero Frassinelli, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Alessandro Poli y Roberto Magris.

9. NSC (1970). Archizoom: Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Lucia Morozzi y Dario Bartolini.



### **Disciplina Arquitectónica**

A pesar de su enorme atractivo formal, mantendremos que el análisis arquitectónico de ambas obras puede resultar paradójicamente banal, si las entendemos como lo que quizás son, esto es, ironías críticas o anti-utopías.

En la *No-Stop City* los arquitectos nos enfrentan con la agigantada versión de la ciudad del triunfante capitalismo; en ella el modelo supermercado se utiliza como metáfora formal de un espacio cuadrulado, isótropo, ilimitado y sin mayores atributos que su propia desmesura. Cualquiera de las imágenes de proyecto refuerza dicha condición irónica donde la planta libre corbuseriana o la retícula miesiana se multiplican en espejo hasta hacer irrelevante cualquier otra consideración compositiva.

Se diría que la retícula de pilares entendida como herramienta positiva e instrumental del nuevo espíritu moderno se ha transformado en la peor de las pesadillas de la sociedad a la que presuntamente servía.

El único documento gráfico que presenta alguna alternativa será la, literalmente, menos convencional. La perspectiva del proyecto que elabora Archizoom casi un año después deja entrever dos fisuras en el discurso plano de las primeras plantas. La primera es la manera de enunciar el armazón estructural que soporta el propio escenario humano. Apreciamos una sucesión de cerchas perpendiculares al plano de visión que desvelan que la única cercha paralela al observador no se repetirá donde, siguiendo la lógica isótropa naturalmente heredada de Mies, debería repetirse, esto es dos cuadrantes hacia el fondo del dibujo. Es posible, claro está, que esto sea una licencia gráfica para no añadir un grado de confusión innecesario.



La segunda fisura la encontramos en el telón de fondo, natural y pintoresco, de la utopía negativa presentada. Nos lo parece porque en una ciudad sin fin como la presentada paradójicamente encontramos un final. Es más, sin la distinción habitual entre naturaleza y artificio que representa la No-Stop City al saberse superada por su dimensión esencialmente cuantitativa no parece coherente que un atardecer en un paisaje tan bello sea casual; máxime cuando prácticamente todos los habitantes de la ciudad futura lo están contemplando.

El Monumento Continuo nos parece complementario en su planteamiento arquitectónico al representar una realidad principalmente volumétrica y no espacial. La única muestra exterior será epidérmica y cuadrículada. Resulta curioso que la indisciplina manejada por Superstudio también utilice la malla isótropa y sin escala como posible manifestación de anti-composición o anti-arquitectura.

De las versiones del propio proyecto nos centraremos en las dos aparentemente más atractivas para el presente análisis: a) una primera serie de dibujos y fotomontajes que equiparan la arquitectura con una mega-construcción lineal que circula a lo largo de dos paralelos terrestres por el planeta tras la destrucción total de sus metrópolis fundamentales y b) la vista triunfante del Monumento Continuo en su encuentro con Nueva York.

- a) En la primera es significativa la sección del proyecto, donde se muestra un gigantesco edificio-puente de menos profundidad en planta (20m) que en altura (30m), y el desarrollo del proyecto desde presupuestos apocalípticos que llevan tanto a la tabula rasa como a la total desconexión de lo contingente en favor de una voluntad racional y totalizante. Esto es, será la lógica cartesiana de la elección de los paralelos la que regirá los destinos de la nueva arquitectura frente a sus versiones posteriores en las que la rampante línea civilizadora se va encontrando con “viejos amigos” como será la ciudad de Graz, el Gran Cañón, Coketown...etc.

Será en la confrontación, en la dialéctica generada a la Breton, donde el edificio se reafirmará en su autonomía, en su pureza y en su necesidad. Al igual que en las obras de Donald Judd, queda poco lugar para la respuesta empática frente a semejante artefacto, el platonismo de su volumen desaconseja respuesta y, salvo en raras ocasiones, no deja entrever sus intenciones<sup>10</sup>

- b) Pero el Monumento Continuo tiene dudas, y al llegar a Nueva York inicia un proceso de adaptación totalmente vinculado con las características del lugar. En sus primeras tentativas se sitúa paralelo a Central Park, después en perpendicular pero lejos del área de mayor densidad construida para finalmente acomodarse en el meollo de la península; anclándose firmemente en los rascacielos principales para

---

10. Notable la presencia de espacio en dos de ellas, Taj Mahal y Positano en GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 117 p.

después tantear los alrededores<sup>11</sup>. Dichos alrededores son curiosos, y parece que la duda inicial entre situarse en paralelo a Central Park o en perpendicular no llega a satisfacerse, ya que vemos como en casi todas las versiones posteriores se producirán ambas, pervirtiéndose la pureza del esquema lineal inicial en una especie de reservorio para expansiones futuras.

Afortunadamente, la simplicidad del esquema se recupera en la versión final de 1970, y que se convertirá en la imagen arquetípica del proyecto, donde la mística línea blanca del Monumento Continuo recalca en la rebautizada New-New York. Se diría que, como hará Koolhaas en el Londres de su Exodus, protege a los rascacielos en eventual peligro de extinción.

### Otras disciplinas

*Superstudio fue un movimiento situacionista que usó las herramientas tradicionales de la arquitectura (dibujos y proyectos) para criticar no solo la arquitectura y sus modas, sino también la sociedad.*

*Superstudio usó los mecanismos retóricos de la metáfora y la alegoría y las herramientas de la ironía y la imaginación, maniobrando en tierra de nadie entre el arte y la arquitectura con incursiones en la política, la sociología y la filosofía. Por esta razón, fue una vanguardia real, en el sentido militar del término, un grupo que va por delante destruyendo las defensas enemigas y sacrificándose (él mismo) para abrir camino al resto del ejército.<sup>12</sup>*

Como herramientas analíticas del resto de indisciplinas desplegadas utilizaremos las contaminaciones anteriormente apuntadas por Natalini como filones a analizar:

### Disciplina Artística

*Mi pintura se basa en que lo único que hay ahí es lo que se ve. Realmente, es un objeto (...) estás haciendo una cosa (...) Yo lo único que quiero que se saque de mi pintura, y lo único que yo saco de ella, es el que se pueda ver la idea entera sin confusión... Lo que se ve es lo que se ve.<sup>13</sup>*

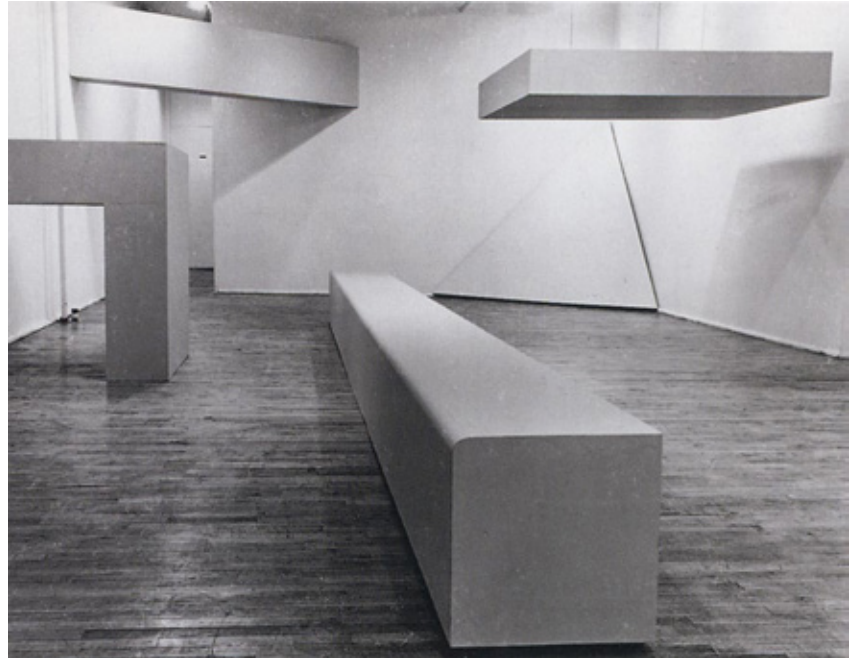
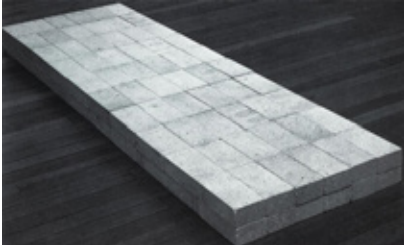
La relación entre el Monumento Continuo y las vanguardias plásticas de los años diez y veinte han sido ampliamente documentadas; la relación de la arquitectura radical de los años sesenta con el mundo del arte no ha sido suficientemente probada. Son variadas, en cualquier caso, las referencias a las artes plásticas por parte del grupo tanto en su desarrollo académico como al exhibir sus referentes Pop. De dicha fase no quedará

---

11. En esta fase es notable el aumento en planta del mismo, a partir de este momento el MC asumirá la condición de edificio-estera, con una anchura suficiente como para permitir la incorporación del “bunch of skyscrapers” en GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 122 p.

12. NATALINI, Adolfo. *Superstudio. The Middleburg lectures*. 1ª ed. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 25 p.

13. Frank Stella en MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. 10ª ed. Madrid: Akal, 2010. p. 377.



- 5- Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1964, Tate Modern London  
 6- Robert Morris, *Untitled installation*, 1964, Green Gallery, New York  
 7- Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966, Tate Gallery

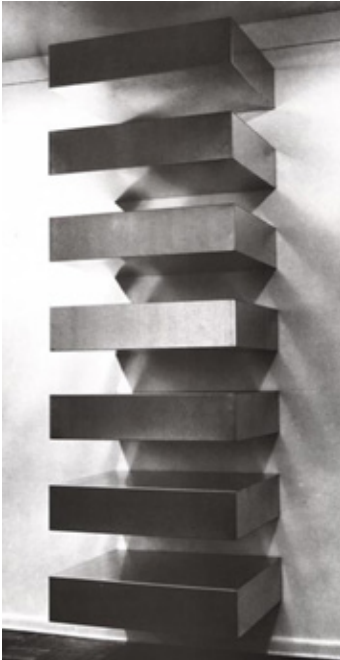
rastros (salvo el propio carácter popular, multiplicador y esterilizante también presente en el Minimalismo) después del descubrimiento de éste y del Land Art. Como veremos más adelante, dicho arte quizás deslumbró a los miembros de Superstudio a través de la revista de referencia, Casabella<sup>14</sup>.

La reducción semiótica, no solo cualitativa sino también cuantitativa, del artista minimalista y la pérdida progresiva de interés por el aspecto físico de la obra llevó a la desmaterialización del arte como objeto en favor de las fases de su constitución. La desmaterialización de la arquitectura sería aún más obvia, bastaría con dibujarla como fin último; es suficiente no tener intención de construirla. El camino que recorre Superstudio lo podemos analizar como literal y diagramático; tras renunciar a lo disciplinar y negar el oficio de arquitecto como constructor tomará prestadas las reglas del juego minimal para plantear esta nueva arquitectura. Obras minimal como las de Robert Morris o Carl Andre presentan algo más que coincidencias formales con el Monumento Continuo, mucho antes parecen compartir conceptos como la literalidad, la deslocalización, el nomadismo y la condición negativa.

Por ejemplo, Carl Andre asegura que una obra de arte *nunca se monta de forma duradera, sino de manera fortuita y aleatoria*<sup>15</sup>, de manera que el espectador se ve obligado a hacer el esfuerzo de levantar o bajar la mirada en dirección a una escultura y no se limita a mirar indiferentemente hacia delante. Dicha indeterminación geográfica ataca frontalmente una de las bases disciplinares de la arquitectura como es la *firmitas*. Los edificios

14. Celant había publicado un artículo sobre De Maria en marzo de 1969 donde figuraba la fotografía aérea de Mile Long Drawing. Casabella 334 y otro sobre el Land Art en el 339-340 en GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 116 p.

15. Carl Andre en *ibid* 117 p.



8- Donald Judd, *Untitled*, 1966.

Private collection

9- *Mile long drawing*, Walter de Maria, 1968

tienen una localización precisa y se plantean como algo duradero, incluso eterno. Sin una localización precisa, o aún peor, con una localización que se desplaza, lo que tenemos es anti-arquitectura. En nuestro proyecto el desplazamiento no es únicamente rastreable sino que es consustancial al propio proyecto, lo define y cualifica.

Otras obras minimal como las de Judd potencian la ligazón disciplinar. En *Untitled* (1966) el autor plantea la escultura sin dimensión fija a la espera de encontrarse con la sala donde se va a exhibir; será en ese instante cuando el resto de relaciones topológicas entrarán en juego ya que de esta manera una sala muy alta requerirá de más piezas para sugerir la infinitud de la obra.

Igualmente sucederá con ambos proyectos donde será la extensión del soporte utilizado para mostrarlos el que lo limitará efectivamente. Esto es, a mayor papel soporte, mayor proyecto.

En relación a uno de los desarrollos del minimalismo, el Land Art, la relación se hace explícita el utilizar una de las obras de Robert De Maria (*Mile Long Drawing*, 1968) como base de uno de los collages del Monumento Continuo<sup>16</sup>. Resulta significativo que las referencias usadas para explicar las intenciones de algunos artistas del Land Art como Michael Heizer se repitan para la narración del proyecto en el story board publicado en Casabella en 1971. En nuestra opinión, el uso de la perspectiva para subrayar la escala paisajística, desmesurada y colosal del mismo no hace sino refrendar la conexión con el Land Art. Un arte tan ilimitado como el propio paisaje.

Incluso en la propia representación del proyecto parece existir otra muestra de indisciplina artística, ya que si se había destruido el espacio perspectivo renacentista y su ilusión de tridimensionalidad a partir del Cubismo, en este proyecto (y en la *No Stop City*, como veremos) apreciamos la recuperación de dicha “ilusión” de realidad que premia la correspondencia entre percepción y representación simbólica. Quizás la diferencia frente al uso renacentista será que ahora en el centro no estará el hombre, sino la maquinaria capitalista.

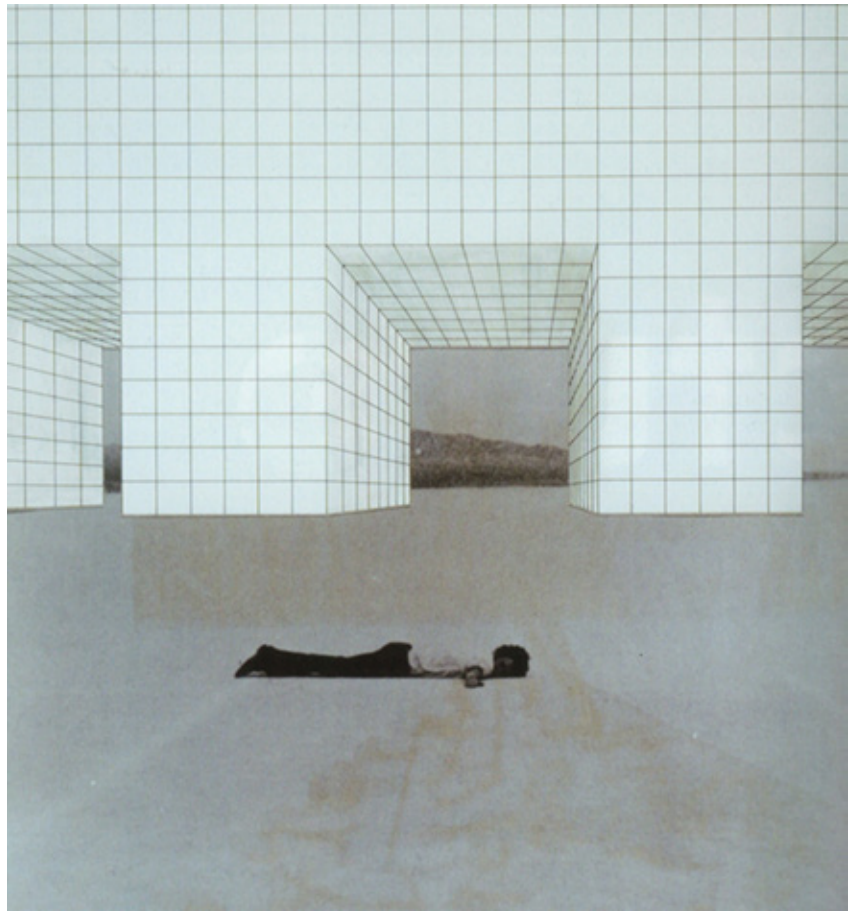
Trataremos de analizar, sin embargo, la *No Stop City* como una obra de arte *all over*<sup>17</sup>. En ella nos encontramos con todos los ingredientes conceptuales necesarios: bidimensionalidad, isotropía, uniformidad, limpieza, repetición y colmatación. Basta con aplicar una sola idea o material ideológico sobre el lienzo para conseguir con eficacia la respuesta buscada ya que el proyecto (al igual que la obra *Pinturas Blancas*, de Rauschenberg)

16. Todavía llamado Modelo Arquitectónico de una Urbanización Total. Vista con De María, 1969 en *SUPERSTUDIO*. Op. Cit. 116 p.

17. *Las Drip Paintings de Pollock, las Zip Paintings de Barnett Newman y los campos de color suspendidos de Mark Rothko (...) que se denominarían con el calificativo genérico de all over, al quedar toda la superficie del cuadro cubierta uniformemente de pintura, “hace que todos los elementos y todas las zonas del cuadro sean equivalentes en su acento y en su énfasis”, la única novedad que realmente ofrecen es haber desterrado la idea tradicional de composición, es decir, de establecer algún tipo de relaciones entre elementos o partes que, al ser inexistentes, quedan abolidas.* En MADERUELO, Javier. Op. Cit. 114 p.



10- Superstudio, *Monumento Continuo* vista con De Maria, 1969, archivo Superstudio  
12- Robert Rauschenberg, *Pinturas blancas*, 1951



que nos plantea *Archizoom* transcribe sin comentario alguno<sup>18</sup> la Lógica de la Producción como Ciudad del Capital. Naturalmente Rauschenberg tampoco emite comentario alguno en el proceso de desaparición del arte mostrado. Al enfrentarnos a su serie de tres lienzos pintados de blanco debemos apartar cualquier prefiguración o noción elemental, relacional o compositiva del arte. Si lo buscamos en sus términos tradicionales, ya sean históricos o disciplinares, no lo encontraremos. Siguiendo la gramática minimal: Lo que se ve es lo que se ve.

### **La arquitectura como alegoría política**

*Meter en la conciencia capitalista una confusión permanente, y por tanto una disfunción creciente, enloquecer el cerebro del sistema, el Plano.*<sup>19</sup>

Los años sesenta en Italia son un periodo altamente politizado. La No Stop City surge en este contexto particular de los análisis marxistas<sup>20</sup> de los fenómenos metropolitanos y territoriales y la disciplina arquitectónica se altera también en favor de la lucha obrera. Tras el periodo de

18. ABALOS, Iñaki. “Capitalismo y energía”. En *Arquitectura Viva* 146, Madrid: Arquitectura Viva, 2013

19. “Il Piano” en el original. LICCIARDELLO; Nicola, “Proletarizzazione e utopia”, en *Contropiano* 1, 1968. 107-124 p.

20. Los *Quaderni Rossi* de Antonio Negri o *Classe Operaia* de Tronti, GARGIANI, Roberto en *Archizoom Associati 1966-1974*. 1ª ed. Milán: Electa, 2007. 169 p.

optimismo y súper producción precedente, frente a la actualización de las técnicas de producción y la expansión/racionalización del mercado, el arquitecto productor de “objetos” ya no es una figura adecuada. Para muchos arquitectos radicales no se tratará ya de diseñar elementos individuales del tejido ciudadano; si la ciudad es la unidad real del ciclo de producción, parece que la única labor adecuada para el arquitecto es la de organizador de dicho ciclo.

Si atendemos a Tronti nos encontramos con que *la fábrica se presenta como modelo que ha impuesto ya su dominio exclusivo en toda la sociedad*<sup>21</sup>, de lo que se desprende que los días de una arquitectura que acompaña instrumental y gustosamente a la producción industrial se han ido para tampoco volver. Dicha desafección ideológica desembocó fácilmente en una arquitectura neutra, antiformalista e incluso sin necesidad de concretarse muy influida por las teorías que Tafuri<sup>22</sup> postula para nuestra disciplina: la de una dimensión específicamente política, la del arquitecto como organizador del ciclo de producción. La del anti-diseñador.

*La paradoja de la arquitectura es que está obligada a volver a la propia arquitectura, a la forma sin utopía; en el mejor de los casos, a inutilidad sublime.*<sup>23</sup>

Ambos proyectos necesariamente deben NO ser *máquinas-inútiles*, esto es, sublimación en diseño lúdico de cuestiones económicas, políticas y sociales, sino *máquinas-útiles* a las teorías neomarxistas de la Lotta Continua. La formalización de dicha utilidad solo puede producirse desde la ironía, desde la anti-utopía. O dicho de otra manera dibujando lo que no se debe dibujar para exhibir todo el potencial repulsivo necesario para su eliminación.

En este punto creo que es preciso distinguir entre los dos grupos objetos a estudio, ya que mientras La No Stop City se puede contar explícitamente desde estos postulados anti-arquitectónicos el Monumento Continuo mantiene una relación ambigua con la producción. En Superstudio existe la voluntad desde el inicio de distinguirse políticamente de Archizoom y de su incendiaria militancia<sup>24</sup>. Ni siquiera el más implicado política y teóricamente del grupo, Cristiano Toraldo di Francia, afirmará lo contrario hasta tiempo después, donde manifestó que probaron *todas las estrategias que conocíamos – manifestaciones, figuras retóricas, a veces juguetonas, otras veces absurdas- para hacer explotar el sistema. Realmente trabajábamos en la destrucción de algo, no en la construcción de otra ideología.*<sup>25</sup>

---

21. TRONTI, Mario. “La fabbrica e la società” en *Quaderni Rossi*, 2, 1962

22. TAFURI, Manfredo. *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico* 1ª ed. Bari: Laterza, 1973.

23. TAFURI. Op. cit

24. *No nos interesa nada ser revolucionarios* (Natalini sobre AZ) (...) *somos los últimos prófugos de las revoluciones culturales. (...) Somos los primeros peregrinos de la alegría de vivir* en *SUPERSTUDIO. Op. Cit.* 21 p.

25. TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. *Superstudio. The Middleburg lectures. Op. Cit.* 78 p.



Las indeseables arquitecturas derivadas de esta disciplina y militancia política ilustrarán las diferencias apuntadas; mientras la No Stop City es un organismo totalizante, inabarcable, sin matices, atributos o historia; el Monumento Continuo se muestra dialogante. Basta con contemplar la ausencia absoluta de referencias de exterior, salvo cuando se utiliza como contrapunto escalar o compositivo, en las diferentes versiones del primero frente a la mutabilidad del segundo en su deambular por los paralelos terrestres.

### **La Filosofía y la Sociología como trazados reguladores**

Para una posible traslación disciplinar en el ámbito filosófico y sociológico de las dos obras radicales utilizaremos tres obras fundamentales: *La sociedad del espectáculo* (Guy Debord, 1967), *Las palabras y las cosas* (Michel Foucault, 1966) y *La Galaxia Gutemberg* (Marshall McLuhan, 1962). La primera es de vital importancia para entender al alma del situacionismo, Guy Debord, quien retomó la tarea anti-esteticista de las vanguardias históricas y la voluntad de superar el arte realizándose éste en la vida. De su argumentación usaremos el concepto de alienación, pilar fundacional de su noción de espectáculo y veremos como la obra de Arte se separa definitivamente de la presunción de belleza para asimilarse a la noción de impacto, del choque que servirá para despertarnos y para la efectiva transformación del mundo represor que Debord narraba. La mercancía desprovista de dicho poder transformador, se transforma en mercancía inútil y bobalicona en su visión revolucionaria.

Años antes de la publicación de dicha obra, el Gran Hermano Orwelliano ya había narrado el espanto totalitario y represor de una sociedad cuadrículada y plana, sin memoria y que reservaba a una arquitectura terrorífica y sin ventanas en absoluto<sup>26</sup> la función que históricamente le había

26. ORWELL, George. 1984. 1ª ed. Barcelona: Destino, 2006. 11 p.

sido encomendada. Así, para Debord, *el espectáculo, entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente*<sup>27</sup>, la producción ya se ha efectuado y la estamos consumiendo simultáneamente. Dicho glotonería se deriva de que los medios de la sociedad del espectáculo son, al mismo tiempo, su fin.

Puede ser esta visión distópica de la sociedad la que nos permite conectar a Debord con Foucault para quien las heterotopías son las encargadas de desenlazar los códigos fundamentales de una cultura y los órdenes empíricos con los que cada uno de nosotros nos reconocemos. La ausencia de lo “común” *del lugar y del nombre*<sup>28</sup> para aquellos cuyo lenguaje, o disciplina, está en ruinas.

*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.*<sup>29</sup>

Parece que en el imperio arquitectónicamente indisciplinado de los dos proyectos a estudio encontramos la visión sublime arriba mencionada, con una diferencia fundamental ya que, en una sociedad alterada la lógica posicional de los dos elementos constituyentes: 1) la total máquina constructiva y 2) la incapacidad crítica de la sociedad de masas- solo se resuelve al *poner ambos uno tras el otro*<sup>30</sup>. Si el Monumento Continuo utiliza dicha disciplina como diagrama, la literalidad de la No Stop City no puede ser mayor. En la visión de Branzi ésta se nos muestra como paisaje isótropo e infinito con las distintas capas de la realidad del consumo representados como escritura automática, producto directo de la máquina del capital. Despiadada escritura *all over*.

### **Corolario: La Renuncia arquitectónica**

Pero si aceptamos que hay un rechazo inicial y de base en ambos grupos hacia la arquitectura del Estilo Internacional y analizamos el contexto anti-moderno coetáneo que basa su renovación disciplinar en el existencialismo, en su oposición al funcionalismo o en nuevas tendencias como el brutalismo o el tecnomorfismo resulta contradictorio que los dos proyectos a estudio les aproximen a un arte más autónomo, en la acepción kantiana y más abstracta. Desde esta perspectiva quizás ambos edificios se podrían clasificar como ultra ortodoxia moderna y su imagen se aproximaría a la boîte a miracles recuperada. Resultan llamativos los conceptos manejados por Superstudio<sup>31</sup> para definir su arquitectura por su cercanía

27. *Ibid.* 39 p.

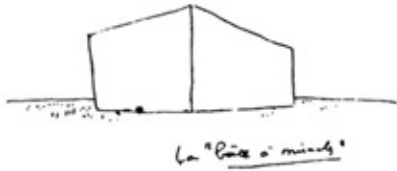
28. En FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* 3 p.

29. BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2003.

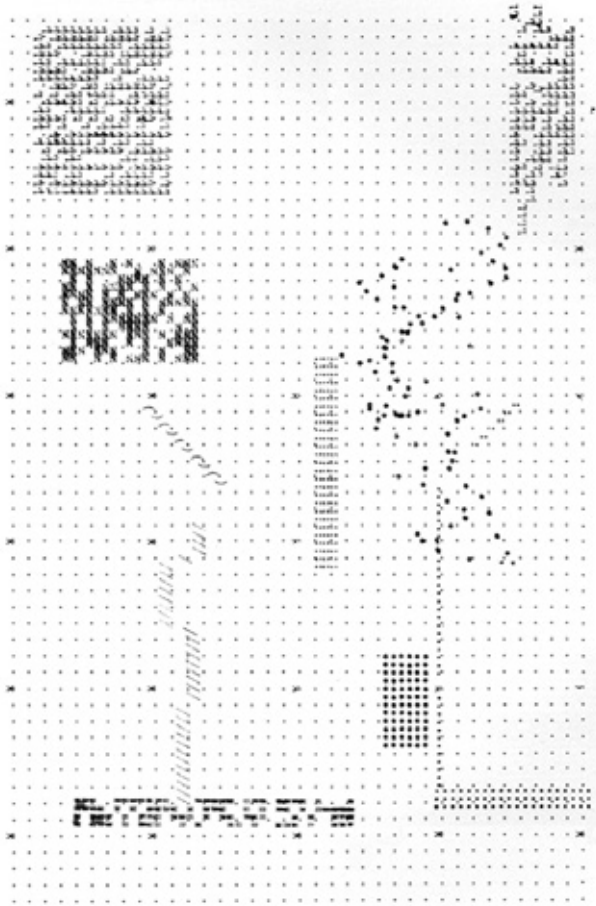
30. En la jerga del minimal art. Fórmula compositiva que se encuentra en la insistencia rítmica del poema de Gertrude Stein “A rose is a rose, is a rose, is a rose...”. Después Cage, Stella, Serra, Judd, Warhol... en MADERUELO. *Op. Cit.* 114 p.

31. El bloque cuadrado es el primer acto y el último en la historia de las ideas de arquitectura. La arquitectura pierde sus relaciones dimensionales, sus características de espacialidad contingente y se convierte un acto de reflexión en *SUPERSTUDIO*, Per Osaka en “Domus”, 1969, n 476. 22-23 p.





- 14- Archizoom, *Estudio de una ciudad discontinua y homogénea* (previo a la NSC), esquema de planta, 1970, archivo Archizoom  
 15- Le Corbusier, *Boite a miracles*, 1948, Fundación Le Corbusier



con Le Corbusier, cuando formuló en su *Hacia una Arquitectura* (1923) los tres llamamientos a los arquitectos: El volumen, la superficie y el plan que podríamos leer hoy pensando en los dos proyectos analizados:

*El volumen:*

*Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz  
 Las formas primarias son las formas bellas puesto que se leen con claridad  
 (...)*

*La superficie:*

*Un volumen está envuelto por una superficie, una superficie que está dividida según las directrices y generatrices del volumen, que acusan la individualidad de dicho volumen (...)*

*El plan:*

*El plan es el generador  
 Sin plan, sólo hay desorden y arbitrariedad (...)*

Quizás otra de las formas que encontraron los radicales italianos para saltarse las reglas del juego de la arquitectura, acaso la manera más directa de indisciplina era retomar la disciplina que se había desmontado en el CIAM de 1959. Una arquitectura contraria a su época y, por tanto, sin llamadas a la identidad, a la comprensibilidad, a la recuperación del lugar o el momento, sin la vuelta de ninguna tradición, materialidad o

16- Le Corbusier, *Proyecto para Rio de Janeiro*, 1929, Fundación Le Corbusier  
17- Mies Van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, 1968



sistemas pre modernos. No parece una coincidencia que el Monumento Continuo sea tan fiel formalmente al plan Obús para Argel, y más aún a los planes urbanos para Sudamérica de la misma manera que la No Stop City reproduce la confianza técnica y gráfica de la planta libre corbuseriana combinada con las dosis de infinitud del Mies del IIT. Es posible que una de las maneras más eficaces de saltarse las reglas de los reformadores de la modernidad fuera recuperar, al menos parcialmente, la radicalidad moderna.

El Monumento Continuo y la No Stop City como arquitecturas irreconocibles, en definitiva, desde la disciplina aconsejada y proyectos entendidos como intuiciones radicales de una práctica que solo logra avances significativos saltándose las normas. Quizás la indisciplina ha sido y sigue siendo un filón arquitectónico siempre disponible para los más atentos.

REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Alberto M. Castillo

Universidad Europea de Madrid / alberto.martinez@uem.es

### *La búsqueda de la belleza en Max Bill / Max Bill's Pursuit of Beauty*

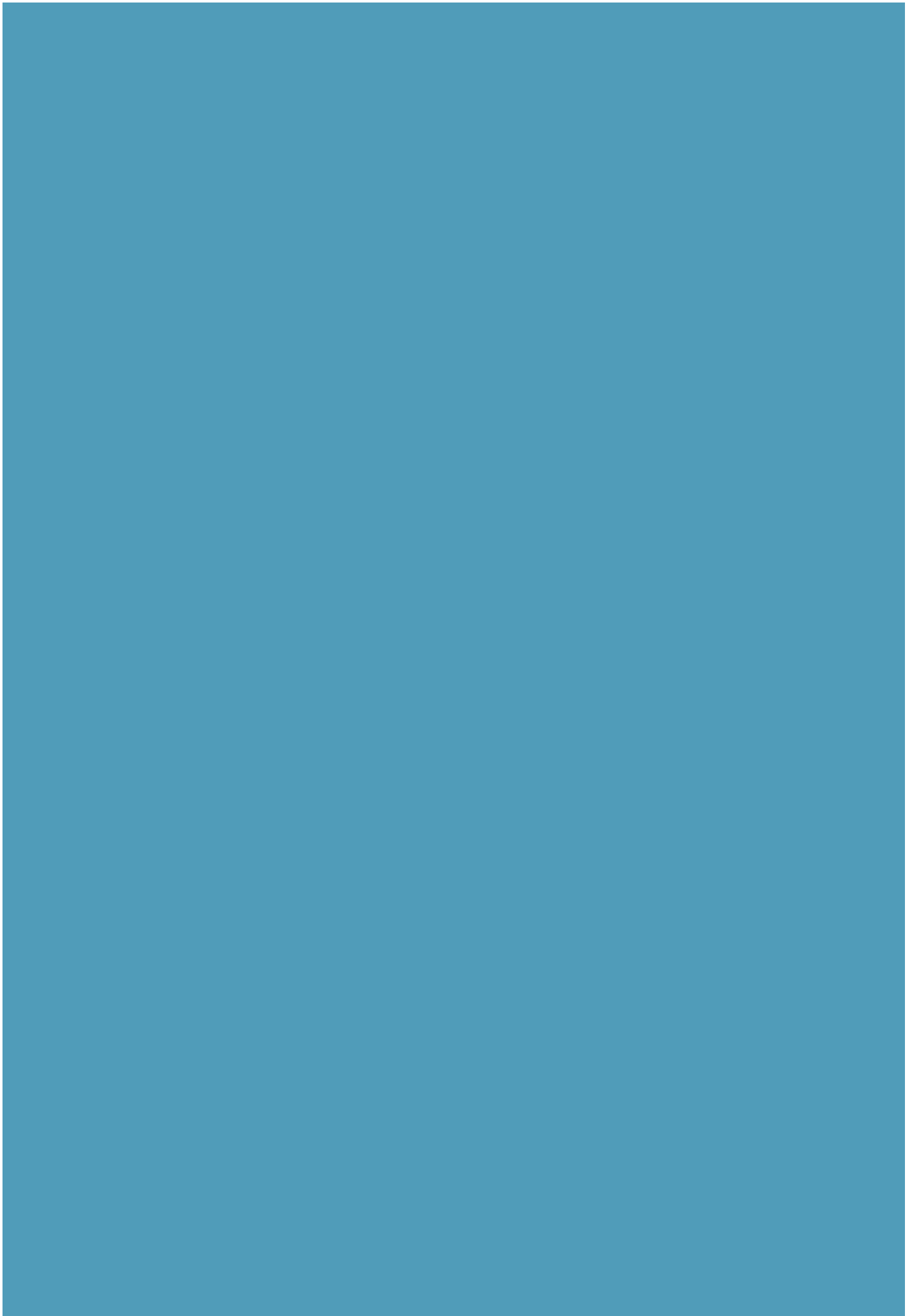
Max Bill es un artista lógico. Sin embargo hay algo que, en muchas de sus mejores realizaciones, parece escapar a la estructura lógica que sostiene la obra. En la conferencia “belleza de la función; belleza como función” (1948), Bill incluye la belleza como una más de las funciones a cumplir por cualquier objeto. La aseveración, alejada de un funcionalismo estricto, permite entender que la búsqueda de la belleza adquiere una importancia singular y es responsable de la presencia en su obra de aspectos difícilmente objetivables. La forma –como suma de todas las funciones en unidad armónica– será, en Max Bill, el resultado de una íntima colaboración entre razón lógica y razón intuitiva, entendiéndose esta como un modo de conocimiento.

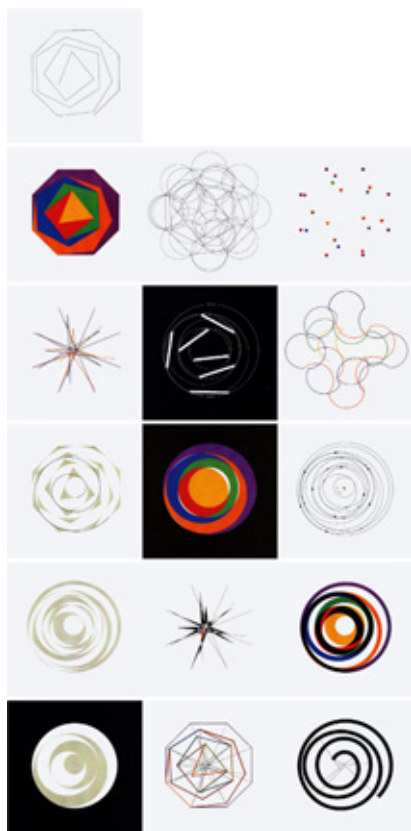
Max Bill is a logical artist. However, there is something that, in many of his best works, seems to escape from a logical structure. In his lecture at the Suisse Werkbund “Beauty from function and as function” (1948), Bill proposes beauty as one more of the object's functions. The assertion, far from the functionalist speech, lets us understand that the pursuit of beauty takes a singular significance being responsible for the presence of issues that are no easy to objectify. As the harmonious expression of the sum of all functions, Max Bill's form will be the result of an appropriate balance between logical and intuitive reason.

---

Belleza, forma, función, lógica, armónica /// Beauty, Form, Function, Logical, Harmonious

Fecha de envío: 25/09/2013 | Fecha de aceptación: 07/11/2013





1- Max Bill. *Quince variaciones sobre el mismo tema*, 1938

*“Podría decirse de la belleza lo que Cotta sostiene de Dios, al referirse a Cicerón: es más fácil definir lo que no es, que describir lo que es. En cierto modo la relación que existe entre la belleza y su contrario es la que encontramos entre la salud y la enfermedad. Sentimos esta pero no aquella”<sup>1</sup>*

Johann J. Winckelmann

La búsqueda de un concepto unificador del trabajo de Max Bill conduce a sus escritos para intentar entender las ideas que lo ponen en pie, la estructura de una obra que, por su variabilidad formal, podría ser erróneamente interpretada desde un cierto eclecticismo.

Decir quince variaciones sobre el mismo tema, probablemente quiera decir Max Bill. En el sentido de que no hay otra con el mismo título; de que es la obra que en 1937 consagra internacionalmente a Max Bill como artista y de que podría ser considerada como un epítome de lo que es el arte lógico y constructivo de Max Bill: el arte concreto. Un arte habitualmente interpretado como un arte de la razón cuya objetividad destierra la componente emocional que el individuo aporta a la creación.

El tema de *quince variaciones sobre el mismo tema* consiste en un desarrollo geométrico que partiendo de un triángulo equilátero evoluciona hasta un octógono regular en una suerte de movimiento espiral que mantiene todos los polígonos abiertos. Tras asignar, en la primera variación, un color a cada polígono, el resto de variaciones consisten en la determinación de una ley geométrica en relación al tema y los colores asignados. De las dieciséis litografías resultantes muchas de ellas parecen pertenecer a constelaciones formales diversas, alejándose de la verdad de haber sido concebidas desde un tema común mediante la aplicación de unas leyes.

La diversidad de la obra de Max Bill hace difícil encontrar un tema unificador. Él mismo nunca intentó referir su arquitectura, el diseño de objetos o sus creaciones tipográficas al arte concreto. En sus textos hay sin embargo un concepto que aparece una y otra vez a lo largo de los años que, por no ser evidente la conexión que se pueda establecer entre este y la apariencia de su obra construida o de sus objetos diseñados, nos ha parecido de interés. La necesidad de belleza será una constante que Bill defenderá como imprescindible en cualquier creación.

1. Johann J. Winckelmann: “lo bello en el arte”, colección ensayos nueva serie, Ediciones Nueva Visión, Buenos aires, p. 17.

2- Max Bill en su casa estudio de Zurich Höngg con la escultura "hexágono en el espacio con lados de igual dimensión", 1947.



### La idea de belleza: belleza individualizada

La belleza parece una idea anticuada. De hecho, prácticamente ha sido desterrada del debate estético. También, cuando Max Bill propone en 1948, junto a la idea de belleza de la función la idea de belleza como función, el término belleza había sido excluido del debate moderno.

La belleza conlleva la dificultad de una definición objetiva. Para Winckelmann “la imposibilidad de definir la belleza proviene de que ella es superior a nuestro intelecto; y esta superioridad ha dado lugar, no habiéndonos sido posible idear nada más sublime y perfecto acerca de la belleza, a que lo bello y lo perfecto nos parezcan dos cosas idénticas”.<sup>2</sup> Por su parte, Hegel define lo bello como lo “en sí mismo infinito y libre”(65), mientras Bill, de forma algo imprecisa, se referirá a la belleza como el objetivo más difícil de cumplir, aunque afinará, relacionando belleza y forma, y definirá ambas como *la suma de todas las funciones en unidad armónica*. La belleza, vinculada al sentimiento y a la conciencia del individuo, varía en su percepción de unas personas a otras. Intentando evitar una idea únicamente emocional, donde las cualidades objetivas del “objeto” desaparecen en la percepción sensorial, Hegel, como Schiller entienden lo bello “como un despliegue simultáneo de lo *racional* y de lo *sensible*, fundidos y penetrados entre sí; unión que constituye, en efecto, la verdadera realidad”.<sup>3</sup>

2. Winckelmann, op. cit, p. 85.

3. Hegel explica el concepto de *lo bello* en Schiller. Ver Friedrich Hegel “de lo bello y sus formas”, Colección Austral, Espasa Calpe 1946, (7ª edición,1985) Traducción Manuel Granell, p. 51.



3- (Derecha) Bill con la maqueta del proyecto para el pabellón suizo de la trienal de Milán de 1951.



4- (Arriba) Bill con la maqueta de la HfG Ulm.

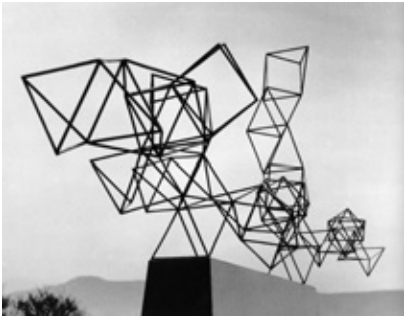
Hegel busca un equilibrio al proponer que el arte no se relaciona con nuestro espíritu ni únicamente a través de los sentidos ni sólo por medio del pensamiento especulativo: “Ocupa un término medio entre la percepción sensible y la abstracción racional”.<sup>4</sup> El planteamiento de Hegel nos parece adecuado a un Max Bill que, aún defendiendo siempre un arte lógico desarrollado desde la razón, matizará su posición creativa como un punto de equilibrio entre los límites de la expresión pura y la reducción extrema.<sup>5</sup> Bill escribirá, con palabras equivalentes a las de Hegel, que mientras unos creen que las obras que nacen de la emoción son completamente válidas, otros creen en la validez del proceso científico –en el sentido de que la forma de un objeto nace automáticamente de la suma de las funciones prácticas– y aclarará: “estoy convencido de que ambas concepciones son erróneas: es necesaria no solo la intuición, sino un proceso de síntesis basado en un cuidadoso análisis”.<sup>6</sup> Para llegar a la forma, añadirá, es necesario, junto al conocimiento especialista que puede ser aprendido, una educación estética. Cuestión que comparte con Schiller.

El ámbito de indeterminación de lo bello establecerá una polaridad constante con lo racional de la obra de Bill. La belleza como universal tomará formas particulares en relación a cada obra. No será una belleza ideal, generalizable, obtenida como un estadístico término medio; será una belleza relacional, concreta, vinculada a procesos, situaciones o temas precisos, una belleza donde lo constructivo, referido no sólo a lo arquitectónico, tendrá una importancia esencial. Un concepto de belleza que tendría que ver con las leyes y medios propios de cada disciplina (de modo que por ejemplo, para Bill, la extrapolación escalar de una bella escultura no ha necesariamente dar lugar a una bella arquitectura).

4. Hegel, op. cit, p. 42.

5. Ver Max Bill, “¿estructura como arte? ¿arte como estructura?”, Publicado en 1967 en el libro de Gyorgy Kepes “Structure in Art and Science”, traducido en español en la revista BAU n. 15, 1997, y en inglés y español en la revista 2G n. 29-30, 2004.

6. Max Bill, “Function and Gestalt”, en “Form, Function, Beauty= Gestalt”, Architectural Association, 2011, p. 113.



5- Max Bill. "Construcción de treinta elementos iguales", 1938-39.

6- Vista aérea del recinto de la Expo 64 de Lausana con el pabellón "educar y crear" de Max Bill en primer término.



En su manifiesto "arte concreto" esto queda planteado. La belleza será abstracta en la idea y concreta en su objetivación. La belleza no se podrá enunciar en base a un número de parámetros transcribibles capaces de garantizar resultado alguno. La belleza será diferente para cada tarea encomendada.<sup>7</sup> La belleza será incomprensible sin la forma y la función; de hecho será el resultado de una adecuada integración de forma y función. La belleza será, para Bill, la componente más difícil de cumplir; será necesaria una adecuada educación cultural, imprescindible un entrenamiento estético. La belleza en un objeto será más difícil de conseguir que el adecuado cumplimiento sus funciones prácticas: *"la búsqueda de la belleza causa más dolor; los esfuerzos son mayores y no conducen a ella más que en ciertas condiciones, en particular: cuando las fuerzas creadoras tratan de armonizar la idea de la forma y las tareas prácticas"*.<sup>8</sup> Bill nos advierte de que podemos ser aplastados por las exigencias de la creación y de que para conseguir la belleza serán necesarios dos requisitos previos: *"primero la tarea y después la capacidad de crear"*.<sup>9</sup>

La belleza, que así puede pasar desapercibida, siempre será relativa a algo: lo será en relación a la satisfacción de las necesidades (suma de funciones), para las cuales el objeto haya sido creado, sean estas espirituales o materiales. Cada vez, o en cada tarea, la belleza será distinta. La belleza podrá ser perfecta como reclama Bill;<sup>10</sup> belleza nominal

7. "Sabemos que existen una cantidad infinitas de tareas a las que nos podríamos dedicar, en cada dominio, a crear cualquier cosa más bella y mejor que aquella que utilizamos habitualmente, desde objetos de uso corriente hasta la casa, pasando por los automóviles, los trenes, los barcos". Max Bill, "Beauté issue de la fonction, beauté en tant que fonction" en *Faces* n° 15, primavera 1990, p. 24-27.

8. Max Bill. "Beauté issue de la fonction, beauté en tant que fonction", op. cit.

9. Ibidem.

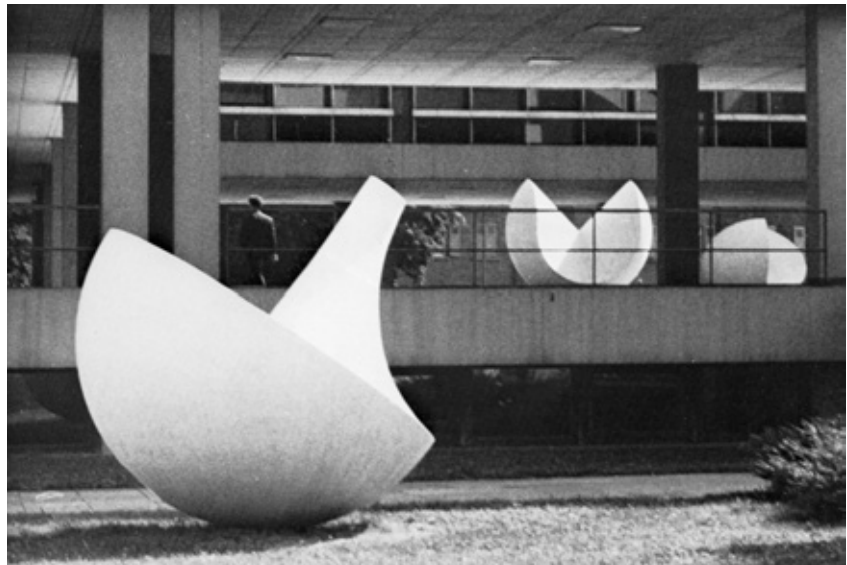
10. "lo expuesto explica también por qué la forma se valora también en relación con otra cosa o con otra forma, determinando ya sea su mayor belleza o su menor perfección y por qué, en última instancia, tanto la forma como el arte se miden mediante los cánones de la belleza perfecta". Max Bill, "forma, función, belleza" (1956), *Nueva Forma* n° 92, septiembre 1973, p. 67.





7- Max Bill. *Sistema de cinco centros de cuatro colores*, 1970, óleo sobre lienzo. 120x120 cm.

8- Max Bill. *Familia de cinco medias esferas*, 1965-66. Diámetro 120 cm. Instituto matemático de la Universidad de Karlsruhe.



o adjetivada, en cualquier caso, será belleza intencionada, individualizada y no ideal.<sup>11</sup> Belleza concreta en relación a la tarea requerida. Max Bense expresa la individualidad de la belleza significando *lo bello* y *lo no bello* como predicados singulares: “Su contenido cambia en cada obra de arte. Cada obra de arte es “bella” y “no bella” por diferentes motivos; o sea que lo “bello” o lo “no bello” consiste en cada obra de arte en algo diferente”.<sup>12</sup> Lo que sería aplicable de modo más general al entorno, consistiendo también la belleza de los objetos en cosas diferentes.

Esto explicaría la variabilidad formal de la obra de Max Bill que reside en la ausencia de un ideal absoluto de belleza. La especificidad de las respuestas, la diversidad formal de su trabajo corresponde a la lógica de cómo, la concreción de cada obra, responde a las preguntas planteadas. De ahí su ataque a todo el diseño superficial de aspecto “aerodinámico” al que achaca una falta de conciencia ética. La belleza en Bill no consistiría en la consecución de un aspecto más o menos agradable o en un parecerse a algo. Se trata de una actitud menos superficial y más profunda, relacionada con la función, la estructura, la logicidad,<sup>13</sup> la consecuencia... La belleza crearía una realidad paralela al objeto mismo; en palabras de Bense, una *correalidad*,<sup>14</sup> que podría entenderse como una ampliación del ser de la obra. La belleza, en Max Bill, estaría más próxima a un ser algo que tiene que ver con lo verdadero, la ética en el trabajo,<sup>15</sup> la sencillez, la economía de medios y el sentido común.

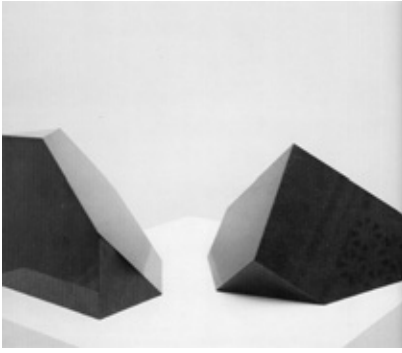
11. Winckelmann se refiere a belleza individualizada como el conjunto de las bellas formas de un individuo y a belleza ideal como una síntesis de ellas tomadas de más de un individuo”. Winckelmann, op. cit, p. 89.

12. Max Bense, “Estética”, (edición original alemana 1954), edición en español Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 36.

13. Término empleado por Adorno. “Teoría estética”. Ediciones Akal 2004, p. 190.

14. Correalidad es el término con que Bense se refiere a la belleza. Ver Max Bense, “Estética”, op. Cit pp. 21-23.

15. “Funcionalmente entrelazadas, ética y estética ya no son independientes una de otra; prácticamente son sinónimos y deben considerarse no solo posteriormente para evaluar o criticar cada nuevo diseño sino en el comienzo de cada proceso, como base para controlar todas las funciones”. Max Bill, “From functionalism to function” en *Form, function, beauty = gestalt* p.163-167.



9- Max Bill. *Dos medios cubos*, 1966.  
Granito negro. 28x28x28 cm.

Vittorio Gregotti refiere a Max Bill como un amante de la matemática desde fuera de ella, como un enamorado de la ciencia de un modo más humano que científico, donde la matemática no sería un simple instrumento funcional, un artículo de consumo, sino que representaría “un clima de certeza espiritual”.<sup>16</sup> Esto se relacionaría con la platónica idea de que lo bello es la luz de lo verdadero. De ella extrae Gadamer que la esencia de lo bello no estriba en la contraposición a la realidad; que la belleza es una suerte de garantía de que la verdad no está en una lejanía inalcanzable sino que nos sale al encuentro cuando expresa: “la función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real”.<sup>17</sup> El afán de Max Bill estaría en salvar esa brecha entre belleza y realidad en la configuración del entorno. El intento de imbricación de lo bello en lo real, –no solo en el arte sino en la creación cualquier elemento del entorno que afecte a la vida cotidiana–, será uno de los máximos empeños de Max Bill. Podríamos decir que la belleza sale al encuentro de Bill porque será capaz, mediante una adecuada diferenciación de tareas, de salvar el abismo entre lo ideal y lo real reconociendo la belleza en la individuación de cada caso.

### Belleza como función

Dos textos de Max Bill son fundamentales para entender el porqué de nuestro planteamiento, en relación a la búsqueda de la belleza, como tema común desde el que leer la obra de un arquitecto-artista que trabaja, fundamentalmente, desde la razón.

El primero de ellos es la transcripción de una conferencia en 1948 en el Werkbund suizo, publicada en 1949 con el título “*schönheit aus funktion und als funktion*”,<sup>18</sup> que podríamos traducir como “belleza de la función, belleza como función”. El segundo [*form, funktion, schönheit*]=[*gestalt*],<sup>19</sup> 1956, podría traducirse como (forma, función, belleza)=(FORMA), entendiendo el término *gestalt* (configuración) como una forma de cualidades amplificadas suma de las tres anteriores.

En la conferencia de 1948 Bill rescata el término belleza provocando por igual rechazo y sorpresa entre los miembros del Werkbund. “Bill va más allá de un estricto funcionalismo en la medida que pone en pie de igualdad

16. Vittorio Gregotti, “Compleksità di Max Bill” en Casabella n° 228, 1959, p. 37.

17. Ver Hans-georg Gadamer, “la actualidad de lo bello”. Paidós / I.C.E.-U.A.B., p. 52.

18. Max Bill, “*schönheit aus funktion und als funktion*” Revista Werk, 36, heft 8, 1946, p.167-170. El texto se encuentra publicado en francés “*Beauté issue de la fonction, beauté en tant que fonction*” en Faces n° 15, primavera 1990, p. 24-27 y en inglés “*beauty from function and as function*” en Form, Function, Beauty=Gestalt, Architectural Association 2011, p. 32-41.

19. Breve pero fundamental texto publicado en el catálogo de una exposición itinerante que comenzó en el museo del estado de Ulm en 1956, p. 18-21. Traducido en la revista Nueva Forma n° 92, septiembre 1973, p. 67 con el título: “forma, función, belleza”. La traducción evita el término *gestalt* por lo que no diferencia bien entre “form” como “forma” y “gestalt” como “FORMA” o esa cualidad amplificada de la “forma” que incluye a las otras dos incógnitas de la ecuación propuesta por Bill: la “función” y la “belleza”. Dos años después será incluido en el más extenso “*funktion und gestalt*” (conferencia celebrada en el instituto federal suizo de tecnología, 26.2.1958) reproducido en inglés en “Form, Function, Beauty=Gestalt”, Architectural Association, 2010.

10- Max Bill. Explicación de 11 x 4:4, 1963-1970. Hoja explicativa del sistema de cuatro grupos iguales de cuadrados / 4+4+4+4=16 cuadrados, con las serigrafías llevadas a cabo en 1970 en el lateral.



la categoría estética y las preocupaciones funcionales”<sup>20</sup> cuando afirma: “...se ha hecho evidente que no se trata, de aquí en adelante, de crear la belleza a partir únicamente de la función, sino de hacerla su igual de manera que ella devenga en sí misma función”.<sup>21</sup> La premisa fundamental que, según Bill, debe afectar a la totalidad de la creación del entorno,<sup>22</sup> queda así planteada: la belleza será una función integradora de la totalidad de la obra y ha de ser satisfecha como una igual al resto de funciones. No se trata aquí de un mero funcionalismo que refiera la belleza de la forma a su utilidad. Bill rechaza el término funcionalismo y prefiere llamarle “función”.<sup>23</sup> Sostiene que la funcionalidad no debería pedirse. Que debería ser evidente. Que la funcionalidad es el requisito más obvio y, de algún modo, el más sencillo de cumplir.<sup>24</sup> Con todo, Bill es consciente de que la belleza se convertirá en la función más difícil de precisar,<sup>25</sup> la más indeterminada, en cuya búsqueda participarán simultáneamente las componentes racionales –objetivables– y las sensoriales –subjetivas– propias de toda creación que, como veremos, en Bill tomarán la forma de razón intuitiva.

20. Hans Frei. Introducción a “beauté issue de la fonction, beauté en tant que fonction”, publicado en la revista Faces nº 15 1990, p. 24-27.

21. Max Bill, “belleza de la función, belleza como función”, op. cit.

22. Por entorno debemos entender no solo el diseño de objetos de la vida diaria sino también el arte, la arquitectura y el diseño del espacio urbano.

23. A este respecto, ver “From functionalism to function” en “Form, Function, Beauty=Gestalt”, Architectural Association, 2010, p. 163.

24. “Si atribuimos una importancia particular a la belleza de las cosas, es porque a la larga, y en el sentido estricto del término, la funcionalidad pura no nos es de ninguna utilidad”. Max Bill, “belleza de la función, belleza como función”, op. cit.

25. “La belleza, en sí misma, demuestra ser menos evidente y las opiniones sobre aquello que es bello o que no lo es divergen frecuentemente”. Max Bill, op. cit.



11- Max Bill. Superficie hexagonal de 280 cuadrados, 1948-52. Chapa de latón niquelado.

El problema de la belleza no sería un problema únicamente funcional sino también de forma y, para Bill, la forma no afecta sólo al arte y al diseño –entendido como la creación de objetos– sino también, decisivamente, a la arquitectura.<sup>26</sup> No debemos, no obstante, confundir la importancia de la forma en arquitectura con el concepto de una arquitectura formalista contra el que Max Bill lanzó sus más ácidas críticas.<sup>27</sup>

El segundo texto “(forma, función, belleza)=(FORMA)” es breve pero igualmente fundamental. Allí Establece la equivalencia “forma=belleza”, y define la forma como “la suma de todas las funciones en unidad armónica”; continúa con la analogía “forma=arte”, porque la forma sería un elemento irremplazable y esencial de la obra de arte<sup>28</sup> la forma como representación de una idea se identifica con el arte, para concluir, lógicamente, que si “forma=arte=belleza”, “también el arte y la belleza pueden definirse como la suma de todas las funciones en unidad armónica”<sup>29</sup>. La equivalencia entre forma y belleza sería para Bill la situación ideal a la que deberíamos aspirar, aunque la cuestión es compleja, precisamente, por la dificultad de definición del término belleza:

*”Este propósito, lo sabemos, es difícil de lograr, porque la calidad de la forma y la calidad de la belleza son relativas. Sin embargo, deberíamos orientarnos hacia un estado ideal de cosas, donde todo, desde el objeto más insignificante hasta la ciudad, pueda ser igualmente definido como suma de todas las funciones en unidad armónica, convirtiéndose así en un elemento natural de la vida cotidiana. Este estado de cosas es lo que podríamos llamar cultura, y hacia él nos encaminamos”.*<sup>30</sup>

### **Razón lógica y búsqueda de la belleza como causa de una razón intuitiva en Max Bill**

La triple equivalencia propuesta por Bill, que haría también del arte y la belleza la suma de todas las funciones en unidad armónica, contiene en sí una voluntad de búsqueda de razones objetivas en la valoración de la belleza; su admisión de que la calidad de la forma y la calidad de la belleza son relativas implica un reconocimiento de la presencia de la componente sensible, de lo subjetivo, en el proceso de creación de la forma.

26. “La confrontación con problemas de forma que, entonces, se plantean de manera cristalina, no es solo válida tratándose de la creación de objetos utilitarios, sino que se muestra una cuestión decisiva para el desarrollo futuro de la arquitectura” Max Bill, op. cit.

27. En “el arquitecto, la arquitectura y la sociedad”, transcripción de la última conferencia que dio en Sao Paulo durante su viaje a Brasil de 1953, Bill expresa una dura crítica a la arquitectura moderna brasileña basada en la forma.

28. La idea de la forma como elemento irremplazable de la obra de arte tiene que ver con lo que Erick Kahler denomina como “formas cerradas”, en el sentido de una precisa relación entre las partes y el todo, concepto en el que podríamos incluir tanto el arte (objetual) de Max Bill como su arquitectura. En oposición, una “forma abierta” no tendría porqué conducir a una obra artística permitiéndose desarrollos o acciones paralelas que no necesariamente acaban en un objeto. Sobre el concepto de Forma cerrada y forma abierta, ver Erick Kahler “la desintegración de la forma en las artes”, Siglo XXI editores, 1969.

29. Max Bill, “forma, función, belleza” revista Nueva Forma n° 92, septiembre 1973 p. 67.

30. Max Bill, “forma, función, belleza” op. cit.



12- Max Bill. *Cinta sin fin*, 1935-53, ejemplar de la versión IV realizada en 1965 en diorita negra, 150x100x120 cm.

Max Bill ha sido habitualmente interpretado como un creador racional. Es, de hecho, un creador racional que busca métodos y temas que sostengan intelectualmente el proceso creativo para evitar caer en la expresión personal. La influencia teórica en Max Bill estaría en el idealismo alemán y en concreto en Hegel, para quien lo absoluto, lo realmente existente es la razón, una razón no estática que desemboca en la Lógica como un razonar.<sup>31</sup> Para Hegel “la realidad es racional; y no solo comprensible racionalmente sino que es ella misma razón, que es razón la manera de ser de las cosas mismas”.<sup>32</sup>

En sus textos Bill defiende la razón y rechaza el individualismo como autoexpresión y como productor de impresiones puramente subjetivas. Explica el arte como un acto de pensamiento y, salvo en contadas excepciones en que la admite, tiende a rechazar la intuición como motivo de creación. Por eso, en un primer momento, busca en el pensamiento matemático una temática capaz de aportar ideas abstractas a las que poder dar forma concreta. Pero, tras la aparente fría objetividad, hay algo cálido en la obra de Bill que, alejado de un esquematismo reduccionista, es difícil de explicar según un discurso lógico deductivo.

No se pueden entender el arte y la arquitectura de Bill sólo desde la razón lógica. Su lógica creativa está más impregnada de “espíritu” de lo que está dispuesto a admitir. La causa de la subjetividad que complementa la razón metodológica la encontramos en su necesidad de belleza. En su continua búsqueda de la misma. La adopción de una sistemática, próxima al cientificismo en la exploración creativa, minimiza, retarda, acompaña y, según él, da seguridad en la parte final del proceso donde han de tomarse decisiones libres.<sup>33</sup> Pero estas finalmente aparecen y no siempre es fácil encontrar sus razones objetivas. Los títulos de las obras ayudan a su comprensión y como consecuencia a su percepción y disfrute, pero casi siempre hay algo, que acompaña o complementa la delimitación de la *estructura*, o las leyes que sobre ella actúan, que escapa a un porqué objetivo.

Su búsqueda de la belleza, correalidad contingente en el arte y correalidad contingente y necesaria en las formas técnicas según Max Bense, hará que continuamente interfiera en el proceso lo que Adorno denomina como el principio formal por antonomasia: la razón subjetiva.<sup>34</sup>

Gadamer plantea que, en comparación con la orientación del Racionalismo hacia la matematización y la regularidad de la naturaleza, “la experiencia de lo bello y del arte parece un ámbito de arbitrariedades

31. Para Hegel “la realidad es racional ; y no solo comprensible racionalmente sino que es ella misma razón, que es razón la manera de ser de las cosas mismas” Manuel Granell, prólogo de “lo bello y sus formas”, op. cit, p. 18.

32. Manuel Granell, op. cit.

33. Ver “umweltgestaltung nach morphologischen methoden”, (“la configuración del entorno mediante el método morfológico”) en Max Bill, “Funktion und Funktionalismus, schriften: 1945-1988”, benteli, 2008, p. 103-108.

34. Ver Th. W. Adorno, “Teoría estética”. Ediciones Akal 2004, p. 71.



subjetivas en grado sumo”.<sup>35</sup> Su apreciación nos induce a pensar que es, en Bill, su incesante defensa de la belleza como una función más la que, ante la imposibilidad de una precisa determinación, introduce la componente más que irracional intuitiva en su obra. Decimos intuitiva porque la intuición implica un tipo de conocimiento. Fue Alexander Baumgarten (fundador de la estética filosófica) quién habló de una “cognitio sensitiva”, de un “conocimiento sensible” que, como explica Gadamer, “parece una paradoja, pues algo solo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas”.<sup>36</sup>

Este tipo de conocimiento sensible sería el equivalente de la razón intuitiva que completa la razón lógica de Bill. La belleza en Bill se entendería gracias a la colaboración entre ambas pues “en su singularidad, lo sensible aparece sólo como un simple caso de legalidad universal,... pues ni en la naturaleza ni en el arte, la experiencia de lo bello consiste en comprobar que sólo se encuentra lo que se había calculado previamente y anotarlo como un caso particular más del universal”.<sup>37</sup> Hay algo de una razón intuitiva en toda su obra que no parece previsto con anterioridad. Así ocurre en la conjunción lógica del tema con las leyes estructurales de *quince variaciones*; lo mismo ocurriría con la *particular* delimitación de la *estructura* en el pabellón de la Expo de Lausana; con la compleja elementalidad que ilumina las *superficies de una sola cara* en su búsqueda de dar forma

35. Ver Hans-georg Gadamer, op. cit, p. 53.

36. Gadamer, op. cit, p. 54.

37. Ibidem, p. 54.

14- Max Bill. Taburete de Ulm, 1955. Puede ser usado para sentarse en dos posiciones y ser fácilmente transportado del asa.

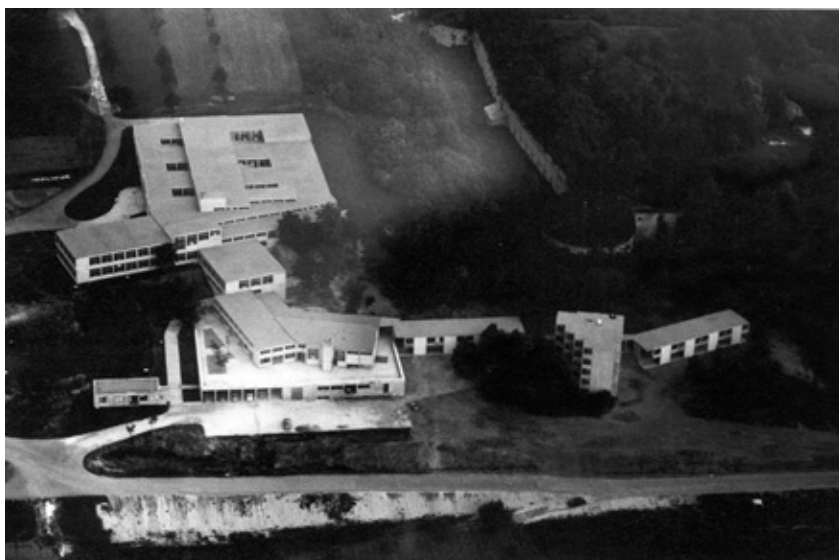


concreta a la idea de continuidad ;con la vertebración de los recorridos y las irregularidades que estos producen en el espacio interior y en la geométrica macla de los volúmenes exteriores de Ulm; con la interacción del color sobre *estructuras* pictóricas –estamos pensando en cómo el color transforma la estructura en series como 11x4:4 (1970)-; o con la forma como representación simbólica en sus monumentos. Incluso hay algo de intuitivo en sus soluciones formales a un concepto tan racional como el de *medias esferas*. Adorno lo explica diferenciando el proceso de creación, donde la forma cumple los deseos de aquello que tiene que ver con una actividad subjetiva y es producto de una actividad subjetiva, respecto del objeto en su condición autónoma (en la fase posterior a la finalización de la obra que Bense llamaría fase de interpretación estética) que desde el punto de vista estético es una determinación objetiva.<sup>38</sup>

Max Bill escribirá sobre la belleza como función y sobre la necesidad de belleza, pero nunca refiere su trabajo en términos relativos a la belleza. Solo sus escritos y conferencias harán referencia a ella, genéricamente, como concepto, como función a cumplir. No explicará una obra diciendo que ha buscado la belleza en una relación cromática, en la proporción de una obra plástica, en la construcción de una arquitectura o en el diseño de un objeto. Explicará, mediante los títulos de las obras, la ley matemática, la ley geométrica, la ley estructural (serie, ritmo, rotación, equivalencia...), el orden, el proceso, las relaciones o el carácter constructivo que media entre la idea (sin forma) y su objetivación en una forma concreta.

En su labor, la necesidad de la belleza, la transmisión del beneficio que la misma produce cultural y vitalmente en la sociedad, y cómo articular modos que permitan su observación en el proceso de creación del entorno, “desde la cuchara a la ciudad”, se convertirá en un camino, una especie de lazo sin fin, que Bill recorrerá alternativamente por las zonas externas e internas de la superficie que lo componen; teoría y práctica unidas en una superficie continua que vuelve sobre sí misma. En la cara teórica la enseñanza universitaria, con su labor de profesor, sus textos y conferencias; en la cara práctica de la superficie, mediante su poliédrica labor como

38. Ver Th. W. Adorno, “Teoría estética”. Ediciones Akal 2004, p. 192.



arquitecto, pintor, escultor, diseñador, tipógrafo o político. Tal recorrido permite a Bill observar el mundo desde distintos puntos de vista. Una multifocalidad que, alejada de la planicidad de una mirada única, le facilita tener una visión propia sobre aquello que en cada momento centra su atención. Le permite, en fin, aportar soluciones distintas, –complejas o elementales, específicas de cada campo de intervención y de cada tarea concreta–, desde la confianza de que su articulada estructura-bucle mental es capaz de asegurar la unidad necesaria a la totalidad de su obra.

Los textos de Bill son parte indisoluble de su obra. La teoría constituye un hilo de Ariadna capaz de guiarnos por el laberinto de una obra, tan variada a nivel relacional, formal, escalar, material o simbólico, que su aproximación inicial resulta compleja. Según Margit Staber, “la aparente paradoja de falta de compromiso y flexibilidad en la obra de Bill es la consecuencia de ese talento creador e intelectual”.<sup>39</sup> Más que un buen autointérprete, Bill es un artista que piensa. Capaz de estructurar su pensamiento de forma racional con una lógica subyacente, a la cual su variada obra responde, sin necesidad de hacer piruetas en el vacío de la búsqueda aleatoria. Para Bill no todo vale. Cada tarea encomendada ha de ser resuelta con los medios que le son propios. Este sencillo principio junto con una exigencia de responsabilidad ética en el trabajo, una lógica de la economía y un muy desarrollado sentido común, unidos a una inacabable capacidad de invención, constituyen la clave de entendimiento de su obra. Los resultados serían consecuencia de un principio bien argumentado y de un proceso basado en la experiencia y el ensayo.

La ética en el trabajo, la responsabilidad social, la comprensión de que artistas, arquitectos, diseñadores... trabajan en un marco social y a este han de servir, el rechazo del individualismo pero la confianza en el individuo responsable, son constantes que Max Bill enuncia reiteradamente. El proceso creativo se lleva a cabo en Bill “sin considerar si la solución

---

39. Margit Staber “Max Bill und die Umweltgestaltung” (Max Bill y la formalización del entorno, sobre la interacción de teoría y práctica) Zodiac 9, 1962, p. 61.





16- Max Bill. HFG Ulm, vista desde el suroeste con la caída de los edificios en la colina.

obtenida tiene algo que ver con lo conocido o aceptado. Pero también sin consideración de si se corresponde con la idea común de modernidad y vanguardia”.<sup>40</sup>

Si, como dice Max Bill, la búsqueda de la belleza causa mucho más dolor<sup>41</sup> que actitudes menos comprometidas, su logro, produce una satisfacción que trasciende los límites de lo objetual para instalarse en el espacio psíquico del espíritu. Quizá por ello, junto a la racionalidad objetiva del trabajo de Bill es inevitable encontrar momentos -en relación al color, la materialidad, la forma o la inserción en el lugar- en los que la vida psíquica aflora con “deslumbrante inmediatez”; nexos cuyas “razones arraigan en profundidades vitales inaccesibles por vías de la razón y que difícilmente se pueden expresar en una secuencia lógica”.<sup>42</sup> Partes de un proceso que Max Bill tiende a minimizar mediante una búsqueda sistemática -que por momentos se aproxima a procedimientos científicos- en la experimentación de la forma, para demorar la necesidad de la razón intuitiva en la toma de decisión. Aunque en realidad esta surge de modo espontáneo en todas las fases del proceso, incluida la primera decisión del qué hacer.

Bill niega el individualismo en el arte y la creación en general. Critica el diseño y la arquitectura como autoexpresión. Combate la intuición como principal herramienta de la forma aunque finalmente acepta una cierta participación de la misma si se hace moderadamente. El uso inicial de las matemáticas como temática artística buscaba una raíz objetiva para la experimentación con la forma. Pero el hallazgo, en 1935, del lazo sin fin abre un nuevo mundo formal que, más allá de la matemática euclidiana, lleva a Max Bill a la exploración de concreciones formales de la difusa y abstracta idea de infinito. La topología le permite ponerse a prueba respecto de sus convicciones teóricas. Las *superficies de una sola cara* son la demostración de una inmensa capacidad creadora y de un dominio de la forma que convive, de modo natural, con soluciones elementales en su escultura y aparentemente corrientes en su arquitectura.

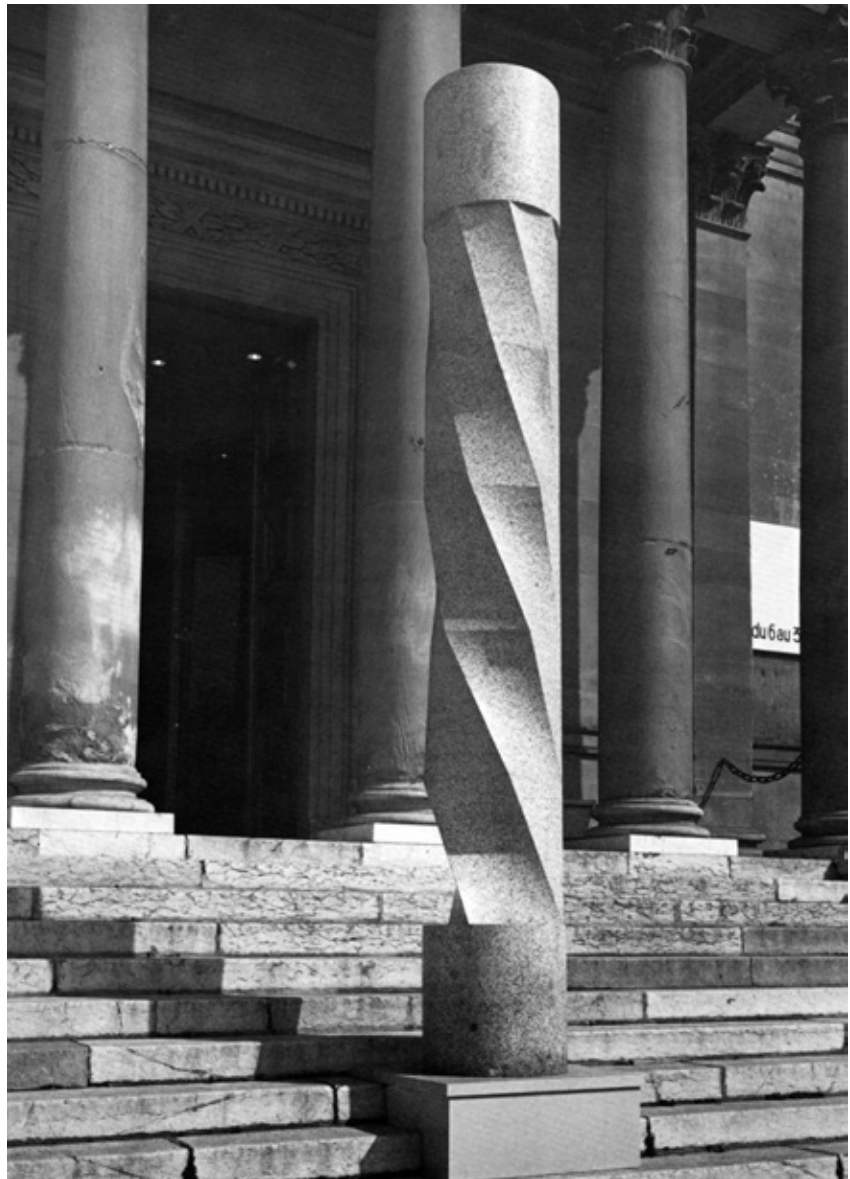
La búsqueda de la belleza será una constante en Max Bill. Las numerosas fotografías que le muestran observando su propia obra lo atestiguan. Su mirada es siempre próxima, de comprobación, implicada, experimental,

40. Margit Staber, op.cit.

41. Ver “belleza de la función, belleza como función”.

42. Ver Erick Kahler: “La desintegración de la forma en las artes”, Siglo XXI editores, 1969, p. 48.

17- Max Bill. *Columna con secciones poligonales de tres a ocho lados*, 1966. Granito, altura 420 cm, diámetro 60 cm.



de trabajo; una mirada morfológica. Una mirada analítica que parece indagar no solo la razón utilitaria de la función sino también aquellos aspectos “menos evidentes” que, provenientes del conocimiento sensible, vinculan la obra con el espíritu y producen el sentimiento de belleza.

*Quince variaciones sobre el mismo tema* supone en 1938 la consolidación de Max Bill en el mundo del arte. La verificación de su estatura arquitectónica vendría años después, con el edificio de la HfG de Ulm, aunque el reconocimiento de la misma sólo se produce en los años noventa y a un nivel excesivamente local. La arquitectura de Bill no es bella en el sentido epidérmico del término; sin embargo participa, junto al resto de su obra del anhelo de belleza. Un anhelo informado por la economía, la responsabilidad y una actitud ética ante el trabajo.

Partiendo del término “*belleza de la razón*”, que Bill toma de Van de Velde en relación a la tarea del ingeniero, su obra adquiere una suerte de *belleza lógica* que, completada por la razón intuitiva, ilumina su trabajo.

Podríamos, en alusión a la determinación de Duchamp de hacer un arte absolutamente desligado de los afectos personales, hablar “*belleza de la indiferencia*”, pero no nos parece adecuada a Bill cuyo carácter ni cuyo arte son indiferentes. Podríamos sin embargo hablar de la *belleza de la búsqueda* de una manera propia de ver las cosas en Bill; de la *belleza de entorno* y su confianza en que esta sería capaz de mejorar la vida de la gente; de la *belleza elemental* de su obra más reductiva, entre la que se encuentran algunas arquitecturas y las “esculturas-pabellón”; de la *belleza del espacio sin fin* en las formas de “cintas” y “superficies de una sola cara”; de la *belleza corriente* de sus arquitecturas urbanas; de la *belleza cruda* de los edificios de Ulm; de la belleza como causante de la crisis de Ulm y por tanto de la *belleza conflictiva*; de la *belleza simbólica* de sus columnas y monumentos; de los métodos industrializados de construcción y la posibilidad de una *belleza prefabricada*; de si es apropiado hablar de una *belleza de la estructura* –concepto que unifica tipografía, arte y arquitectura–, o es más preciso hacerlo de las leyes que sobre ella actúan. Llegaríamos así a la comprensión de que los caracteres que dan unidad a la obra de Max Bill se pueden analizar desde una idea que en principio parece ajena a la misma: *la búsqueda de la belleza* como responsable de una libertad creadora que escapa a la razón lógica.



REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Luis Martínez Santa-María

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
luismartinezsm@telefonica.net

### *Presentimiento de lo extraordinario*

### */ Foreboding for the Extraordinary Thing*

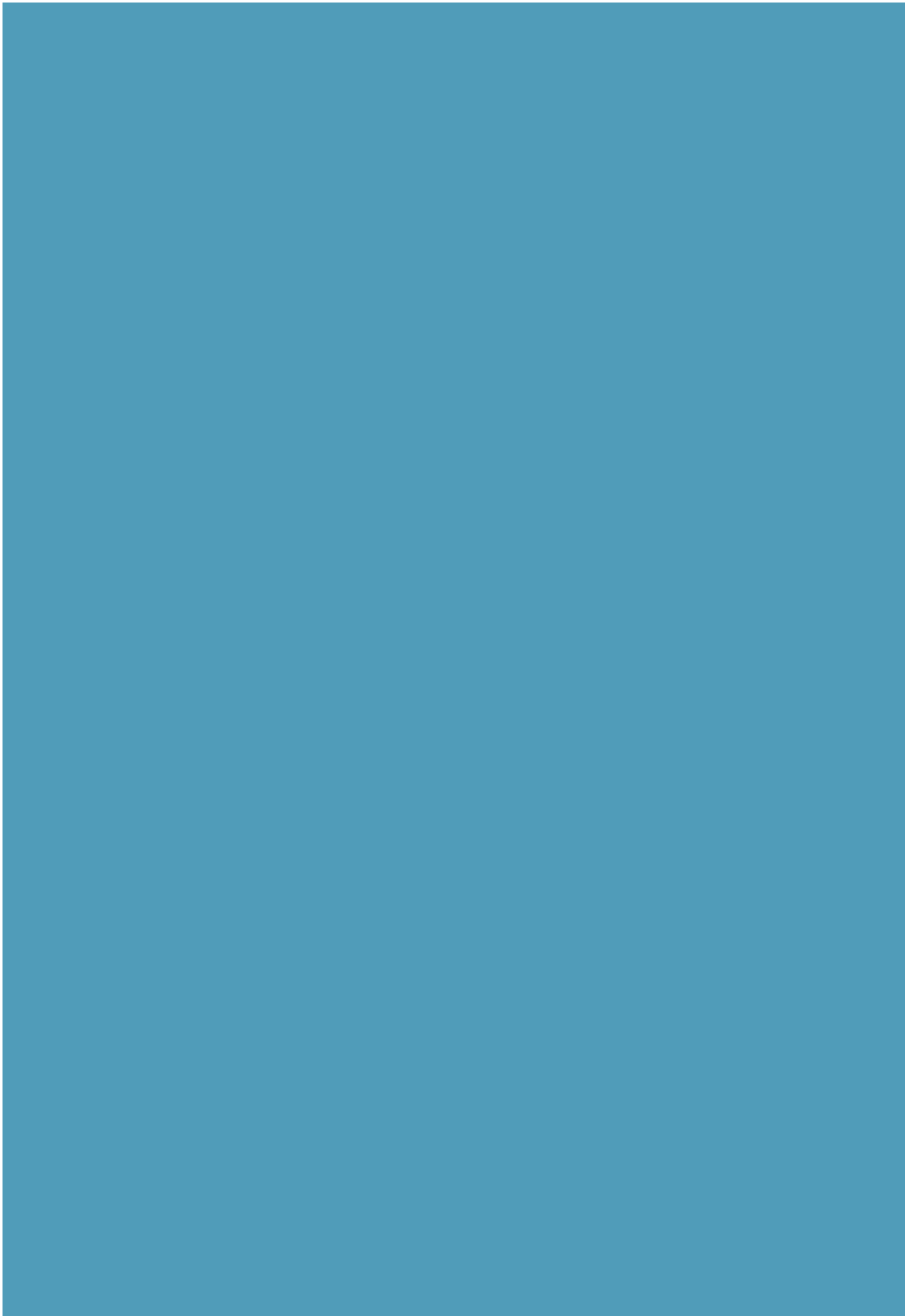
Es irremediable que como arquitectos queramos dirigir nuestra atención hacia la expresión del peso. Ver cómo algo tan absolutamente presente en el mundo físico, tenazmente relacionado con los procedimientos constructivos y con los materiales, puede ser reconducido. Desde la arquitectura griega hasta la gótica, desde la arquitectura barroca hasta las más admirables obras y proyectos realizados por los pioneros del Movimiento Moderno, surgen ejemplos con insólitos caminos para las líneas de caída del peso y para su expresión. Las columnas, los capiteles, las juntas, los zócalos, respondiendo a muchas otras exigencias que presenta la arquitectura, no dejan de pertenecer a esta paradójica trama expresiva que nos emplaza ante el presentimiento de lo extraordinario.

As architects, we cannot stop directing our attention to the expression of the weight. To see how something so absolutely present in the physical world, tenaciously related to the constructive procedures and to the materials, can be re-led. From the Greek architecture up to the Gothic one, from the baroque architecture up to the most admirable works and projects realized by the pioneers of the Modern Movement, examples arise with unusual ways for the lines of falling weights and for its expression. The columns, the capitals, the meetings, the socles, answering to many other requirements that the architecture presents, do not stop concerning to this paradoxical expressive plot that places us before a foreboding for the extraordinary thing.

---

Peso, Gravedad, Expresión, Extraordinario, Columna, Madonna  
/// Weight, Gravity, Expression, Extraordinary, Column, Madonna

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 23/10/2013





1- *Madonna di Senigallia*. Piero della Francesca. Urbino. En *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*. Rizzoli, Milán, 1967

## I

En sus aproximaciones pictóricas al tema de la Virgen con el niño los primitivos italianos probablemente tuvieron que verse obligados a renunciar a la representación de un recién nacido. Un bebé no se yergue, no mantiene la mirada, no levanta sus dedos dejando entrever en ellos un destello de inteligencia o bondad. Si deseaban estas expresiones era necesario acudir a un niño más crecido a pesar de los problemas de peso que su sujeción plantearía.

En el cuadro de la *Madonna di Senigallia*, realizado por Piero della Francesca en 1470, las dos figuras situadas a la izquierda y a la derecha del lienzo, salen solícitas a ayudar a esa madre que no puede con el peso de su hijo. Las caras de estos ángeles –tan humanos– tienen el mismo tamaño que la cara de ese bebé agrandado y están situadas a la misma altura del lienzo. Ambas transmiten así su segura contribución a la sujeción de un niño Jesús que flota ingrávido en el espacio pictórico. Si te fijas, es sorprendente y creíble. Es mucho más creíble este insospechado método de sujeción por contagio que haber intentado expresar llanamente el peso de una criatura tan particular como esta. Con toda naturalidad los dos rostros angelicales retienen al niño en el estrato horizontal que forman las tres cabezas unidas. El apoyo de los ángeles sobre el suelo también queda escondido y así cualquier noticia sobre las exactas magnitudes físicas de las tres figuras entrelazadas queda en suspenso.

Pero en la *Madonna di Senigallia*, sin duda una de las más bellas obras realizadas por Piero, no sólo las caras de los dos ángeles actúan como soportes y como estabilizadores laterales (no hay un brazo en María que trabaje más que el otro, parecen reclamar los ángeles con su posición simétrica), están también las manos. Todas las manos están quietas, calladas y recogidas contra los cuerpos que pesan. Sólo la mano derecha del niño se alza levemente. Es la única mano que no cede ante su propio peso. Los collares caen, los pliegues de los vestidos caen, los elementos arquitectónicos del fragmento de la habitación que aparece en el cuadro aluden también al peso que cae. Ante un mundo de elementos finitos que ceden unánimemente, sólo esa mano pequeñita se levanta contratacando a la gravedad en el mismo eje de simetría del cuadro. Tal vez no lo crearás, pero la mano que levanta el niño tira de él hacia arriba, lo alza, y así se expresa aquello que los espectadores del cuadro estarían esperando descubrir en el fondo del tema pictórico.



2- *Madonna col bambino*. Giovanni Bellini. Milán. En *L'opera completa del Giovanni Bellini*. Rizzoli, Milán, 1969

## II

De la *Madonna con bambino* de Giovanni Bellini, fechada entre 1460-64, me gustaría señalarte las sombras que las manos de la madre arrojan sobre la camisa del niño y que delatan la mínima y valiosa separación que existe entre ambos cuerpos. Las manos de María no están sujetando nada sino presentando ante el espectador del cuadro el enigma de que un niño, sin más agarre que el que le brinda la mera proximidad física, está retenido ahí, a flote otra vez, en la atmósfera del espacio pictórico. Es verdad que están las manos, sí; como en una obra de arquitectura podrían estar las pilastras o las columnas. Pero se encuentran allí para decirnos que ellas, tan próximas a la posibilidad de realizar una sujeción, la evitan adrede. Cuántas veces en la historia de la arquitectura encontraremos a un elemento que, aunque parecía predestinado a ejercer de soporte, acaba rebelándose contra su cometido; como los gruesos muros del lado sur de la capilla de Ronchamp, separados de la cubierta por una franja de luz, negándose, en el último momento, a darle apoyo. También conocemos admirables columnas que no se enfrentan de forma pasiva al peso de los edificios. Son como los dedos entreabiertos y en descanso de las manos de María. Están lejos de cualquier ocupación, parecen ajenos, están en su mundo... En un mundo que sin embargo coincide con el centro oculto que todo relato contiene.

En la *Madonna con bambino* no es posible observar ninguna contracción muscular que señale un esfuerzo. Lejos de convertirse en unas herramientas, las manos han pasado a ser unas superficies convexas llenas de calor y de luz. Y la luz merecería un capítulo aparte. Si para la expresión del peso los artistas pueden jugar con la composición, el contenido o las correspondencias, es con el uso de la luz con el que consiguen superar los retos más difíciles. Así, la escocia de las columnas clásicas imposibilita, con la luminosa convexidad que caracteriza a su perfil exterior y con la sombra rehundida y retrasada que arroja en su contacto con el estilóbato, el conocimiento de cómo el peso que desciende por el soporte vertical entra en contacto con el plano horizontal del dado de la basa. La luz corta con su fagonazo la cadena de acontecimientos recurrentes y quiebra la recta de lo previsible. Se diría que ella concede a los arquitectos la oportunidad de repartir, con una extraña libertad de cálculo, como ingenieros un poco irresponsables, como si en vez de construir pintasen, las cargas y las resistencias<sup>1</sup>.

En la pintura de Giovanni Bellini, las sonrientes veladuras sobre los dorsos de las manos de María tal vez no tienen la luz que les corresponde en función de la ventana o de la posición del sol pero sí tienen la luminosidad que exige su deseo de expresar algo maravilloso. La pintura se muestra así, una vez más, como una esperanza cognoscitiva<sup>2</sup>.

1. No extraña que la ciudad de Florencia confiase a Giotto, la construcción de su alto *campanile*.
2. FOCILLON, Henri. Piero della Francesca. Abscondita, Milán, 2004.





-----  
 3- *Madonna col bambino*. Giovanni Bellini.  
 Sao Paulo. En *L'opera completa del Giovanni  
 Bellini*. Rizzoli, Milán, 1969

### III

Diecisiete años después, en 1487, el mismo pintor veneciano resolvería, con unos recursos compositivos distintos, el dilema del peso. En esta pintura la seguridad de un fino balaustre colocado en primer término, en la parte inferior del cuadro, libera a María de la realización de un esfuerzo excesivo. La burla al peso que permite la entrada en escena del balaustre viene además acompañada de la aparición, hacia el primer término del cuadro, de la mano de la madre; una bellísima mano izquierda que, aunque parece cuidar del equilibrio del niño sobre el fino pretil, se presenta para ocultar al espectador, con una sutileza incomparable, la forma en que el cuerpo del hijo, ese niño siempre demasiado pesado, encuentra su apoyo definitivo.

Te darás cuenta que Giovanni Bellini, además, ha empequeñecido el rostro de María para evitar que la cara del niño parezca demasiado grande. Y verás que se trata de una nueva vuelta de tuerca realizada a favor de los mecanismos significativos del tema propuesto por esta pintura. El niño tiene que ser grande para tener así la expresión adecuada, para dirigirse correctamente hacia ti, pero al mismo tiempo no debe pesar mucho ni parecer demasiado crecido porque sigue siendo necesario que se mantenga con toda la inocente distracción de un ser pequeño. Quizá por eso el niño juega, es travieso. Quizá por eso su madre es seria, demasiado seria.



-----  
 4- *La presentación de Jesús en el templo*.  
 Giovanni Bellini. Venecia. En *L'opera  
 completa del Giovanni Bellini*. Rizzoli,  
 Milán, 1969

### IV

En *La presentación de Jesús en el templo*, otra obra de Bellini (1460) que se encuentra en un edificio muy querido por nosotros, la Fundación *Querini Stampalia* de Venecia, la lectura del peso de Jesús, de ese delicado infante que pasa de los brazos de María a las manos de Simeón, es interceptada por tres elementos. Aunque en un principio parecería que esos tres intermediarios han sido pintados para colaborar en el sostenimiento del niño, se comportan de manera evasiva. En primer lugar están las manos de María, pintadas de tal modo que no parecen encontrarse agarrando o sujetando una carga sino ayudando a empujar suavemente al niño desde un lado del cuadro hasta el otro. Están después las manos de Simeón, ese profeta ciego, que se abren imprecisas en un gesto receptivo, en un instante en el que todavía ningún peso se ejerce sobre ellas. Y está por último, un elemento que te hará sonreír: un cojín un poco aplastado.

Tanto las manos de María como las de Simeón están abiertas no para sujetar sino para acompañar la delicada travesía de la figura y para hacer posible su entrega. Y en cuanto al cojín, el cuerpo del niño se hunde blandamente en él y así se interrumpe cualquier posibilidad de conocer el dato relativo a su peso. Los tres elementos, bastante inútiles como verdaderos soportes o como reacciones a un empuje concreto, introducen sin embargo una danza de figuras, una especie de cortejo en torno a ese itinerario aéreo que el niño realiza. En esto consiste su utilidad: demasiado atentas al acontecimiento, encima casi del desarrollo del mismo, el cojín y el manojito de manos tejen un velo que imposibilita ver bien qué está pasando.

Mira también la envoltura llena de claridad con la que en esta ocasión se nos presenta al niño Jesús. Una madeja de gasa cubre vuelta tras vuelta a su pequeño cuerpo acentuando así su condición objetual y su carácter flotante. Es un vestido que le empuja ligeramente hacia lo alto como si se tratase



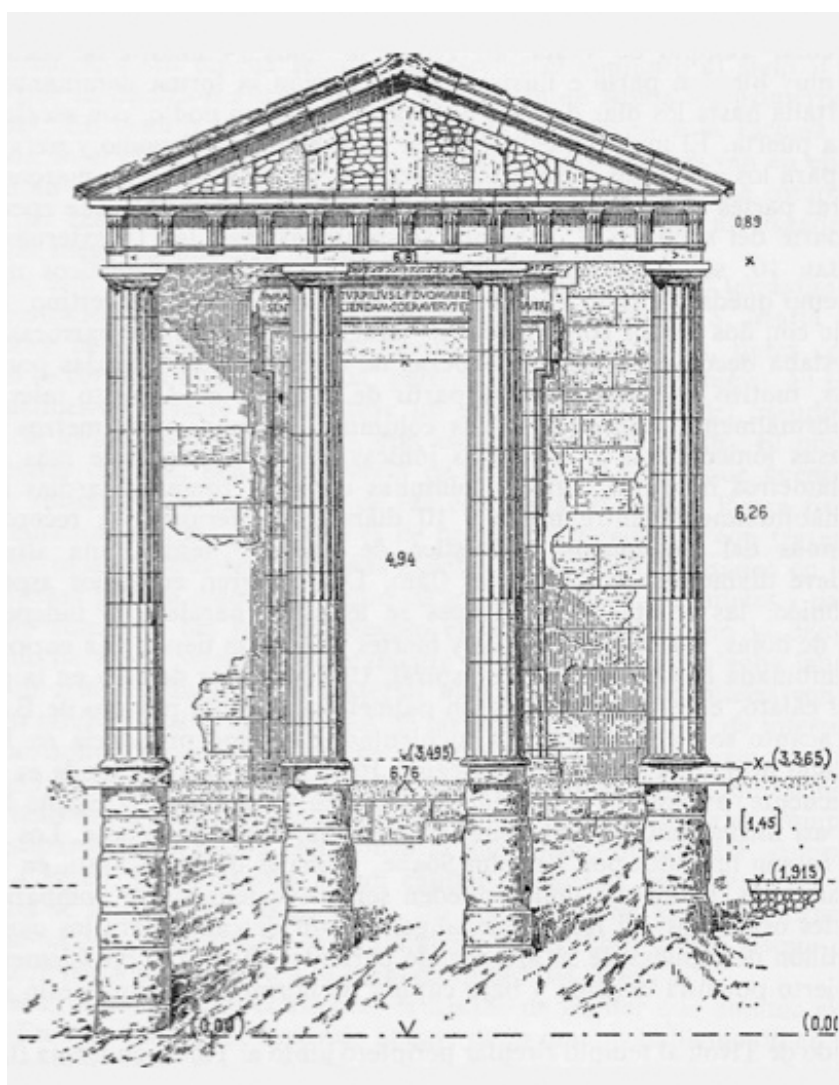
de un chaleco salvavidas. También podríamos decir que se trata de un desconcertante traje espacial, de una escafandra. Tanto el blanco del velo de María como el rojo de la capucha y la túnica de Simeón, aparecen en los vestidos del niño apelándole a que no se detenga y a que reúna ambos colores saltando de un lado a otro del cuadro. Aquí la bicromía del espacio pictórico actúa como un medio capaz de impulsar y reunir a las figuras y de expresar, por tanto, toda la levedad y flexibilidad que pueden llegar a tener.

Pero hay algo más que querría decir. No me gustaría olvidarme de la mirada del personaje que se encuentra en el centro y en el último término del cuadro. Aparentemente ese San José no está actuando, no forma parte de la escena en la cual se produce el traslado aéreo del niño desde los brazos de su madre hasta las manos de Simeón. Pero contra la ceguera de Simeón la mirada atenta y absorta de José está construyendo el puente por cuyo tablero se desliza el paso del niño. Es muy bonito, ¿no crees? Estas intervenciones indirectas, este aferramiento a figuras tan improbables, no solamente pertenecen a las posibilidades de la pintura: también la arquitectura puede asignar a ciertos elementos arquitectónicos un grado de responsabilidad tan inverosímil como el que consiguieron Piero della Francesca o Giovanni Bellini. También la sonrisa de las cariátides o la naturalidad de los pliegues de sus largos peplos de lana, que caen suavemente hasta ocultar sus pies, como si el aire hubiese entrado dentro de las fibras del mármol, se enfrentan a la antipatía del peso.

## V

¿Y la arquitectura? ¿Necesita la arquitectura conseguir que alguno de sus elementos, parezca más grande y al mismo tiempo menos pesado de lo que realmente es? ¿Puede proponerse, por la vía de la expresión, engañar a la gravedad? Te diría enseguida que sí. En toda la historia de la arquitectura pernocta el deseo por la manifestación de lo extraordinario. Hacer la puerta inmensa y hacer que simultáneamente desaparezca la gravedad de la puerta. Hacer que el techo, acelerado y enorme, parezca flotar. Hacer que el pilar y la viga rompan sus compromisos de acción y reacción. Hacer de la esquina continuidad en vez de corte. Hacer que el basamento envuelva en una atmósfera de refinada indefinición la llegada de los empujes superiores. Acciones que obligan a la aparición de un objeto, de una traslación, de un pretexto, de una coartada que irrumpa en la escena arquitectónica, con su novedad e ingenuidad a cuestas, para proporcionar el fabuloso intercambio simbólico que se le solicita.

6- Templo dórico. Cori, Italia.  
En *Arquitectura griega y romana*.  
D.S. Robertson. Catedra, Madrid, 1988



## VI

En el templo dórico de Cori (100 a.C.) las canaladuras de los dos tercios superiores de la columna refuerzan su verticalidad y evitan de paso la percepción de las juntas entre los tambores apilados que la integran. Además,



7- La flagelación de Cristo. Piero della Francesca. Urbino. En *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*. Rizzoli, Milán, 1967

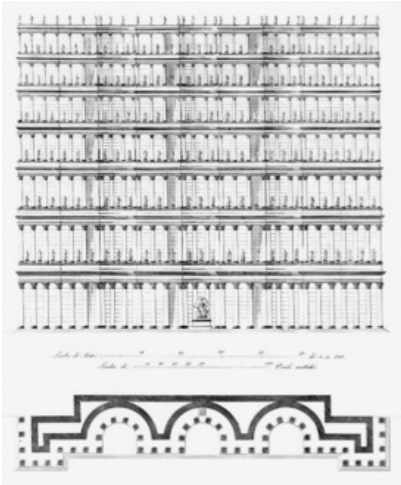
estas estrías de canto vivo consiguen hacer que la columna resulte más gruesa de lo que en realidad es<sup>3</sup>. La presencia de los triglifos corridos sobre el entablamento rompe también la posibilidad de apreciar la longitud y el verdadero tamaño de las piezas empleadas como dinteles. Uno de esos triglifos, el que está situado justo encima del eje de cada columna, se ofrece allí a la vista para ocultar, entre lo que parecerían sus molduras, la necesaria junta vertical que queda marcada entre cada dos piezas dinteles. Sí: la ornamentación aplicada a la columna y a los elementos arquitectónicos que la siguen tiene como uno de sus propósitos hacer irreconocible las fases del proceso constructivo y su lógica. Al mismo tiempo, la ornamentación es útil para impedir la lectura de los tamaños de las piezas empleadas y, en consecuencia, hacer confusa su relación con el tamaño humano, con la verdadera medida o referencia de lo construido.

Entonces no sólo resulta imposible reconocer el peso propio de las piezas colocadas cuando no se sabe distinguir dónde empiezan y dónde terminan; también se hace ardua la distinción entre los elementos que tienen un papel resistente y aquellos que sencillamente los acompañan. Muchas veces puede haber más material, más sección y énfasis donde no hay necesidad de más aguante. Puede haber más masa donde se desea recalcar una mayor inconsistencia o levedad; una contradicción que recuerda a aquellos lastres de plomo que, contra toda lógica, se disponían en los cascos de los barcos para afianzar su flotabilidad. Como verás, tanto las columnas como las piezas constructivas del entablamento y del estilóbato constituyen un conjunto reverberante, un auténtico complot constructivo.

En el templo de Cori la cimentación que ha quedado descubierta en la parte de abajo demuestra, por contraste, el estado de alerta en el que se encuentran cada uno de los elementos arquitectónicos situados sobre rasante. Todos y cada uno de ellos están concentrados en una representación. Las cuatro columnas, tal y como señalaba Le Corbusier que ocurría en la Acrópolis, no apoyan en sus basas, parecen surgir desde el subsuelo. Te diría que no es el peso del templo el que ciegamente, como un clavo, se hunde hacia la tierra, sino la tierra la que, abriendo sus ojos de par en par, hace salir al templo.

Pero tendría que añadir algo más en relación a la columna y vuelvo para ello a Piero della Francesca. En el cuadro de *La Flagelación de Cristo*, los personajes se confunden con las columnas. Ese hombre al que azotan los soldados de Pilatos, sin estar atado a la columna, no puede huir del centro que esta ha producido. Y es que la columna ya no es un soporte sino un lugar único; es la que presta toda su atención al sentido que ha adquirido esa extraña asamblea. En su grandeza, en su imparcialidad absoluta, es la que se niega a discriminar entre hombres inocentes y hombres culpables. Esto es muy importante. La columna del cuadro de Urbino nos prohíbe juzgar, medir, sentenciar a los personajes que se encuentran bajo su influjo. La columna se recrea con la imagen de los hombres como paradigma y los observa como seres ejemplares.

3. ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Akal, Madrid, 1991.

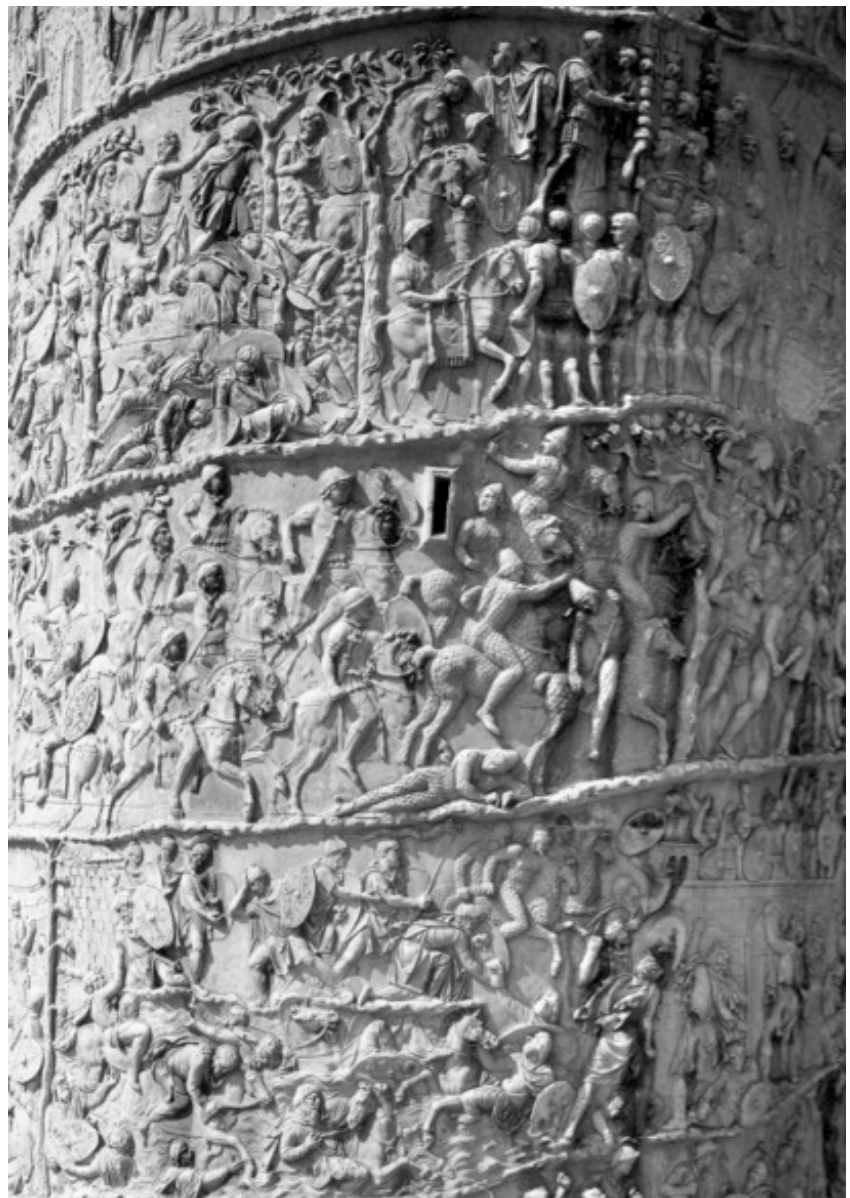


8- *Settimio Severo*. Planta y alzado. En *L'architettura romana*. Luigi Canina. Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2006

9- Columna Trajana, Roma. Detalle. En *Historia del Arte*. Ernst H. Gombrich. Alianza Editorial; Madrid, 1979

Es también algo muy antiguo, demasiado antiguo: un hombre a cambio de una columna, una correspondencia que se construirá sin cansancio, una y otra vez, por los arquitectos griegos y romanos y más tarde por los renacentistas, manieristas y barrocos como si todos ellos hubiesen dado con una imagen antropomórfica feliz y profunda. El Mausoleo del Halicarnaso o la impresionante fachada monumental del ninfeo conocido por *Settimio Severo*, construido en el ángulo meridional del monte Palatino, ponen de manifiesto el acuerdo entre la figura de la columna y la figura del ser humano. En algunos templos clásicos las columnas sustituyen a los hombres o estos sustituyen a las columnas. El fuste de la colosal Columna Trajana en los Foros romanos es simplemente un ejército imparables de hombres y más hombres isocéfalos, hasta dos mil quinientos se han contado, ordenados sobre las franjas sucesivas de un helicoide que se dirige con su espiral, como si fuese de humo, ajeno por completo a la gravedad, hacia la llamada del cielo.

Por medio de cada una de sus roscas la columna autentifica la enigmática relación con unos personajes a los que parece que admira. Así es la columna, como un imán humano. Su misión sustentante ha quedado en retaguardia. *Cuando damos una vuelta a su alrededor y circulamos entre ellas* –escribe Goethe en su viaje a Italia– *les comunicamos la verdadera vida, sólo entonces sentimos que la vida emana de ellas. Este era el propósito del arquitecto.*



10- Santa Constanza, Roma.  
En *Chiese e Cattedrali*. Touring Club Italiano,  
Milán, 1978



## VII

En el mausoleo romano de Santa Constanza (c. 349 d.C.) la aparente centralidad determinada por el tambor y la cúpula es disuelta por medio de las múltiples sendas radiales que ofrecen cada una de las columnas pareadas situadas bajo el anillo de arranque. Fíjate cómo la radiación y la duplicación de las columnas es aquí un dato esencial para conseguir este efecto centrífugo. Su utilización te recordará a las felices asociaciones y duplicaciones de objetos que los pintores renacentistas idearon en sus intentos por representar a un niño Jesús diferente. Es así como se rompe la relación entre las cargas del tambor y de la cúpula con sus estrictos plomos verticales.



11- Santa Constanza, Roma. Detalle.  
En *Chiese e Cattedrali*. Touring Club Italiano,  
Milán, 1978

Lo que se vive en el interior del templo es una expansión horizontal de las fuerzas verticales que son lanzadas, por medio de cada par de columnas, hacia el perímetro del edificio donde la presencia de la estructura es más irrelevante como problema. En este perímetro retrasado, correspondiente a la pared del deambulatorio, un conjunto de hornacinas y nichos parecen corroborar y celebrar el impacto de esta huida espacial de las fuerzas horizontales.

Si examinas la planta verás la falta de relación entre la austera fachada del templo y la corona de columnas interiores; no es posible encontrar ninguna correspondencia entre el altar y la única entrada; no existe en el interior del edificio ningún eje dominante. De esta manera, ocultada convenientemente la excepcionalidad de la puerta, la circularidad queda preservada y el mausoleo de Santa Constanza rota con toda libertad atendiendo sólo a sus propias exigencias expresivas.



12- Santa Constanza, Roma. Detalle.  
En *Chiese e Cattedrali*. Touring Club Italiano,  
Milán, 1978

Por otro lado, la hilera de ventanas situada sobre el tambor de la cúpula hace posible la creación de un fuerte borbotón luminoso contra el que se recortan los perfiles en contraluz de las dobles columnas. Sin duda que esta concentración de luz en la parte más pesada del mausoleo invita a no considerar a las columnas situadas abajo y en la sombra como soportes literales. Algo que nos lleva de vuelta a la capacidad que tenían aquellos dorsos cálidos, iluminados, de las manos de María en la *Madonna* de Giovanni Bellini y que deshacían cualquier lectura que pudiese interpretarlas como figuras endeudadas con una carga.

Una vez más, nos alejaríamos mucho de los propósitos de este artículo si quisiéramos examinar las alteraciones que introduce la luz en la lectura de los pesos. Pero bastará que te cite que en algunas catedrales góticas la estructura tiende a desaparecer, parece un encrespamiento de la luz<sup>4</sup>; o que en Santa Sofía, una llamarada luminosa se concentra en el lugar donde el peso resulta más insoportable: justo en el arranque de la cúpula central donde cuarenta ventanas parecen dispuestas a disolver el imponente empuje de su cascarón transformándolo en una atmósfera indecible. Las ventanas actúan aquí transformando lo que les llega, como centrales alquímicas.

En la arquitectura que más admiramos a una carga no se corresponde un peso de forma inmediata, de una acción no entresacas una reacción, la fuerza de muchos hombres, la de un titán incluso, puede parecer inferior a la de uno solo que descansa. La causalidad es despreciable. Haciendo nuestras las palabras del poeta Ossip Mandelstam también la arquitectura, como la pintura, está obligada a alargar los cuerpos de los caballos que se acercan a la meta en el hipódromo<sup>5</sup>.



13- *Tondo Doni*. Miguel Angel. En *Miguel Angel*. Antonio Forcellino. Alianza Editorial,  
Madrid, 2005

## VIII

Miguel Ángel también realizó, como pintor y escultor, varias *madonnas*. En la del *Tondo Doni* (1503), que se guarda en el *Galleria Uffizi* de Florencia, los problemas del peso y de la sujeción del niño Jesús, que tantas dificultades ocasionaron a los pintores del *quattrocento*, parecen haber desaparecido en este disco. La madre atiende a la llegada de un niño que, desde atrás, le pasa su esposo José. Un traspaso como este obliga a la realización de una valiente pirueta compositiva que queda centrada en el inusual giro del torso, la cabeza y los brazos de la figura femenina. Pero lo cierto es que mediante esta operación el problema del peso es escamoteado al espectador de la pintura a quien se le pide que acepte, a cambio, un escorzo magistralmente logrado.

Aunque el esfuerzo físico que supone el transporte de esta sagrada carga deja su señal en el delicado sonrojo de la mejilla de la madre y en el revoloteo de su túnica, ni su postura arrodillada, ni la oculta sustentación de su esposo situado a su espalda, ni siquiera la ambigua manera en que el niño es cogido por uno o por otro, pueden dar la más mínima señal sobre cuál es el peso que está en juego. El niño parece que vuela. Tal vez

4. MORETTI, Luigi. *Espacios-Luz en la arquitectura religiosa*. Lampreave, Madrid, 2012.

5. MANDELSTAM, Ossip. *Coloquio sobre Dante*. Acantilado, Barcelona, 2004.

vuela. La expresión indirecta de su carga queda patente, todo lo más, en la manera en que agarra los cabellos de su madre y en la atenta mirada de su padre que lo custodia desde atrás. Sí, una vez más, una manita que aprieta un poco, una mirada, no un esfuerzo físico, sino un sentimiento, un afecto, un gesto de inteligencia, vuelven a demostrarse como delicados apoyos.

Al principio de este artículo se indicaban algunos de los recursos pictóricos empleados por los primitivos italianos. Es asombroso ver cómo aquí la lucha contra la evidencia del peso se ha resuelto mediante la entrada de un movimiento en turbina, con la torsión, con la invención de un extraño relato espacial. Aunque algunos críticos han reconocido este hecho, lo que para mí resulta una novedad en la obra de Miguel Ángel es que cualquier rastro de la incondicionalidad del peso no sólo ha sido sustituido por el empleo del movimiento y del desequilibrio sino que viene acompañado también por la presencia de pequeños detalles relacionados con la acogedora proximidad de la vida. En su obra hay virtuosismo pero subyace también una penetrante y delicada observación del ser humano y del mundo que le rodea. Y al decir esto no puedo dejar de olvidar el ojo del Adán de la capilla Sixtina. Carece de pintura, su color es el mismo que el del techo, el de los modestos componentes terrestres utilizados en su pasta constructiva.

## IX

Miguel Ángel, que ya había realizado la obra maestra de *La Pietà*, no inventa en *La Virgen de Brujas* (1506) ningún apoyo sólido para el pequeño Jesús; no recurre tampoco ni a la intervención de los brazos de María ni a la de otros portadores simbólicos. Ni siquiera atenta contra la corporeidad del niño que se muestra en esta obra verdaderamente exultante, sobre todo con la frescura y autenticidad de su rostro.



14- *Virgen de Brujas*. Miguel Ángel.  
En *Miguel Ángel*. Antonio Forcellino.  
Alianza Editorial, Madrid, 2005

Lo que en esta *Madonna* resulta único es el efecto del movimiento del manto tensado<sup>6</sup>. Algo inimaginable: ahora es el manto, el mismo que cubre el regazo de la Virgen, el que sujeta también el peso del niño. El artista desprecia como soporte el suelo que queda tan cerca; olvida también la posibilidad de sujeción que brinda la mano derecha de María; no quiere nada más que esta alocada invención: que sea la tensión de una suave tela ondulante, irreflexiva, la que contemple el empuje y lo reconduzca a una situación extraordinaria.

Miguel Ángel vuelve a poner en juego todas las acciones equívocas que pertenecen por derecho propio a las artes plásticas de la escultura, la pintura y la arquitectura: situar lo alto en lo bajo; hacer que lo sutil sea más resistente que lo duro; entrelazar lo humilde y lo excelso; usar a la luz y a la sombra como contrapesos, como valiosos rehenes; atreverse a decir una mentira para contar finalmente una verdad; ofrecer una historia fortuita desde la que desborde sin embargo un fresco y profundo eco en el que todos se reconozcan.

6. FORCELLINO, Antonio. *Miguel Ángel. Una vida inquieta*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.





## X

Los pliegues voleados del delicado manto resistente de la escultura de La Virgen de Brujas te harán recordar las volutas del capitel corintio formado por un revoloteo de finas y apretadas hojas de acanto. La desenvoltura espacial de estas hojas permitía ocultar cómo la base circular del capitel, situado sobre el sumoscapo de la columna, se convertía más arriba en una base cuadrangular a fin de encontrarse adecuadamente con el ábaco y las bandas del arquivado. Las hojas ocultaban esta importante transformación. Y estas hojas del capitel, esos vegetales de mármol situados bajo los pesados entablamentos cargados de metopas y triglifos, parecían, con toda la fragilidad de su labra, aguantarlos con una jovialidad desarmante. Para insistir en su inutilidad mecánica las puntas de las hojas se giraban hacia afuera, saliéndose así de la plomada del fuste. El escultor perforó con su trépano el mármol para producir, aquí y allá, oquedades donde el aire embadurnara la materia de esa hojarasca sorprendentemente activa convertida en un remolino del peso<sup>7</sup>. En una maravillosa inversión a la que nuestros ojos ya están acostumbrados, el peso de ese templo, a pesar de ser una auténtica mole de mármol o de piedra, trastocado por los escultores y los arquitectos, surgía de abajo hacia arriba y no caía de arriba hacia abajo. Y el capitel, si pudiéramos contarle así, en vez de sentirse aplastado, se alzaba. Reía. Y mientras hacía todo esto, según explica algún filósofo<sup>8</sup>, y es algo que yo creo que tú compartirás conmigo, señalaba a la arquitectura como la permanente revancha entre lo medido y lo desmedido.

7. JUAN NAVARRO BALDEWEG. Conferencia en la ETSAM. 7 de octubre de 2009.

8. MARTIN HEIDEGGER. *Estancias*. Pre-textos, Valencia, 2008.



REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

Carolina Mateo Cecilia

Universidad Europea de Valencia / carolina.mateo@uem.es

*Domesticidades disidentes  
en la ficción televisiva contemporánea*  
/ *Domesticities and Dissent  
in Contemporary TV Fiction*

¿Qué pasa cuando el sistema económico entra en crisis y descubrimos que esa domesticidad basada en narrativas neoliberales también se tambalea?

El presente artículo explora representaciones de la domesticidad femenina en dos retóricas visuales y narrativas que parten de los medios de comunicación, separadas en el tiempo por un acontecimiento reciente crucial: la crisis de las hipotecas *subprime* y la intensificación de la crisis del capitalismo neoliberal. Se parte de las formas de representación visual y vital de lo femenino y del feminismo privilegiadas por los medios de comunicación bajo el neoliberalismo, según las acepciones del *postfeminismo* defendidas por Susan Faludi y Angela McRobbie. A lo largo del artículo se revisarán algunas prácticas disidentes en la construcción de la domesticidad de la serie *GIRLS* en relación a relatos *postfeministas* hegemónicos anteriores, ejemplificados aquí a través de la popular serie *Sexo en Nueva York (SNY)*. Se considerará que las ficciones televisivas son retóricas ideológicas capaces de legitimar peligrosamente modelos de domesticidad, y consecuentemente relatos susceptibles de interés académico en el ámbito de la arquitectura.

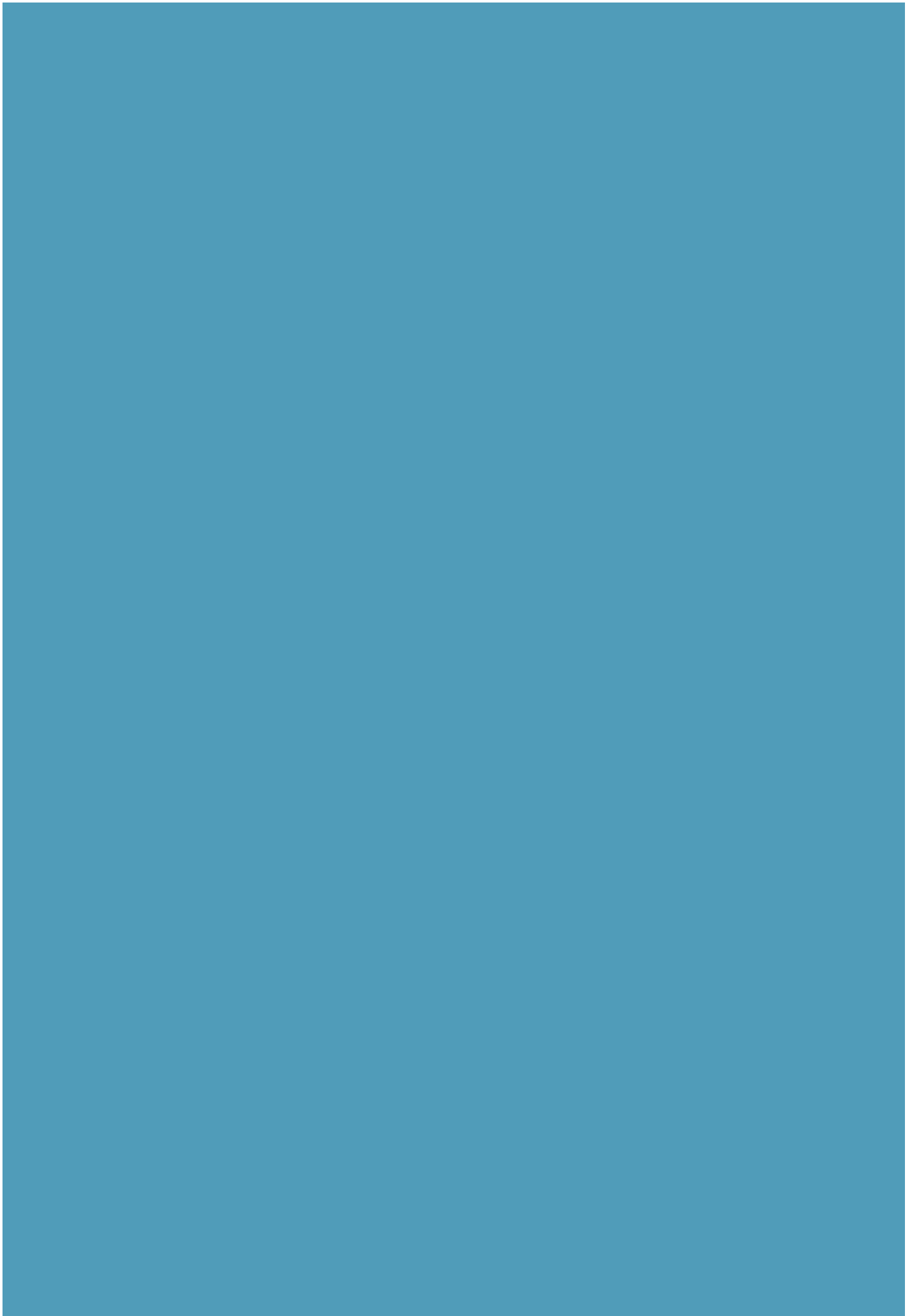
What happens if the economic system fails and we realize on that our current domestic practices based on neoliberal narratives also crashes?

This paper explores representations of female domesticity through two fiction products separated by a crucial recent event: the U.S. subprime mortgage crisis. It starts from the term post-feminism as forms of visual representation of the feminine life privileged by the media under neoliberals' philosophy, as Susan Faludi and Angela McRobbie defend. This research examines domestic dissidences in the construction of domesticity in *GIRLS* related to previous hegemonic and postfeminist rhetoric's, exemplified by the popular TV show *Sex and the City*. TV shows are considered as ideological messages capable to legitimize domesticity models. Consequently those rhetorics are material susceptible of academic interest in the field of architecture.

---

Ficciones televisivas, domesticidades disidentes, *GIRLS*, postfeminismo  
/// TV fiction; dissident domesticities, *GIRLS*, post-feminism

Fecha de envío: 10/09/2013 | Fecha de aceptación: 17/10/2013



### **Ficciones, crisis, post-feminismo y domesticidad**

Las retóricas televisivas son consideradas productos tremendamente influyentes en la construcción del imaginario colectivo de los públicos a los que van dirigidos. Habitualmente ofrecen lecturas persuasivas acerca de los espacios sociales, como la domesticidad, que merecen no ser obviadas.<sup>1</sup> En este artículo se han escogido dos narrativas que brindan lecturas divergentes de la domesticidad, cuyas emisiones están separadas en el tiempo por la reciente crisis de las hipotecas *subprime* norteamericanas. En concreto se trata de las series *Sexo en Nueva York* (en adelante SNY)<sup>2</sup> y *GIRLS*,<sup>3</sup> emitidas por la HBO, uno de los canales de televisión por cable y satélite más populares de Estados Unidos. La elección de éstas y no otras se debe a su estructura aparentemente homóloga, su proyección internacional, su condición de consumo masivo y a sus relatos eminentemente femeninos, y por otro lado a sus visiones encontradas de la domesticidad en torno al prisma neoliberal del *postfeminismo*.<sup>4</sup>

Se expondrá cómo la serie *GIRLS* no establece simplemente un cambio de escenario doméstico neoyorkino en relación a *SNY* en términos generacionales, sino que constituye un proyecto mediático que pretende desplazar el apartamento propio como centralidad de la emancipación *postfeminista*. Además, *GIRLS* articulará en espacios domésticos similares a

1. CARRIÓN, Jorge. *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Nature, 2011. ISBN: 9788415217015.
2. Transmitida desde el canal HBO desde 1998 hasta 2004, está basada en un libro de Candace Bushnell (1996) fruto de la compilación de la conocida columna del *New York Star*, titulada con nombre análogo al de la teleserie. La narración privilegia el escenario de la ciudad de Nueva York, presenta con nitidez sus calles y avenidas, así como locales de moda de la ciudad.
3. Serie escrita, dirigida y realizada por su actriz principal Lena Dunham, rodada en la ciudad de Nueva York. Es un proyecto realizado con la producción de uno de los renovadores de la comedia actual, Judd Apatow. Comenzó a emitirse en 2012.
4. El término *postfeminismo* se asocia a formas de representación visual y vital de lo femenino y del feminismo, privilegiada por los medios de comunicación bajo el neoliberalismo. Se referirá principalmente a relatos en los que las protagonistas son sujetos activos de prácticas consumistas y de su sexualidad. Para más información consultar: FALUDI, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama, 1993. p. 560. ISBN 9788433902061 y MCROBBIE, Angela, *The aftermath of feminism. Gender, culture and social change*. Londres: SAGE, 2009, p. 192. ISBN: 9780761970620.

los mostrados en SNY, apropiaciones disidentes<sup>5</sup> que mostrarán imaginarios domésticos alejados de los legitimados por otros relatos *postfeministas* de ficción.

Las apropiaciones del espacio doméstico que se dan en GIRLS surgen como reacción a un grupo generacional englobado en el *postfeminismo*, reacción a una mujer dueña y señora de su sexualidad que construye su domesticidad en torno a prácticas eminentemente consumistas. La serie propone usos no previstos de espacios domésticos que, a la vez que visibilizan críticamente las precariedades que sufren sus protagonistas, muestran deliberadamente una extrañeza sobre las imágenes virtuosamente diseñadas de feliz domesticidad *postfeminista*.

Conscientes del carácter persuasivo de la televisión y de su capacidad de reflejar dinámicas culturales, ambos relatos se conciben como artefactos ideológicos y agentes de socialización capaces de legitimar modelos de domesticidad.<sup>6</sup> El tratamiento de la domesticidad a través del mundo laboral, la idea de progreso, las prácticas consumistas y las relaciones de poder con el otro, son temas que se tratan para avanzar en las propuestas de domesticidad manejadas desde la intertextualidad de estos dos relatos de ficción y desde la ideología *postfeminista*.

Antes de continuar, se deben matizar las implicaciones de la denominada ideología *postfeminista* y sus vínculos con la historia reciente del feminismo, las denominadas olas del feminismo.<sup>7</sup> La *segunda ola* del feminismo (60 y 70) rechazaría la idea de domesticidad asociada a la maternidad. Su apuesta pasaba por la defensa de una carrera profesional y la liberación sexual, a la que se subordinaría la maternidad y el matrimonio. Conceptos como la autosuficiencia, la independencia y la autonomía serían predominantes, asumiendo la mujer un rol masculino, denigrando otros como la crianza de los hijos o las labores domésticas. La *tercera ola*, que arrancarían en los años 90, revisará críticamente la idea anterior, rechazando las retóricas precedentes como por ejemplo el lenguaje.<sup>8</sup> La mujer debía poder criar sin renunciar al éxito profesional, conociendo la perversión del sistema capitalista y evitando por tanto la victimización de la mujer con leyes específicas. Se mantiene el sentimiento de autosuficiencia, alimentado por una estrategia mediática global de empoderamiento basado en valores como la juventud, el éxito profesional y el control de la sexualidad y las emociones.<sup>9</sup>

---

5. La disidencia caracteriza a una acción y no debe ser dirigida contra algo, sino que muestra una distancia o desplazamiento frente a una situación legitimada y hegemónica culturalmente, buscando otros espacios de expresión. Una práctica disidente no necesariamente debe oponerse o contestar a otra.

6. CHICHARRO MERAYO, Mar. *Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex in the City y Desperate Housewives. Papers: revista de sociología*, 2013, Vol. 98, Núm. 1. p. 11-31.

7. VALCÁRCEL, Amelia. *Feminismo en un mundo global*. Madrid: Cátedra. 2012. p. 344. ISBN 978-84-376-2518-8.

8. Se acuñará el concepto *ladies* que sustituiría al de *girls*, acuñado por las feministas.

9. CHICHARRO MERAYO, Mar. Ob. Cit.

Las posturas adoptadas en estas revisiones de la tercera ola son diversas y contradictorias, y se engloban difusamente bajo el término de *postfeminismo*. Por ejemplo el concepto de *cyborg* ha servido en las últimas décadas como argumento para hablar de otras formas de relación entre sujetos, y una construcción más compleja de la identidad. En su *Manifiesto Cyborg*<sup>10</sup> Donna Haraway<sup>11</sup> usará la metáfora del *cyborg* para proponer que tanto nuestros cuerpos e identidades de género, raza o sexualidad, son producidas por *biopolíticas*, por técnicas de dominación. Con la figura del *cyborg*, se encuentra un punto de encuentro del feminismo y la red, desmantelando de nuevo dicotomías que caracterizan el pensamiento occidental (organismo / máquinas, hombre / mujer, etc).

Susan Faludi asoció el postfeminismo con las respuestas mediáticas a través el concepto de *backlash*,<sup>12</sup> en concreto a partir de la vuelta a un neoconservadurismo como reacción mediática contra el feminismo en el panorama de la Norteamérica de Ronald Reagan. Según Faludi, este fenómeno neoconservador se ha dado cíclicamente en posteriores reacciones, como por ejemplo tras los ataques del 11S en 2001.<sup>13</sup> Para Angela McRobbie<sup>14</sup> el *postfeminismo* plantea una doble estrategia en la que, por un lado el feminismo es generalmente calificado como algo obsoleto perteneciente a otra época que restringe la capacidad de opción de la mujer, mientras que al mismo tiempo se disfrutan los logros femeninos dentro de la sociedad neoliberal, sobre todo en los campos de los estudios y del acceso al mundo laboral. El *postfeminismo* para McRobbie es una invitación a disfrutar los privilegios del neoliberalismo.<sup>15</sup> Las visiones de Faludi y McRobbie se tomarán como referencia para el análisis de los relatos televisivos escogidos.

Las acepciones dispersas del *postfeminismo* reflejan cómo la forma hegemónica del multiculturalismo que predomina en la contemporaneidad, se basa en conseguir el reconocimiento de los diversos estilos de vida. Ante estos movimientos integradores, se cuestiona el filósofo Slavoj Žižek en su libro *En defensa de la intolerancia*, si este multiculturalismo despolitizado no es precisamente la ideología del actual capitalismo global, y si no deberíamos ser rotundamente intolerantes a los movimientos falsamente integradores y al todo vale.<sup>16</sup>

---

10. HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991. ISBN 978-0-415-90387-5.

11. Actualmente es profesora del programa de Historia de la Conciencia en la Universidad de California, Santa Cruz, EE.UU.

12. FALUDI, Susan, Ob. Cit.

13. FALUDI, Susan. *The terror dream: fear and fantasy in post 9/11 America*, Nueva York: Metropolitan Books, 2007. ISBN 0641973586.

14. Influyente pensadora contemporánea quien partiendo de presupuestos del feminismo-marxista, dialoga con fluidez con los discursos queer contemporáneos de pensadoras como Judith Butler o con el pensamiento crítico anticapitalista y postcolonial de Homi Bahba o Pierre Bourdieu.

15. McROBBIE, Angela, Ob. Cit.

16. ŽIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992. p. 304. ISBN 987-1105-37-1. p. 12.

Beatriz Colomina<sup>17</sup> en 2006 relató en su libro *La domesticidad en guerra* cómo la guerra condujo a domesticidades de posguerra basadas en la felicidad doméstica, como parte de una gran campaña mediática. La casa era un campo de batalla, y la mujer se convertía en híbrido del comandante militar y médico. La casa privada incorporó características de los sanatorios, incluyendo los grandes ventanales y las superficies limpias; es decir, la ausencia de ornamento y objetos amontonados, así como de textiles o alfombras. La idea de familia tradicional y vivienda unifamiliar inundó el imaginario colectivo como resultado de una gran estrategia mediática.<sup>18</sup> Algo después, en 2010, Beatriz Preciado<sup>19</sup> exploraría cómo Hugh Hefner articuló la revista Playboy, desencadenando y legitimando un imaginario masculino de casas de placer. El objetivo sería desplazar la casa heterosexual como núcleo de consumo y reproducción proponiendo nuevos espacios destinados a la producción de placer y capital. Para Preciado, Playboy confió a la mansión de soltero la fabricación del nuevo hombre moderno. Lejos de cuestionar la validez de la representación arquitectónica de Hugh Hefner en términos estilísticos, Preciado propondrá validar la fuerza *performativa* de la fotografía y la pose de Hefner, como símbolos que acarrearán un desplazamiento programático de la vivienda heterosexual. Se contempla a Playboy como una oficina multimedia de producción arquitectónica y como un ejemplo paradigmático de la transformación de la arquitectura a través de los medios de comunicación en el siglo xx. La fuerza *performativa*, tal y como muestra este artículo y también Beatriz Colomina apoyará, viene de la relación de la arquitectura con los medios de comunicación de masas, y no de la arquitectura en sí misma.<sup>20</sup>

Parece claro que el imaginario doméstico que se muestra a través de los media influye en la construcción de las domesticidades individuales, y que es un campo de investigación no demasiado explotado por considerarse habitualmente lo doméstico desvinculado de lo social. A pesar de ello, algunos autores como Andrés Jaque y su Oficina de Innovación Política vienen trabajando firmemente sobre la domesticidad y su vínculo con lo social, que muestran ocasionalmente a través de los media.<sup>21</sup>

---

17. COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar. 2006. p. 318 ISBN 8496540103

18. COLOMINA, Beatriz. Ob. Cit. p. 60.

19. PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010. p. 236. ISBN 978-84-339-6312-3.

20. PRECIADO, Beatriz. Ob. Cit. p. 17.

21. Jaque y la OIP han desarrollado en los últimos años una extensa etnografía dedicada al estudio de domesticidades contemporáneas. Consideran que bajo el término de domesticidad se engloban muchas y muy diversas realidades, en las que evidentemente la arquitectura juega un importante papel que no se puede aislar de otros hechos como el contexto, los imaginarios o las prácticas cotidianas que se den de la domesticidad. Jaque también ha reflexionado sobre las retóricas televisivas, en especial de las telenovelas, y las interrelaciones que producen en los espacios domésticos. JAQUE, Andres. *Dulces arenas cotidianas*. Sevilla: Lugadero. 2013. p. 67. ISBN 97884939175-5-5.



## Disidencias

Si bien es cierto que la prolifera serie SNY trató de aunar en cuatro personajes de ficción algunos de los grupos dominantes en la sociedad americana de los años noventa tildados en términos de «burguesía bohemia»,<sup>22</sup> la práctica de la serie reflejó una imaginaria fragmentada que oscilaba entre rasgos *postfeministas* y otros neoconservadores, especialmente tras la caída de las torres gemelas en 2001.<sup>23</sup> La serie trata de transmitir la idea de la fortaleza, el poder y la promoción femenina, pero envía información contradictoria sobre cómo reaccionar ante los conflictos propios de la domesticidad en la contemporaneidad. Algunos autores la tildan de relato postfeminista con elementos de feminismo.<sup>24</sup> Angela McRobbie sin embargo la vincula al *postfeminismo* al entender que, bajo el neoliberalismo, las armas de la reacción conservadora contra el feminismo se han sofisticado hasta aceptar en su seno ciertos presupuestos del propio movimiento feminista. Todo esto junto articulará para McRobbie el discurso *postfeminista*. Pero ¿Quiénes serían esas mujeres (*ladies*, no *girls*) postfeministas? Esas mujeres se representan en la ficción televisiva como universitarias que saben usar la tecnología, que ingresan y ascienden en el mundo laboral, que viven libremente su sexualidad, que tienen acceso a la propiedad, pero que sufren las tensiones derivadas de debatirse entre el éxito en la vida pública y las renunciaciones y los fracasos en la esfera de lo privado.<sup>25</sup> Este discurso tan aceptado en las ficciones de la última década es cuestionado con motivo de la crisis del sistema neoliberal en la que nos hallamos, acelerada por la crisis de las hipotecas *subprime*.

Resurge el debate sobre un modelo de vida basado en la idea de progreso, cuando se acentúa una realidad de una juventud norteamericana sin trabajo y llena de deudas por culpa de su educación universitaria, como ha analizado recientemente Ignacio Moreno.<sup>26</sup> En este contexto, la serie GIRLS apoya un cambio de la narrativa sometiendo al *postfeminismo* a los mismos mecanismos desacralizadores que según Angela McRobbie<sup>27</sup> el postfeminismo sometió al feminismo. Moreno sostiene que en esta serie el postfeminismo es invocado pero sólo para pasar a indicar que es una ideología de género pasada de moda y que ya no es útil para situarse en el mundo contemporáneo ni para explicarlo desde la perspectiva

---

22. Autores como Brooks consideran que en torno a este grupo se aúnan valores considerados previamente irreconciliables, principios como la permisividad sexual, ligados a las reivindicaciones feministas de los años sesenta y setenta, confluyen con prioridades como el consumo. BROOKS, David. *Bobos in Paradise: The New Upper Class and how they Got There*. Nueva York: Simon and Schuster, 2000. p. 284. ISBN 0-684-85378-7.

23. FALUDI, Susan, 2007. Op. Cit.

24. BAXTER, Judith. Constructions of Active Womanhood and New Femininities: From a Feminist Linguistic Perspective, is Sex and the City a Modernist or a Post-Modernist TV Text? *Women and Language*, 2009, 30 (2), p. 91-97.

25. McROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 2004, Vol. 4, No. 3, pp. 255-264.

26. MORENO SEGARRA, Ignacio. *Postfeminismos. Representaciones de género en la cultura popular neoliberal*. 2012. Trabajo final de master en estudios feministas. Instituto de estudios feministas (UCM) Disponible en: <http://eprints.ucm.es/15978/>

27. McROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 2004, Vol. 4, No. 3, pp. 255-264.

del género. En contra de la tendencia más unificadora de SNY, GIRLS apoya las voces que apuestan por una identidad múltiple e imperfecta y rechaza un discurso que habla en nombre de todas.

Los desplazamientos en la domesticidad que se dan en los dos relatos escogidos se atribuyen, entre otros motivos como el salto generacional entre las protagonistas, a la visibilización de la crisis contemporánea del sistema neoliberal. Las prácticas domésticas de GIRLS muestran una fuerte disconformidad frente a relatos anteriores televisivos en el momento en el que sus protagonistas se excluyen voluntariamente de aquellas *ladies postfeministas*, como primeramente las autodenominadas *ladies* se distanciarían de las *girls* feministas.<sup>28</sup> Dicha auto exclusión del grupo de las *ladies*, sin una alternativa clara pero subvirtiendo los rituales propios del postfeminismo, constituye ya una actitud disidente en relación a las prácticas *postfeministas* hegemónicas. Estas visiones distantes del discurso unificado se reflejan en el uso subversivo del espacio doméstico sin nuevas propuestas radicales, pero con altos grados de disconformidad. La desorientación, desacralización del hogar como núcleo de emancipación femenino y el asentamiento del fracaso en la cotidianidad constituyen la materia prima para construir una domesticidad disidente sin un carácter unificado. Para ello es preciso superar la idea de que un desplazamiento en la domesticidad va exclusivamente ligado a una respuesta arquitectónica, e ir directamente a los relatos que la construyen. Una vez más no se tratará de un conflicto de estilos sino de una batalla centrada en la praxis, en la que la indecisión y la exclusión voluntaria de un grupo que cuestiona los valores de equilibrio, coherencia, autodeterminación femenina y emancipación económica en torno a la posesión de un apartamento propio. Al igual que hizo Playboy, se podría decir que GIRLS confronta las relaciones de género, sexo y arquitectura construidas a través de los relatos *postfeministas*. Veremos a continuación algunos de los desplazamientos observados.

### [Des] emancipación

Las ficciones de los últimos años como SNY tienden a simplificar el comportamiento femenino, tratando de combinar el romanticismo con la promiscuidad o la independencia con la responsabilidad social. Estos perfiles aspiran a vivir en apartamentos tecnológicos con elementos que indican su compromiso con la mundialización y el consumo responsable. Al convertirse las casas en elementos inseparables de un modelo de vida, la arquitectura doméstica queda vinculada a un flujo de imágenes, y una forma de domesticidad específica. La arquitectura de SNY es una arquitectura “agresivamente emancipada y autosuficiente”, como la arquitectura de posguerra fue para Beatriz Colomina una arquitectura “agresivamente feliz”.<sup>29</sup> Las portadas de cada una de las 6 temporadas de la popular serie SNY muestran unas mujeres con miradas desafiantes

---

28. En la serie GIRLS se hace una clara alusión, cuando una de las protagonistas mirando una revista que pretende dar consejos a la mujer contemporánea pregunta quiénes son esas *ladies*, al no verse identificada con los discursos *postfeministas*. Se considera que los relatos unificados sólo sirven para que unas mujeres metan presión sobre otras.

29. COLOMINA, Beatriz. Ob. Cit. p. 115



sobre tacones y melenas al viento, habitualmente con un *skyline* aséptico de Manhattan a sus espaldas. La arquitectura urbana es la fuerza del postfeminismo como anteriormente la arquitectura victoriana fuera la fuerza de la familia de la postguerra americana. A pesar de ello, las disidencias domésticas en GIRLS no se manifiestan a través de una respuesta arquitectónica sino mediante un uso subversivo de entornos domésticos en relación al imaginario colectivo construido por los relatos de ficción anteriores.

Además, el cambio de formas de consumo de la vivienda tras la crisis de las hipotecas *subprime* pone en evidencia en GIRLS que el derecho a la vivienda efectivamente no es algo que el propio neoliberalismo produce como libertad inherente del mercado. La vivienda pasa a un plano secundario en la construcción de la domesticidad, ya que se concibe como algo temporal, intermitente y susceptible de ser reemplazado. La domesticidad se construye vinculada a una estrecha relación con el teléfono móvil y deja de verse como una proyección de la mujer emancipada, que se regodea de su triunfo como mujeres blancas, acomodadas, aunque sea a través de dudosas y diversas estrategias consideradas legítimas.<sup>30</sup>

---

30. En SNY una de las protagonistas se apropia de la costosa vivienda de su ex marido tras un divorcio causado por una disfunción eréctil. Sus amigas consideran que el apartamento es un precio justo a pagar, como contraprestación a los sinsabores por los que ha pasado la nueva divorciada.

## La desacralización de la preciada intimidad postfeminista

“HANNA ¿no me dijiste que Los mensajes son el peldaño más bajo en la pirámide de la comunicación?”

MARNIE: El más bajo es el Facebook, luego el chat de google, los sms, el e-mail y luego el teléfono. Hablar cara a cara es lo ideal pero está pasado de moda”<sup>31</sup>

La intimidad peleada por los relatos *postfeministas* se desvincula de los espacios de lo doméstico llegando incluso a ridiculizarla. Es más, en GIRLS el ámbito de socialización de lo íntimo tiende a ser el cuarto de baño, recinto del cual es difícil escapar ante una pregunta incómoda. Las vulnerabilidades de los personajes pasan de compartirse en un espacio de consumo –como suelen hacer en los relatos postfeministas, lo que refuerza su status de mujeres triunfadoras y con recursos económicos– a un espacio de excreción física, desmitificando de esta manera la preciada intimidad *postfeminista*.

## La masculinidad se torna fuerte y sexo muy débil

En las retóricas de GIRLS actitud hacia el hombre se torna caprichosa y vulnerable, rechazando las protagonistas habitualmente una vida estable en pareja, demandada en este caso por los hombres.<sup>32</sup> Se muestra una mujer incapaz de mantener una relación sentimental que entre en el imaginario de lo emocionalmente sano. Esta circunstancia fomenta los pisos compartidos entre amigas y amigos con los que no hay establecida una relación emocional a priori. Sin embargo en los relatos *postfeministas* como SNY la figura del varón es mostrada como indispensable para la realización y el equilibrio femenino,<sup>33</sup> aunque el perfil habitual de hombre suele presentarse como algo torpe. Si no llega, las protagonistas cuentan con los recursos económicos necesarios para utilizar el consumo como práctica de empoderamiento que suple los vacíos emocionales,<sup>34</sup> son ellas las que toman las decisiones maduras y las que tienden hacia la vida en pareja; sujetos de sus propios deseos, dueñas de su sexualidad que prodigan a los cuatro vientos a través de su lenguaje corporal y su hogar propio.<sup>35</sup>

En GIRLS el sexo, cuando llega, no es bueno casi nunca,<sup>36</sup> pero influidas por las retóricas *postfeministas* creen que adquirir una enfermedad

---

31. Transcripción de una conversación entre dos de las protagonistas de GIRLS, en el Capítulo 1.

32. Los principales hombres de la serie son desplazados por sus parejas protagonistas cuando el compromiso emocional comienza a ser más fuerte, y son reclamados cuando notan el vacío emocional que su alejamiento ha producido. Ellas mismas se catalogan mutuamente de egoístas ya que reconocen las prácticas propias en sus compañeras.

33. ARTHURS, Jane. Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Post-feminism Drama. *Feminist Media Studies*, 2003, 3 (1), p. 83-98.

34. Promueve actitudes eminentemente consumistas y refuerza algunas de las imágenes de mujer más tradicionales. Es conocida la práctica de la protagonista de comprar zapatos, cuando las cosas van bien, cuando van mal, o cuando se aburre.

35. McROBBIE, Angela. 2008. Ob. Cit.

36. Tras una escena de sexo, la protagonista dice para sí misma “Ha estado fenomenal, ha estado muy bien, casi me corro...”.

venérea<sup>37</sup> es propio de mujeres intrépidas y aventureras, y se considera ser virgen algo de lo que avergonzarse. Estos desplazamientos se manifiestan por ejemplo en el uso de los dormitorios, espacios que en SNY constituyen templos de las relaciones sexuales, en GIRLS se utilizan para trabajar o hacer gimnasia; pero raramente para practicar sexo.

### Vulnerabilidades

Los imprevistos laborales o personales son siempre superados en las retóricas de SNY, mostrando a lo largo de la serie un éxito ascendente en las carreras profesionales. La idea lineal de progreso que parece estar escrita en la base del guión. La mayoría cuenta con flexibilidad laboral y la vivienda se muestra como un contexto de trabajo ideal que fomenta la creatividad y la paz interior. En GIRLS; ni saben lo que quieren ni –cuando lo saben– tienen posibilidad de ejercerlo. En este relato el espacio doméstico confluye con el laboral, lo que fomenta las debilidades de la protagonista ante un reto laboral, con episodios de ingestión compulsiva de dulces, aislamiento patológico y autolesiones.

En GIRLS los problemas como la falta de recursos económicos, o la imposibilidad de afrontar un reto laboral, debilita a los personajes y los aleja entre sí. Frente a un mismo hecho como puede ser la falta de recursos económicos para afrontar un alquiler, en SNY es solventado incondicionalmente por el préstamo de una amiga mientras que en GIRLS la afectada es abandonada,<sup>38</sup> lo que provoca cambios en la convivencia y altas dosis de ansiedad.

### “Todos envejecemos, dejamos de molar y morimos”<sup>39</sup>

Frente al canto a la mujer juvenil mostrado en ficciones de cultura *post-feminista* como SNY, e incluso en retóricas críticas con el pensamiento moderno como lo fue en su día la película de *Trainspotting*, en GIRLS el estado juvenil es considerado como un estado no deseado, con claras barreras y desventajas frente a la supuesta estabilidad emocional, financiera y familiar de los personajes de más edad que aparecen en la serie.<sup>40</sup>

---

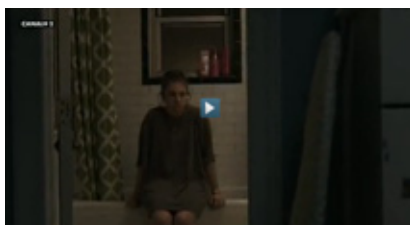
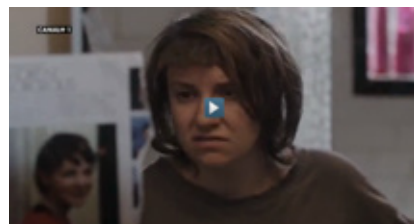
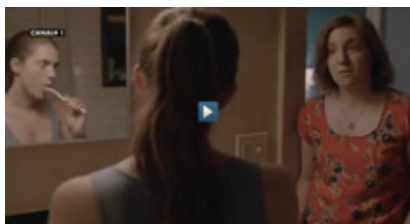
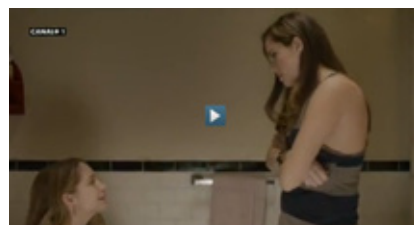
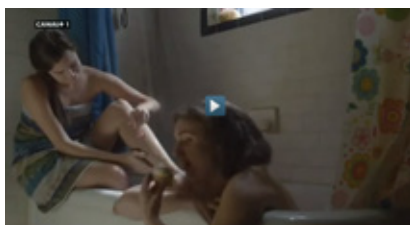
37. El tercer capítulo de la primera temporada versa sobre este sujeto, y casualmente se titula “Todas las mujeres intrépidas lo tienen”.

38. La famosa protagonista de SNY cuenta con el préstamo de una amiga para afrontar la compra de su vivienda, mientras que en GIRLS la protagonista es abandonada por su amiga al dejar de pagar las facturas de un alquiler conjunto.

39. Cita extraída de la película de Danny Boyle *Trainspotting*. La película *Tainspotting*, de Danny Boyle de 1996 narra a través de la vida de 5 jóvenes de Edimburgo la crisis de la modernidad a través del rechazo de una vida predictiva. El monólogo inicial: “Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia [...] Elige tu futuro. Elige la vida... ¿pero por qué iba yo a querer hacer algo así? Yo elegí no elegir la vida: elegí otra cosa. ¿Y las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína?” muestra ciertas similitudes con la filosofía de GIRLS.

40. Varios personajes con los que se encuentran a lo largo de la serie, en su mayoría masculinos.

El cuarto de baño como escenario de socialización de lo íntimo en la serie GIRLS.



La serie GIRLS constituye por tanto un laboratorio crítico para explorar la emergencia de un discurso diferente sobre el género, la domesticidad y lo femenino en la contemporaneidad. Al margen de la batalla moral que subyace bajo ambos relatos de ficción (SNY y GIRLS), en GIRLS se produce una clara ruptura arquitectónica mediática del postfeminismo como mecanismo de producción de lo doméstico. Podríamos decir que la domesticidad vivida en la serie GIRLS constituye la peor pesadilla de cualquiera de las protagonistas de SNY. Esta construcción ha supuesto inventar un topos doméstico alternativo al apartamento como trofeo de la emancipación femenina en los relatos postfeministas. Si bien es cierto que es difícil establecer analogías, si relacionamos el análisis que hace Beatriz Preciado entre Playboy y Disney con el nuestro podemos aventurar que Playboy –como SNY– hace que las mujeres parezcan irreales, mientras que Disney –como GIRLS– hace que lo irreal o marginal parezca real y aceptable. Al fin y al cabo, todas ellas construyen realidades a través de fantasías.<sup>41</sup>

GIRLS ha comprendido cómo funciona el proceso de mitificación que lleva a un sistema de signos a transformarse en un emblema con un valor universal. Muestra domesticidades que se distancian de los mecanismos postfeministas de construcción de la domesticidad, generando el gusto –o cuanto menos la curiosidad– por una erótica narrativa del fracaso y el desengaño. Baños sin privacidad, camas sin sexo, sexo sin placer, oficinas sin trabajo, intimidad sin empatía, vivienda sin emancipación y domesticidad sin apego. GIRLS es un relato de ficción que no muestra una alternativa clara a la domesticidad propia de los relatos postfeministas pero sí evidencia un marcado carácter disidente en relación a retóricas hegemónicas anteriores. Esta ficción televisiva, como han hecho otras antes, puede ser capaz de moldear nuestras subjetividades y de hacernos ver peligrosamente dichas domesticidades disidentes como cómodos escenarios de conformidad.

41. PRECIADO, Beatriz. Ob. Cit. p. 196.

## Bibliografía consultada

- ARTHURS, Jane. Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Post-feminism Drama. *Feminist Media Studies*, 2003, 3 (1), p. 83-98.
- BAXTER, Judith. Constructions of Active Womanhood and New Femininities: From a Feminist Linguistic Perspective, is Sex and the City a Modernist or a Post-Modernist TV Text? *Women and Language*, 2009, 30 (2), p. 91-97.
- BROOKS, David. *Bobos in Paradise: The New Upper Class and how they Got There*. Nueva York: Simon and Schuster, 2000. p. 284. ISBN 0-684-85378-7
- CARRIÓN, Jorge. *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Nature, 2011. ISBN: 9788415217015
- CHICHARRO MERAYO, Mar. Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex in the City y Desperate Housewives. *Papers: revista de sociología*, 2013, Vol. 98, Núm. 1. p. 11-31.
- COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar. 2006. p. 318 ISBN 8496540103
- FALUDI, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama, 1993. p. 560. ISBN 9788433902061
- . *The terror dream: fear and fantasy in post 9/11 America*, Nueva York: Metropolitan Books, 2007. ISBN 0641973586.
- FRASER, Nancy. Feminism, Capitalism and the cunning of history. *New Left Review*, marzo-abril 2009, nº 56, pp.:97-117.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991. ISBN 978-0-415-90387-5
- JAQUE, Andres. *Dulces arenas cotidianas*. Sevilla: Lugadero. 2013. p. 67. ISBN 97884939175-5-5.
- McROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 2004, Vol. 4, No. 3, pp. 255-264.
- . *The aftermath of feminism. Gender, culture and social change*. Londres: SAGE, 2009, p. 192. ISBN: 9780761970620.
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín: una historia secreta del s. xx*. Barcelona: Anagrama, 1999, p.536. ISBN 9788433913654.
- MORENO SEGARRA, Ignacio. *Postfeminismos. Representaciones de género en la cultura popular neoliberal*. 2012. Trabajo final de master en estudios feministas. Instituto de estudios feministas (UCM) Disponible en: <http://eprints.ucm.es/15978/>
- PRECIADO, Beatriz. Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría. Barcelona: Anagrama, 2010. p. 236. ISBN 978-84-339-6312-3.
- VALCÁRCEL, Amelia. *Feminismo en un mundo global*. Madrid: Cátedra. 2012. p. 344. ISBN 978-84-376-2518-8.
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992. p.304. ISBN 987-1105-37-1.





REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

Óscar Rueda, M<sup>a</sup> José Pizarro

Universidad Europea de Madrid, ETS de Arquitectura de Madrid / oscar.rueda@uem.es

## Los velos de las cariátides / The Veils of the Caryatids

A mediados del siglo XIX, Semper dejó escrito *“El principio de la vestimenta en la arquitectura –Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst–”*, enmarcado dentro su obra cumbre, *“El estilo –Der Stil–”*. Con este texto argumentaba que la construcción se inició a partir de las técnicas textiles y, por tanto, que los cerramientos en la arquitectura y sus patrones decorativos procedían de esta técnica y así se habían perpetuado a lo largo de la historia. Las repercusiones de esta teoría serían extraordinarias pues de esta manera Semper entregaba el protagonismo en la creación arquitectónica a la envolvente espacial, rompiendo con una larga tradición que otorgaba el protagonismo a la estructura perpetuada en los órdenes clásicos. Abrió de esta manera la puerta a nuevas formas de entender la envolvente en la arquitectura, que asumía desde ese momento autonomía y capacidad para transmitir códigos en el entorno de igual forma que los trajes y los vestidos lo permiten entre las personas, así como para ganar ligereza e independencia del soporte permitiendo incorporar nuevas tecnologías y materiales más acordes con los nuevos tiempos que se avecinaban.

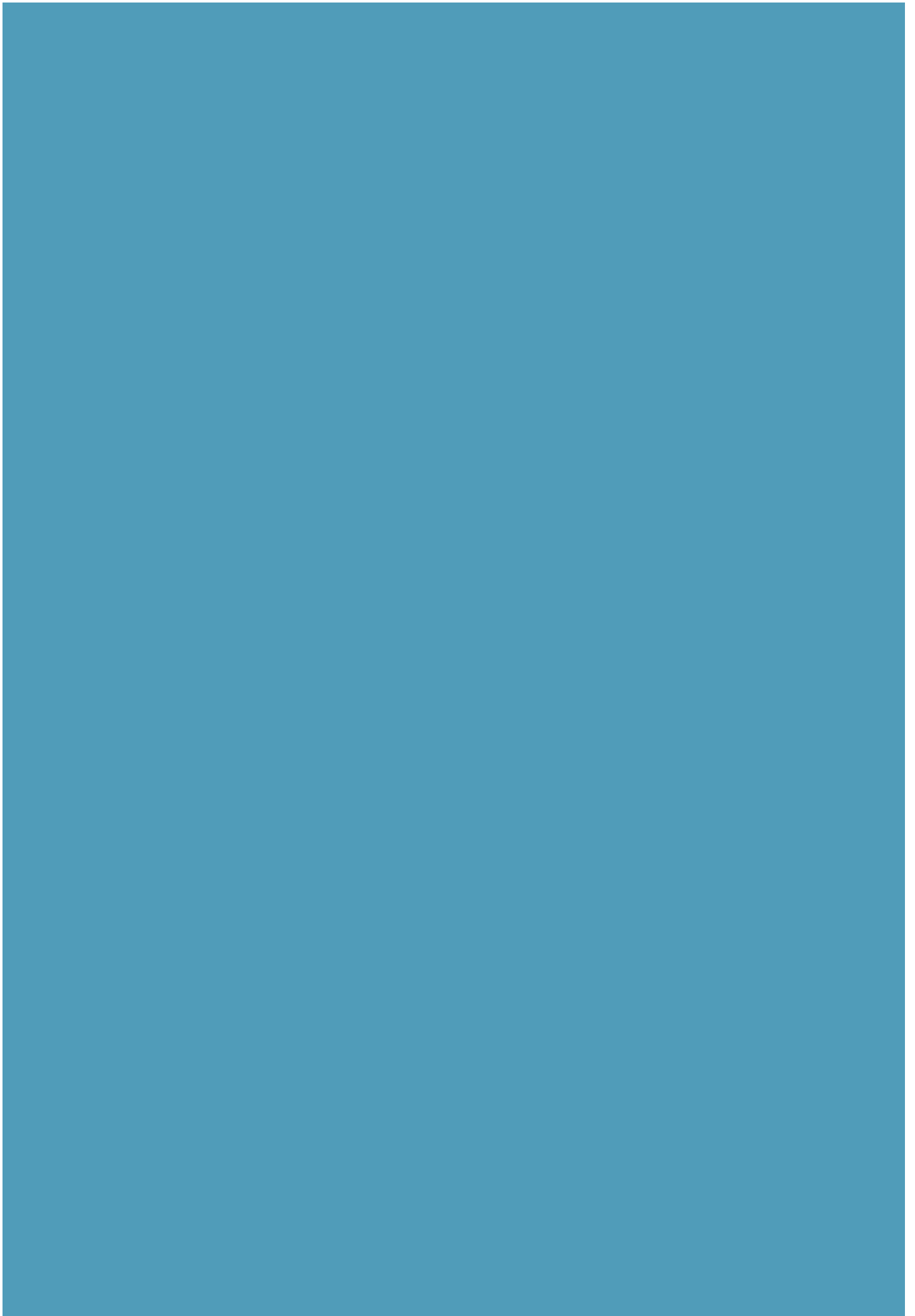
En este artículo pretendemos ampliar la influencia de la teoría de Semper en el ámbito germano más allá de la Viena de fin de siglo, a través de sus principales discípulos Adolf Loos y Otto Wagner, para acercarla a la obra de Mies van der Rohe. Estudiaremos para ello las envolventes de los edificios en altura que confeccionó Mies bajo la óptica de la teoría textil semperiana. Una influencia que perdura hoy en día y que podríamos analizar en otras arquitecturas del ámbito germano como la de Herzog&de Meuron.

In the middle of nineteenth century, Semper wrote *“The Principle of Dressing in the Art of Building – Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst –”*, within the publication of his master work *“The Style – Der Stil –”*. The main purpose of this research was to establish that the beginning of construction coming from the textile techniques and, therefore, that the enclosures in the architecture and his decorative patterns came from this technique and thus had perpetuated along the history. Semper’s intuition to deliver the architectural prominence to the Dressing – Bekleidung – breaks with a long architectural tradition, with the lead role assumed by a structure canonized in the classical orders. This analogy opened the door to new ways of understanding architecture envelope, that assumed since then autonomy and the ability to transmit codes in the environment in the same way that dressings and suits permitting it between the people. As well as to gain lightness and independence from bearing and so allowing to incorporate new technologies and materials more consistent with the changing times.

This paper aims to extend the influence of Semper’s theory beyond Fin-de-siècle Vienna, beyond their main followers Adolf Loos and Otto Wagner, to bring it closer to the work of Mies van der Rohe. Therefore, we analyze the envelope of Mies’s high rise buildings under the gaze of Semper’s textil theory.

Semper, Mies, Bekleidung, Envolvente, Textil, Vestimenta  
/// Semper, Mies, Bekleidung, Envelope, Textil, Dressing

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 07/11/2013



*“Los canales, o estrías, llamadas así por su forma de media caña significan los pliegues de los vestidos de las mujeres, que en estas columnas representan a las personas.”*<sup>1</sup>

De la célebre tríada *Firmitas, utilitas* y *venustas* utilizada por Vitruvio para definir qué es arquitectura fue la tercera componente, *la belleza*, la que mereció una mayor atención en su tratado *“De Architectura”*. Sobre todo al estudiar *Los cinco órdenes de la arquitectura*, en el libro cuarto dedicado a *“La hermosura de los edificios”*. En él realizaba una curiosa analogía entre el ornato estriado de los fustes de las columnas y los pliegues de los vestidos de las mujeres.

Siglos más tarde, Gottfried Semper (1803-1879) culminará años de investigación personal con su famoso tratado *“El Estilo”*, subtítulo *“Estética Práctica”*,<sup>2</sup> donde podemos encontrar algunas coincidencias con los postulados de Vitruvio. Uno de los más sorprendentes era que Semper mantenía que los recubrimientos policromados de los Órdenes Clásicos procedían de la vestimenta de las personas.

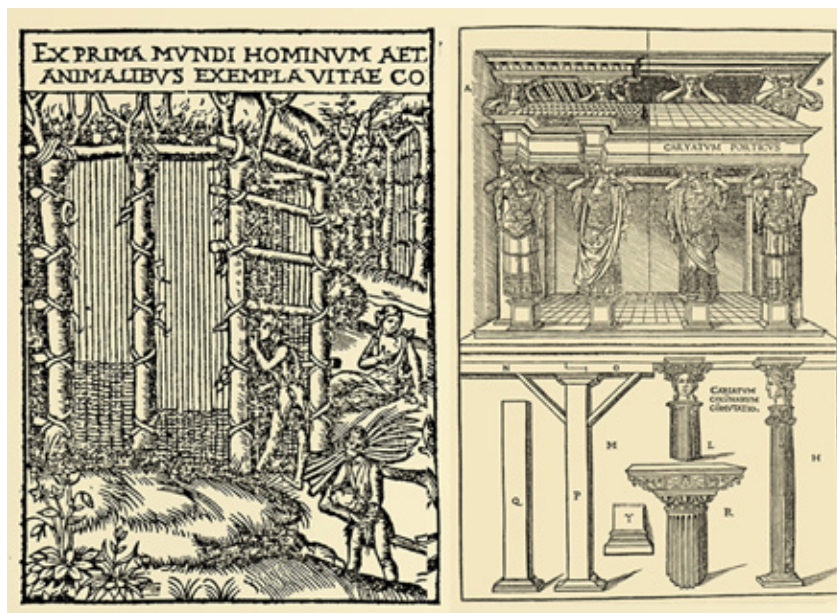
Pero había más coincidencias. El punto de partida del estudio de Semper trataba sobre el origen de la arquitectura y se centraba en un análisis *“antropológico de las condiciones primitivas”*<sup>3</sup> de las que había surgido, para llegar a una conclusión emparentada con los postulados de Vitruvio: la primera huella de los asentamientos humanos fueron los restos del fuego en torno al que se reunían los hombres primitivos, *el hogar*. Para Semper éste era el elemento arquitectónico primigenio en torno al cual se fueron levantando los demás elementos para protegerlo de la intemperie: *la plataforma, el techo y la envolvente exterior*. Y a cada uno de estos *cuatro elementos* se le asoció, desde tiempos inmemoriales, una técnica y un material: la cerámica para *el hogar*, la cantería para *la plataforma*, la carpintería para sustentar *la cubierta*

1. VITRUVIO, Marco Lucio, PERRAULT, Claude *“Compendio de los diez libros de la arquitectura de Vitruvio”*, Madrid 1761, Versión consultada, traducción de J. Castañeda para la Real Academia de San Fernando. Pag. 75, Capítulo Cuarto, “De la hermosura de los edificios”, Art. tercero, *“De los cinco órdenes”*.
2. SEMPER, Gottfried. *“Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde.”* 2 vols. Verlage für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt 1860-63. Edición en inglés a cargo de Harry F. Mallgrave, Michael Robinson, *“Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics”* Getty Research Institute, Los Angeles, CA, 2004.
3. SEMPER, Gottfried. Ibid. (p. 102 ed. inglesa).

1. Ilustraciones de Cesare Cesariano procedentes de la edición original de 1521 de los "Diez libros de arquitectura de Vitrubio".

A la izquierda, ilustración sobre la cabaña primitiva donde apreciamos el atado de cañas procedente de la técnica textil para confeccionar la envolvente.

A la derecha, ilustración que muestra la analogía entre los vestidos de las cariátides y las estrias de los fustes de las columnas.



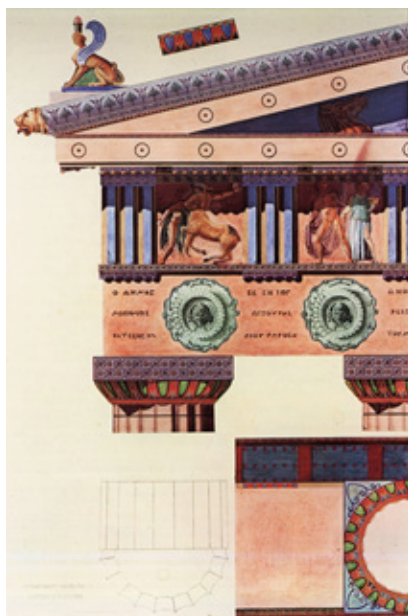
y los textiles para confeccionar *las envolventes*. Pero para Semper, sin duda, el elemento más importante era la envolvente pues contenía la esencia de la arquitectura: delimitar y, por tanto, crear el espacio. A esta teoría la denominó *El Principio de la Vestimenta en la Arquitectura –Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst–*<sup>4</sup> y sentó los cimientos de la arquitectura moderna que se estaba gestando y eclosionaría en los albores del siglo xx. (Fig. 1)

Aunque también había discrepancias fundamentales. Semper mantenía en su teoría que “... *el inicio de la construcción coincide con el inicio de los textiles...*” y, por tanto, que las envolventes en la arquitectura y sus patrones decorativos procedían de esta técnica y así se habían perpetuado a lo largo de la historia. Entregaba de esta manera el protagonismo arquitectónico a la *Vestimenta –Bekleidung–* y rompía con una larga tradición arquitectónica al cuestionar los ideales del clasicismo vitruviano, que había condicionado toda la producción arquitectónica hasta ese momento, académicamente instaurado y perpetuado en los órdenes clásicos. A la clásica tríada *Firmitas, utilitas y venustas*, donde el protagonismo lo asumía la estructura canonizada en los órdenes clásicos, Semper anteponeía una envolvente ligera que asumía el papel principal en la creación arquitectónica, la definición del espacio, donde la estructura estaba subordinada y tenía un papel secundario como mero soporte.

La herramienta principal que utilizó Semper en su tratado fue la *analogía textil* para indagar en la relación entre vestimenta y envolvente arquitectónica. Y esta analogía abrió la puerta a nuevas formas de entender la envolvente en la arquitectura que asumía desde ese momento autonomía y capacidad para transmitir códigos en el entorno, de igual forma que los trajes y los vestidos

4. Habitualmente, *Bekleidung* se ha traducido como *Revestimiento*. No obstante, en el contexto de este artículo encuadrado dentro de la teoría de Semper “*Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst –El principio del o en la arquitectura–*”, publicado en *El Estilo*, preferimos traducir *Bekleidung* como *vestimenta* (conjunto de prendas de vestir que se pone sobre el cuerpo para cubrirlo o abrigarlo) en una analogía textil entre la ropa y la envolvente arquitectónica que es crucial para entender los planteamientos de Gottfried Semper y, por extensión, los de Adolf Loos.

2- Reconstrucción de la policromía del entablamento del Partenón. Gottfried Semper, enero de 1832. GTA 215-1-3. A la derecha, fotografía del estado actual del mismo fragmento del entablamento del Partenón. Foto del autor.



lo permitían entre las personas, así como para ganar ligereza e independencia del soporte permitiendo incorporar nuevas tecnologías y materiales más acordes con los nuevos tiempos que se avecinaban. Fue en la Viena de fin de siglo donde se destilaron estas teorías y donde se pusieron a disposición de la arquitectura moderna, a través de Otto Wagner y Adolf Loos fundamentalmente, no sólo desde sus textos teóricos también desde su práctica arquitectónica.

## II

A mediados del siglo XIX la teoría de Semper supuso un giro radical en las convenciones clásicas. Al otorgar el papel principal en la creación arquitectónica a la envolvente, no solo se alejaba de los ideales del clasicismo vitruviano sino que también lo hacía de la escuela ilustrada francesa, en la que su contemporáneo Viollet-le-Duc establecía en ese momento una clara correspondencia entre *forma arquitectónica* y *estructura*, pero no incidía en la noción de *Espacio* en ningún momento.

Semper era un buen conocedor de la escuela francesa. No en vano se había formado, tras un breve paso por la Universidad de Gotinga, en la *École des Beaux-Arts* de París. Pronto emprendió su viaje formativo a Oriente donde permaneció hasta finales de 1833. Este episodio fue crucial en su carrera, pues a partir de ese momento se vio proyectado al centro de la mayor polémica que ocupaba la escena arquitectónica europea: la policromía en la arquitectura. Lo que le animó a la publicación de su primer libro en 1834, *Notas preliminares sobre la policromía en la Arquitectura y escultura de la Antigüedad*,<sup>5</sup> que le granjearía un notable prestigio y le abriría las puertas de la Universidad de Dresde. (Fig. 2)

5. SEMPER, Gottfried. "Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten", ed. Johann Friedrich Hammerich, Altona 1834. Trad. Inglés "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and sculpture in antiquity", en el libro "The four elements of architecture and other writings", Cambridge University Press: 1989 Harry F. Mallgrave, Wolfgang Hermann. P. 45-73.

Para la publicación preparó unas láminas que representaban su interpretación de la policromía original de los templos griegos. Pero Semper, lejos de enfrascarse en un debate puramente estilístico y formal sobre el color, que a veces rozaba lo decorativo, centró sus conjeturas en un tema esencial: el origen de este planteamiento artístico policromado. Y para ello estableció un paralelismo con la Tragedia griega. De la misma manera que la máscara teatral dotaba a los actores de *personae*, la policromía dotaba al templo griego de *alma*. Es decir, Semper argumentaba que la policromía actuaba como una fina piel translúcida que convertía la arquitectura en una entidad orgánica, la dotaba de *personae* y la emancipaba de la materialidad inorgánica del mármol blanco. Rebatía, por tanto, la lectura mitopoética del cánón griego fijado durante un siglo por Winckelmann basado en la belleza del mármol blanco desnudo en el arte griego. Frente a esta visión romántica de las ruinas griegas, Semper argumentaba que “no se podían tomar los huesos del mamut como el propio mamut”. Una analogía biológica que tan acertadamente recuperaría Mies un siglo después con su famoso aforismo: “La arquitectura es piel y huesos”. La confirmación de su teoría sobre *el origen textil de la arquitectura* la encontraría Semper camino del exilio al haber participado en la revolución liberal del 49 en Dresde. En París pasó unos meses decisivos antes de su definitivo traslado a Londres. En el verano de 1849 gracias a Charles Blanc, director del Louvre y buen amigo suyo, se le abrieron las puertas de los depósitos del museo. Allí tuvo la oportunidad de examinar por vez primera los colosales paneles de alabastro procedentes de los yacimientos de la mítica ciudad de Nínive, descubiertos en 1842 por Emille Botta<sup>6</sup>. Eran los primeros vestigios encontrados de una civilización, la Asiria, de la que sólo se tenía noticia por relatos ancestrales como las sagradas escrituras. (Fig. 3)

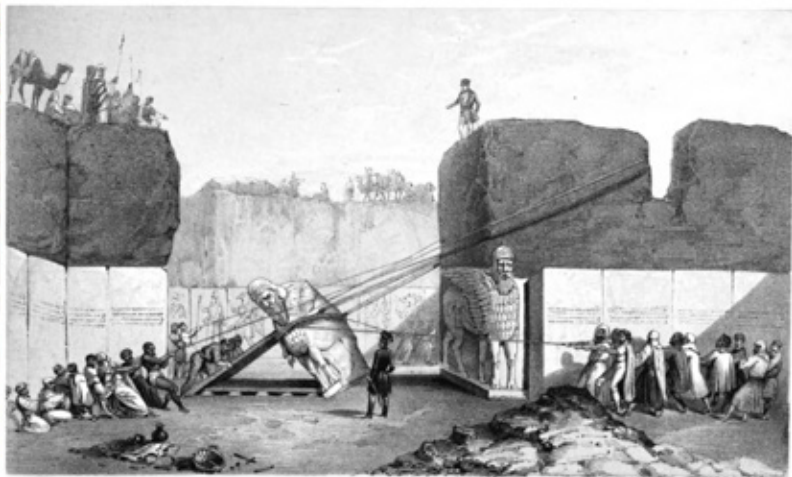
La materialidad de los paneles asirios y los motivos ornamentales de los mismos, que Semper identifica con la técnica de los tapices, le llevó a utilizar por primera vez el término en sus escritos. Pues bien, ante sus ojos estaba la confirmación palpable de sus teorías: la *transmutación de las paredes textiles en panelados pétreos*. Para Semper las monumentales láminas de alabastro tallado que *recubrían* la arquitectura asiria procedían directamente de los tapices: una envolvente ligera que delimitaba el espacio y estaba sustentada por un armazón que permanecía oculto.

Por tanto, según Semper, los Asirios habían desarrollado este principio constructivo de origen textil que llegó primero a Egipto y más tarde a Grecia, pero que sufrió una gran metamorfosis (*Transmutación* en términos semperianos) en el Arte Helénico. Los asirios habían desarrollado un sistema a la vez constructivo y ornamental que desembocó en la diferenciación de un núcleo interior sustentante y un acabado exterior que contenía la esencia artística: muros cubiertos con cerámica o paneles de alabastro con un interior de material portante oculto, intrascendente; o, lo que es más importante para este texto, soportes verticales que eran “...columnas de madera vestidas de bronce, que son en sí mismas mástiles más o menos monumentales de una tienda de campaña.”

---

6. LAYARD, A. H. (1849). “*Nineveh and its Remains*”. London: John Murray. Emille Botta y August H. Layard creen en un principio, ambos, ser los descubridores de la mítica Nínive. Sin embargo, el primero descubre Khorsabad y el segundo Nimrud.

7. Ibid. “*Der Stil ...*”, pag. 760 de la Ed. Inglesa.



3- Alfombra Asiria petrificada, 645-640 a.C. Kuyunjik, North Palace. British Museum. A la derecha, grabado del desmontaje de los bajorelieves de alabastro de Nínive, dirigidos por Layard en 1847.

Sin embargo, los egipcios actuaron al revés que los asirios pues tallaron el vestido en la última capa de piedra sobre un núcleo sólido y masivo hecho del mismo material: el vestido y cuerpo interior eran lo mismo, núcleo y superficie estaban trabados y tenían la misma materialidad. El arte helénico combinó ambas técnicas, empleando una mampostería portante, regular y con una estereotomía perfecta en la talla como la egipcia, pero que utilizaba una sutil capa policromada para ocultar las juntas en un sentido simbólico que procedía de los recubrimientos asirios:

*“...las formas del arte asirio basadas en necesidades mecánicas se transformaron en formas dinámicas, incluso orgánicas, una manera de dotarlas de alma ... Este nuevo estilo no necesitaba referencias al peso o a la inercia de la masa, se había emancipado del material. Era un ser vivo, y nunca preguntaríamos de que materiales está hecha una criatura y la calidad y cantidad de los mismos.”<sup>8</sup>*

Si recuperamos la analogía empleada por Semper en *Notas Preliminares...*, el mamut lo percibiríamos como un ser vivo, con piel y músculos (el templo griego policromado en todo su esplendor) y no como un conjunto de huesos fosilizados (el templo griego como ruina romántica con el mármol blanco al desnudo). De aquí deriva el enigmático subtítulo de *El Principio de la vestimenta: el enmascaramiento de la realidad en las artes.* (Fig. 4)

Y también deriva lo paradójico del planteamiento de Semper, y más tarde de Adolf Loos: como conciliar enmascaramiento y sinceridad constructiva. Trataremos de explicarlo brevemente: acabamos de ver, al analizar la policromía en los templos griegos, que para Semper la arquitectura debía emanciparse de sus necesidades mecánicas, del soporte, para alcanzar una categoría ontológica superior: el arte. Y que esa era la misión de la *Vestimenta*, o de la policromía, una veladura alegórica que contenía la verdadera esencia artística y transformaba la materialidad inorgánica en arte orgánico. Pero Semper era tajante en este punto, como lo fue después Loos: para que esto ocurriese, tanto el soporte como la vestimenta debían ser verdaderos y adecuarse el uno al otro. Y esto solo se lograría a partir de la completa perfección técnica y del conocimiento de los materiales. A través del *Baukunst* o *Arte de construir*. Aquí radica lo avanzado del pensamiento de Semper al reivindicar la emancipación de la *Vestimenta*

8. Ibid. “Der Stil ...”, pag. 444 edición alemana, pag. 378 de la Ed. Inglesa.



4- La estatua de Minerva en el Partenón y reinterpretación de las técnicas de la estatuaria griega, según Quatremère de Quincy en el capítulo cuarto dedicado a "La estatuaria crisoelefantina, o la escultura en oro y máfil, en la época de Fidias". En "Le Jupiter Olympien", París 1814.

En la primera y segunda imagen, Quatremère muestra su interpretación de la construcción de la primera estatua de Minerva en el Partenón, realizada por Fidias y descrita por Plinio, donde observamos un núcleo hueco de bronce policromado exteriormente y el armazón de madera interior. En la tercera imagen observamos un detalle de la elaboración de la técnica de la encostración de máfil y oro sobre un molde previo realizado en madera recubierto de láminas de bronce con la técnica de la Toréutica, utilizado en la estatuaria clásica crisoelefantina de la época de Fidias. A Semper le influyeron notablemente los ensayos de Quatremère y lo utilizó como referencia fundamental al describir la evolución de la estatuaria griega y la diferenciación entre el núcleo interior portante y el exterior significativo portador de la esencia artística.

Las descripciones de las vestimentas en la obra de Quatremère son constantes, basadas en los escritos de Plinio y Pausanias entre otros, como esta que acompaña a la imagen de Minerva mostrada en esta ilustración :

"...la práctica totalidad las Minervas portan las dos vestimentas, es decir, los peplos por encima de la túnica cuyos pliegues descienden hasta los pies, desde los paños superiores..." (p. 230, Le Jupiter Olympien)

arquitectónica frente al soporte, de la envolvente frente a la estructura. Aunque ambos debían convivir en perfecta simbiosis. Es decir, y con esto Semper cerraba el círculo iniciado en su juventud con *Notas Preliminares...*, la función de la policromía en los templos griegos no era otra que otorgar una vestimenta apropiada a la arquitectura para, de esta manera, permitirle transmitir códigos significantes y alcanzar una categoría artística superior: *Baukunst o Arte de construir*.

### III

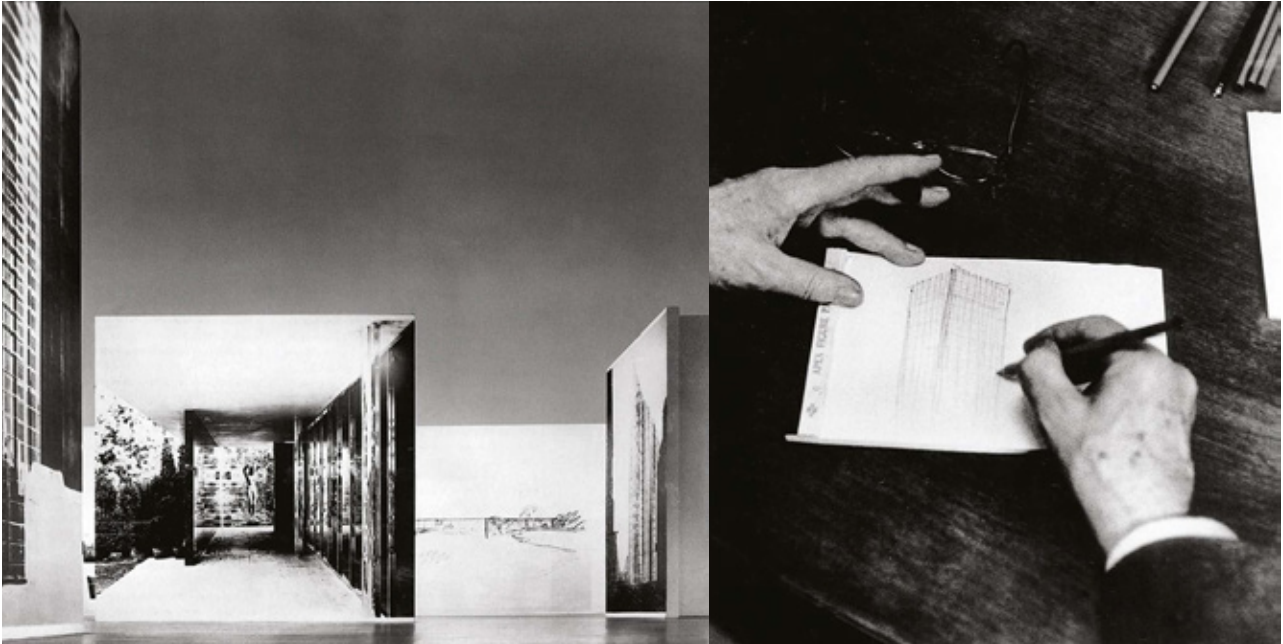
"No nos gusta la palabra 'design'. Significa todo y a la vez no quiere decir nada. Muchos creen que pueden hacer todo: dar forma a un peine y planificar una estación; el resultado: nada es bueno. A nosotros sólo nos importa construir. Preferimos decir 'Bauen – Construir' que 'Architektur – Arquitectura'; y los mejores resultados pertenecen al campo del 'Baukunst – Arte de construir'"<sup>9</sup>

La gran influencia de la teoría textil Semperiana en la arquitectura moderna germánica a principios del siglo xx ha sido objeto de frecuentes análisis. No sólo en la Secesión Vienesa, también en la obra de Adolf Loos. Sin embargo, la influencia en otros arquitectos alemanes ha sido menos analizada. A continuación proponemos realizar una relectura de las envolventes de Mies van der Rohe bajo la perspectiva del pensamiento de Gottfried Semper.

En América, Mies se centró en desarrollar dos tipos edificatorios con los que había trabajado en Europa, el pabellón horizontal y el prisma vertical, como dejó bien patente en la exposición que organizó su principal

9. MIES VAN DER ROHE, "Una conversación con Mies van der Rohe", entrevista con Norberg-Schulz publicada en noviembre de 1958 en *Baukunst und Werkform*, nº 6. Pags. 615-618. Versión consultada en "La palabra sin artificio", p. 515, Ed. El Croquis, Madrid, 1995.





5- Interior de la Exposición de Mies van der Rohe en el MoMA, NY 1947.

Mies a la edad de 79 años, dibujando el Seagram de nuevo, una vez acabado, en una libreta Apex, c. 1965.

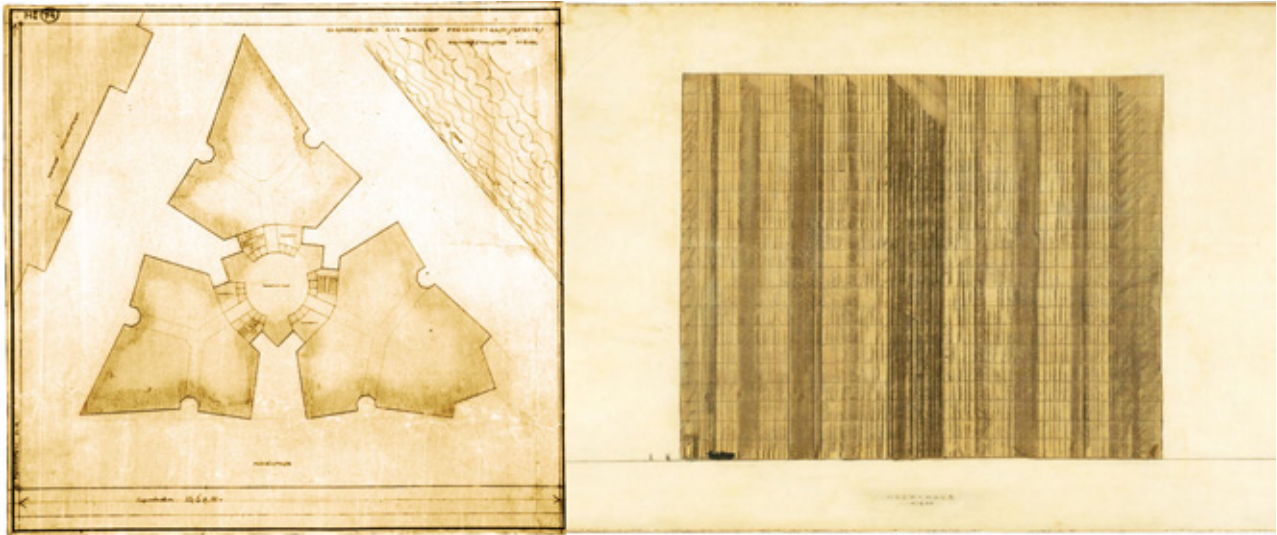
valedor Philip Johnson en 1947 en el MoMA de Nueva York. En un continuo proceso evolutivo de depuración técnica, Mies persiguió que en su arquitectura *“la piel y los huesos”* se fundieran en una entidad homogénea que definiese la envolvente espacial de sus edificios. Y obsesivamente repitió el mismo patrón hasta alcanzar la perfección en el Seagram de Nueva York. (Fig. 5)

El origen del patrón que utilizó Mies para la envolvente lo encontramos en su primera obra. A principios de los años 20 Mies atravesó una crisis que le llevó a una profunda reorganización interior. Al igual que Adolf Loos en esa misma época, ambos hicieron desaparecer su archivo; Loos emigró a París y Mies reapareció en la escena berlinesa, abandonando a su mujer e hijas y cambiando su nombre: Ludwig Maria Michael Mies Rohe se convirtió entonces en Mies van der Rohe. Para su reaparición eligió un proyecto presentado al concurso para realizar un rascacielos en la Friedrichstrasse de Berlín. Un planteamiento estético que le permitió publicar junto a los expresionistas en la revista *Frühlicht -Luz del amanecer-* dirigida por Bruno Taut, firmando el que sería su primer texto publicado como Mies van der Rohe. Este texto empezaba así:

*“Solo los rascacielos que están en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales y durante esa fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente... El nuevo principio estructural en estos edificios solo se manifiesta con claridad si se emplea vidrio para las paredes exteriores, que no son portantes.”*<sup>10</sup>

Para referirse al cerramiento, Mies no empleó el término habitual *“Mauer -muro-”* sino *“Wand -pared-”* cuya raíz es *“Gewand -vestido-”*, coincidencia etimológica que Semper se había encargado de establecer.

10. MIES VAN DER ROHE, *“Edificio de oficinas”*. Artículo original: *“Bürohaus”*, publicado en la revista G, nº1, julio de 1923, p. 3. Versión consultada, *“La palabra sin artificio”*, p. 363, Ibid.



6- Alzado y planta del rascacielos de cristal para Friedrichstrasse, Berlín. Mies van der Rohe, diciembre de 1921.

A. Estudio de la fachada del rascacielos de vidrio dibujado a escala 1:200, elaborado en lápiz y carboncillo sobre papel de calco, de dimensiones 55.3 x 87.5 cm.

B. Planta Tipo dibujada a escala 1:200, Impresión Vandyke con lápiz sobre papel de calco, de dimensiones 59.7 x 64.1 cm.

Ambos, pertenecientes al Archivo ies van der Rohe, MoMA, NY: A. 360.1966, B. MR20.3.

Recalcaba así que la envolvente no era portante y para referirse a la estructura utilizaba el término *Esqueleto*. Si observamos la planta que dibujó Mies, lo primero que llama la atención es que en un plano de esta dimensión, dibujado a 1:200, no apareciese en ningún momento la estructura portante. Sin embargo, la envolvente aparecía nítidamente definida por un trazado en línea gruesa. En el siguiente texto que publica para el primer número de la *Revista G*, Mies escribe: “... es un edificio con una osamenta y una piel.” Pero si la arquitectura es piel y huesos, como ya nos mostró Semper, ¿dónde están los huesos en esta planta?

La respuesta la encontraremos unos años después. Mies realizará, de nuevo, un proyecto en Friedrichstrasse enteramente de vidrio, para la firma Adams. Lo primero que les explica en una carta a los clientes, acompañada de una perspectiva, es que “*la gran variabilidad de espacios a la que aspiran, solo se consigue con espacios indivisos. Por eso he situado los pilares en las paredes exteriores.*”<sup>11</sup> En esa frase inicial, Mies sintetizó su búsqueda: lograr un espacio diáfano envuelto en una piel sustentada por un esqueleto. Y para ello, fundirá la piel y los huesos en el perímetro, en la envolvente del espacio, que era, intuitivamente, lo que ya había planteado en el primer rascacielos en Friedrichstrasse. Es decir, y en esto Mies seguía a Loos y a Semper: al concebir la arquitectura, lo primero es crear el espacio y generar la envolvente; para a continuación, plantear el armazón que la sustenta. Y para ello seguirá el principio semperiano de la sinceridad constructiva: tanto el soporte como la vestimenta deben ser verdaderos, estar en perfecta simbiosis, para convertirse en una entidad orgánica y alcanzar la categoría artística a través del *Baukunst*.

Si volvemos de nuevo a Friedrichstrasse y observamos con detalle el alzado, dibujado a la misma escala 1:200 de la planta, llama poderosamente la atención la textura matérica del dibujo. Realizado originalmente con grafito, Mies le superpone una fina capa de ceras Conté que aportan brillo. Pero también relieve, al cortar la cera con los afilados trazos de la mina del lápiz,

11. MIES VAN DER ROHE, “Grandes almacenes Adam” Artículo original: “Geschäftshaus Adam”, carta fechada en julio de 1928, conservada en el MoMA. Versión consultada, “La palabra sin artificio”, p. 461, Ibid.

que recuerdan los surcos de la piel. Pero también podemos observar la nitidez con la que muestra Mies una urdimbre y una trama: en vertical líneas gruesas de carboncillo trazadas a mano alzada, difuminadas: representan el cristal y los reflejos. La piel. En horizontal, finas líneas trazadas con regla y lápiz de mina dura afilada, marcando 20 niveles exactamente iguales: los huesos. El perímetro del alzado, de trazo levemente ondulado, parece indícarlos que en realidad la piel es una veladura, una cortina gruesa que parece estar suspendida y mecida por el aire. (Fig. 6) Si para Semper la fina capa policromada de cera encáustica, que producía una veladura sobre el soporte de mármol, era que lo que permitía a las columnas de los templos griegos emanciparse del material y adquirir organicidad, para Mies será la envolvente de tejido estriado la que permita adquirir organicidad a su arquitectura mediante un recubrimiento que actuaba como una veladura sobre la piel y los huesos, al igual que lo hacían los velos sobre las cariátides.

#### IV

*“El pensamiento de Mies discurre a niveles muy profundos y no resulta fácilmente accesible –incluso suponemos que tampoco para él mismo–.”<sup>12</sup>*

Mies perseguirá obsesivamente, durante toda su vida, este objetivo: crear un espacio orgánico, definido por una piel y unos huesos, evolucionando técnicamente un sistema ya intuido en sus primeros dibujos pero que reelaborará continuamente hasta los últimos años de su vida y materializará con indudable maestría en el edificio Seagram de Nueva York.

Si rastreamos este proceso evolutivo de la envolvente y su relación con el armazón en la obra de Mies, el siguiente eslabón sería el edificio para la exposición Weissenhof en Stuttgart en 1927. De nuevo, como en Friedrichstrasse, Mies disuelve la estructura en la membrana exterior, se centra en la creación del espacio, como podemos observar en sus primeros dibujos preparatorios donde de nuevo solo dibuja la envolvente. En la versión construida, Mies sigue fiel a sus ideas y opta por una esbelta estructura metálica, isótropa, que queda velada en el exterior, integrada entre las carpinterías. Y en el interior, configura un espacio fluido que pivota en torno a un único pilar central. Las particiones, que se pueden atornillar y desatornillar, actúan como telones móviles entre los que el pilar se desvanece. Veinte años más tarde, en sus primeras viviendas en Chicago en Lake Shore Drive, Mies repetirá las viviendas de la Weissenhof y evolucionará este primer prototipo de envolvente con un tejido metálico, absolutamente tecnificado, suspendido del armazón. (Fig. 7)

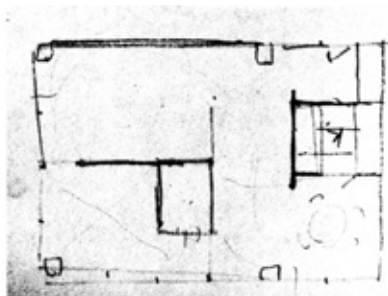
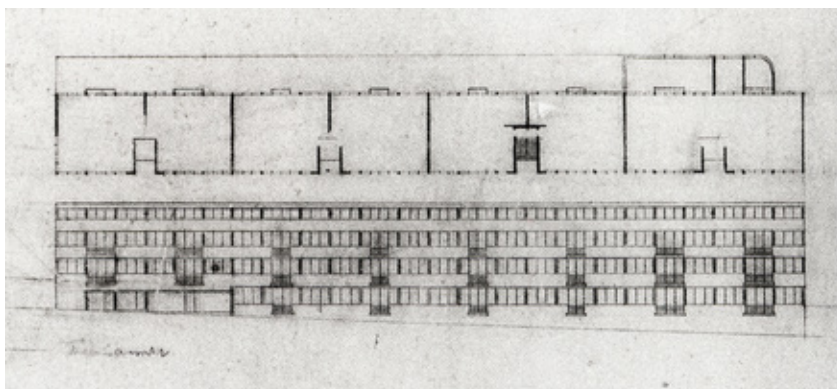
Si analizamos los principales prismas en altura que construyó Mies en la etapa americana, observamos como en todos hay unas características comunes. Y ligeros matices evolutivos. Primero en el esqueleto, siempre el mismo: una trama estructural de 3x5 vanos. En las viviendas de Chicago con luces de 21 pies (6 metros y medio aprox.) y en el Seagram de Nueva York con luces de 28 pies (8 metros y medio aprox.). Si nos fijamos en la piel, la evolución será muy sofisticada y progresiva. En las

---

12. SMITHSON, Peter. “For Mies van der Rohe on his 80th birthday”, en *Bauen & Wohnen*, mayo 1966. Versión consultada, “*Cambiando el arte de habitar.*”, Ed. GG, Barcelona 2001, p. 14.

7- Edificio de Mies para la exposición en la colonia Weissenhof, Stuttgart 1927. Croquis inicial, planta y fotografía de la fachada.

Fotografías de la fachada y croquis del edificio de Lake Shore Drive 869-880, Chicago, 1948.



primeras torres de Lake Shore Drive 860-880, Mies pega la envolvente metálica a la estructura. Todavía diferenciamos el esqueleto, los forjados y los pilares, marcados en la piel de acero negro.

Pero en las siguientes torres gemelas en el 900 de Lake Shore Drive se produce el primer salto evolutivo: adelanta la envolvente 10 pulgadas (30 cms) sobre el plano de la estructura y utiliza el mismo material para toda la piel, aluminio anodizado negro, sin diferenciar como en la anterior carpintería y parteluces. Pero además, utiliza vidrios ahumados en la gama cromática del aluminio, logrando una *transmutación material* similar a la descrita por Semper en *El Estilo*: la fachada se percibe toda de aluminio o toda de vidrio, según incida la luz, y los materiales se funden en una veladura homogénea.

Este proceso evolutivo culmina en el Seagram de Nueva York, donde Mies logra sublimar el proceso de la veladura, en un progresivo “borrado” de la estructura interior portante. La envolvente adquiere autonomía y la percibimos como un tejido calado de bronce, superpuesto a un forro que se desliza por debajo. Este forro es el propio vidrio tintado del mismo color bronce, el raso interior del vestido. Mies confecciona un velo de textura sedosa, como los peplos de las cariátides, que solo dejan entrever el cuerpo que cubren. Mies, en el Seagram, ha trasmutado el

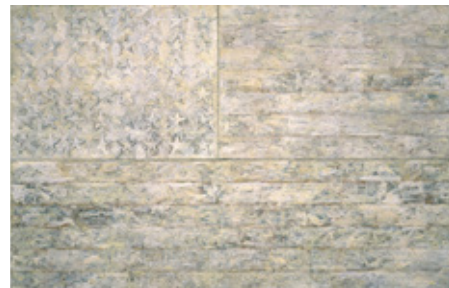
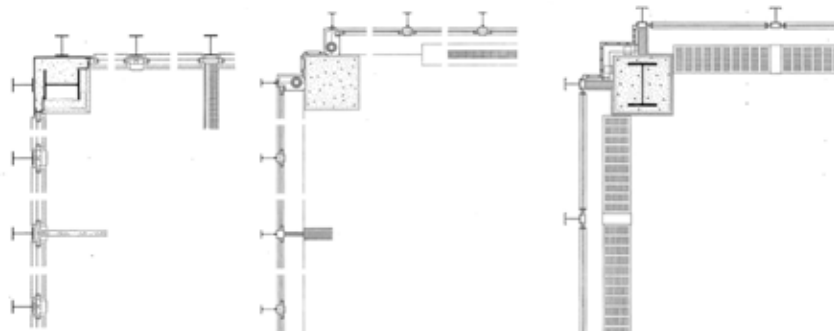
8a- Proceso evolutivo de la envolvente en los edificios de Mies.

Fotografías del montaje de los parteluces en Lake Shore Drive, 1950-51. Fotografías de Hedrich-Blessing.

Cuadro de Jasper Johns titulado "White Flag - Bandera blanca", 1955.

Viviendas en 860-880 en Lake Shore Drive, Chicago, 1948. B. Viviendas en en 900 Esplanade, Chicago, 1952. C. Edificio Seagram, NY, 1958. Detalle de la trama de la fachada procedente de The art of structure, dibujado por Werner Blaser supervisado por Mies, pags. 136-140.

Traemos aquí la pintura de J. Johns por dos motivos: uno es que partiendo de una estructura icónica como la bandera americana, pintada reiteradamente por Johns, procede a su "borrado" en esta obra o, más bien, a su enmascaramiento pues todavía percibimos con nitidez la "estructura" de barras y estrellas aunque no así el color. Y en segundo lugar por la técnica utilizada, cera encaústica o caliente, que no olvidemos era la técnica que según Semper usaban los griegos para la policromía en los templos y que les daba ese aspecto de cobertura epitelial. Colección del artista (198.9 x 306.7 cm).



arquetipo de la columna dórica de estrías policromadas en un prisma estriado de bronce. (Fig. 8)

Para confeccionar este tejido calado, Mies utilizará el mismo hilo en todas las torres: un perfil en doble T. Para Semper la técnica textil procedía de las fibras naturales, de hilar y entrelazar, e hilos y cordeles sugerían nudos. Mies utilizará el mismo nudo, y el mismo cordel, en todos sus tejidos: una doble T, que también tendrá una sutil evolución. Primero confeccionado en acero de 8 pulgadas, 24 cm., en Lake Shore Drive 860-880. Después, en todos los demás, una doble T de aluminio o bronce extrusionado de 6 pulgadas, 18 cm.

Pero quedaba un detalle esencial por resolver: la costura de las esquinas, para resolver la unión entre planos. Semper utilizó como primera ilustración de *El Estilo* una corona de laurel, que identifica con "el arquetipo del arte textil", inicio de la cadena evolutiva. El siguiente avance técnico fue el nudo que Semper describía como "el símbolo técnico más antiguo." Para Semper de la técnica textil derivaban las otras técnicas constructivas, la tectónica y la estereotomía:

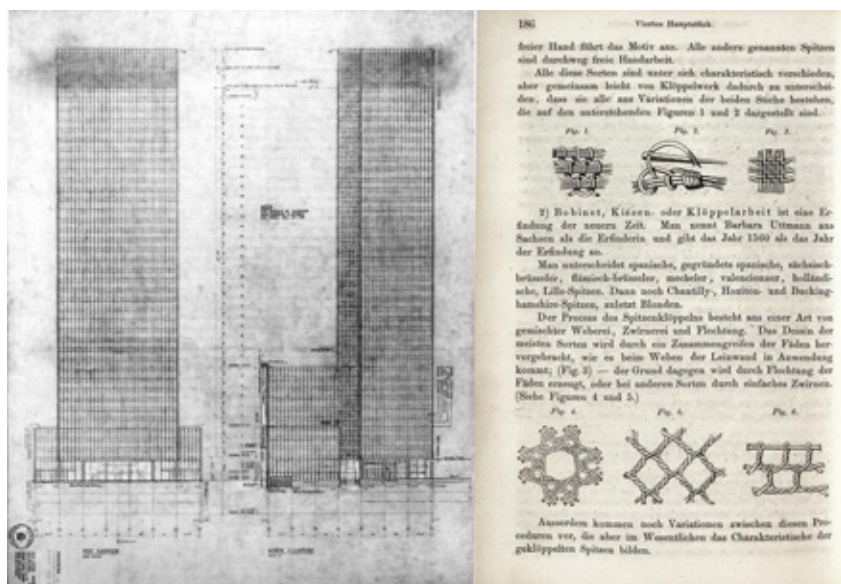
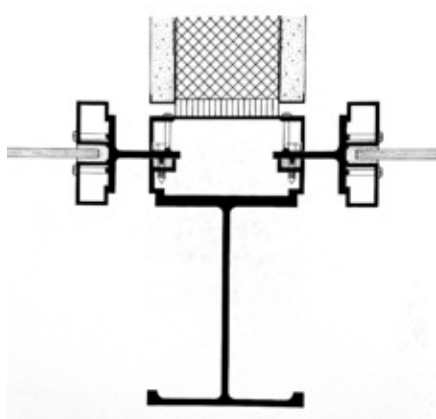
- *El nudo*, elemento técnico primigenio, era la base de la tectónica pues permitía unir elementos lineales. De ahí la utilización de este término textil para denominar las articulaciones de la carpintería.
- *La costura*, de igual modo, era la técnica primigenia que permitía unir superficies en una sola entidad y era la base de la estereotomía. (Fig. 9)

En cualquier caso, las partes debían aparecer claramente diferenciadas y no mostrarse bajo otra apariencia. Para Semper, los artistas desde la más remota antigüedad se guiaron por este *Principio de la sinceridad constructiva* al mostrar cómo los materiales habían sido ensamblados, con nudos o costuras. Mies dibujó obsesivamente las esquinas en su etapa americana, siempre poniendo exquisito interés en perseguir las indicaciones de Semper: unir planos pero que estos apareciesen claramente diferenciados mediante una costura que actuaba como junta lineal.

9- Detalle del parteluz y alzados del edificio Seagram, Nueva York. Nudos y costuras, ilustraciones de *El Estilo*, de Gottfried Semper.

A. Detalle del parteluz del Seagram, en *The art of structure*, dibujado por Werner Blaser supervisado por Mies, pag. 149. Alzados del edificio Seagram de NY. Lápiz, 37 1/4 x 52" (94.6 x 132.1 cm). Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY. MRJB54.51.

B. Dibujos de Semper con ilustraciones de técnicas textiles primigenias, desde nudos a tejidos, trenzados, costuras, etc... pags. 184-186.

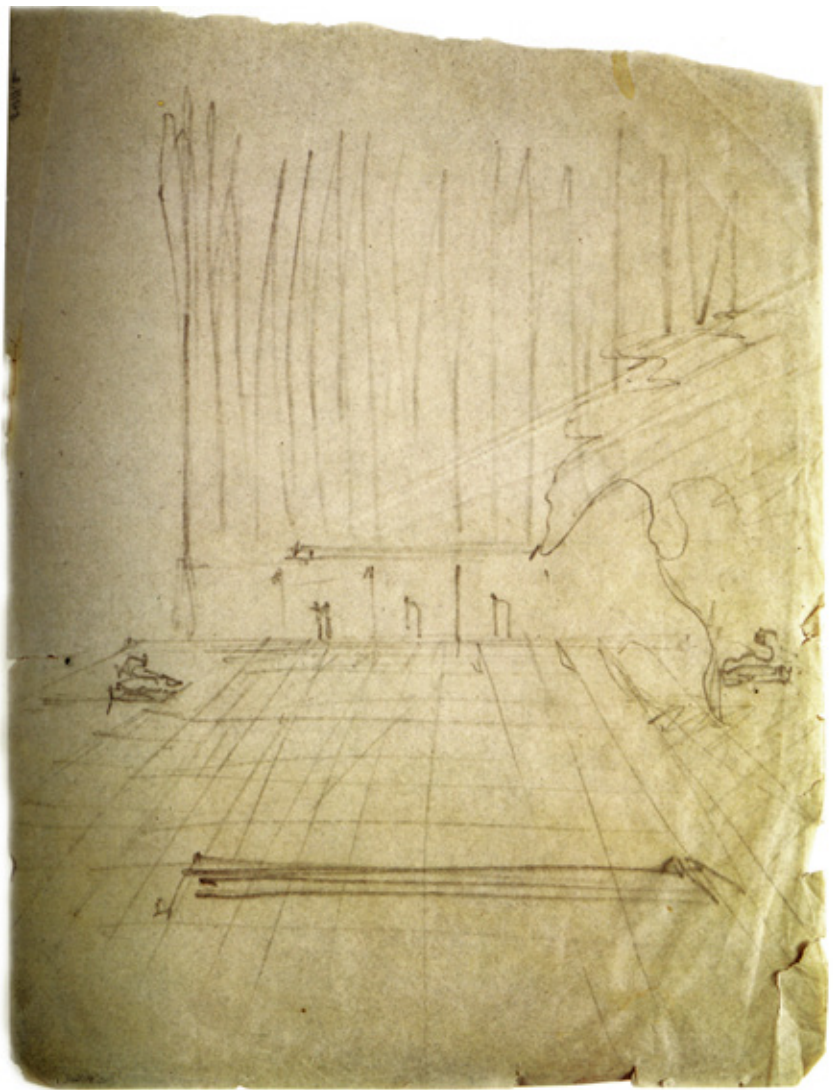


Si recuperásemos la categorías espaciales de Alois Riegl (espacio óptico y espacio táctil o háptico)<sup>13</sup> podríamos afirmar que en las torres que construyó, Mies trabajó con prismas puros, platónicos, para ser observados sobre la trama isótropa de la ciudad americana. Por tanto, trabajaba como los griegos que utilizaban las columnas como un bajorrelieve proyectado sobre el muro de la naos. Es decir, Mies se centró en la definición de los límites espaciales, en una visión óptica y lejana, en la que prevalecía la cobertura exterior. Y por eso fueron tan importantes para él los parteluces exteriores, claramente sobredimensionados: actuaban en realidad como las estrías de las columnas dóricas que en combinación con la policromía generaban una sutil veladura sobre el soporte que recubrían, desvanecido en su interior. Y su proporción venía dada por su percepción en la escala de la ciudad y la altura de la propia torre. En realidad, podríamos afirmar que Mies estaba materializando la profecía que Adolf Loos lanzó con motivo de su intervención en el concurso para el Chicago Tribune en 1922:

13. RIEGL, Alois. "Die spätrömische Kunst-Industrie", Viena 1901. "Arte industrial tardorromana", Ed Visor, Madrid, 1992.

10- Croquis inicial de Mies para la plaza de acceso al edificio Seagram. Nueva York, c. 1955.

Dibujado en su libreta Apex, a lápiz, 11 3/4 x 9" (29.8 x 22.9 cm). Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY. MR 5411. 2



*“...la gran columna de estilo griego, dórico, será construida. Si no en Chicago, en cualquier otra ciudad. Si no para el Chicago Tribune, para cualquier otra entidad. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto.”<sup>14</sup>*

Mies centró todo su esfuerzo en pensar el tejido con el que iba a confeccionar un vestido de bronce, ligero e ingravido, para la columna que iba a construir tal como se hicieron los peplos de las cariátides en el Erecteion. En los croquis iniciales que realizó para el Seagram (que repetían el tejido que ya había dibujado en su primer proyecto para la Friedrichstrasse) solo representó dos planos en flotación: el vertical de bronce y el horizontal de travertino; la cortina y la alfombra. Ambos se encontraban en el vacío del vestíbulo en planta baja donde los pilares de la estructura vertical aparecían como finas líneas desvanecidas por la sombra de la cortina en flotación. Parafraseando a Quetglas, el término *curtain wall* -*pared cortina*- adquirió en el Seagram toda su polisemia. (Fig. 10)

14. LOOS, Adolf. “Escritos II”, p. 191, Ed. El Croquis, Madrid, 1995.





REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Ignacio Senra Fernández-Miranda

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid / isenra@yahoo.es

### *La modernidad revisada en los textos de Venturi y Scott Brown*

### */ Modernity Revised in Venturi & Scott Brown texts*

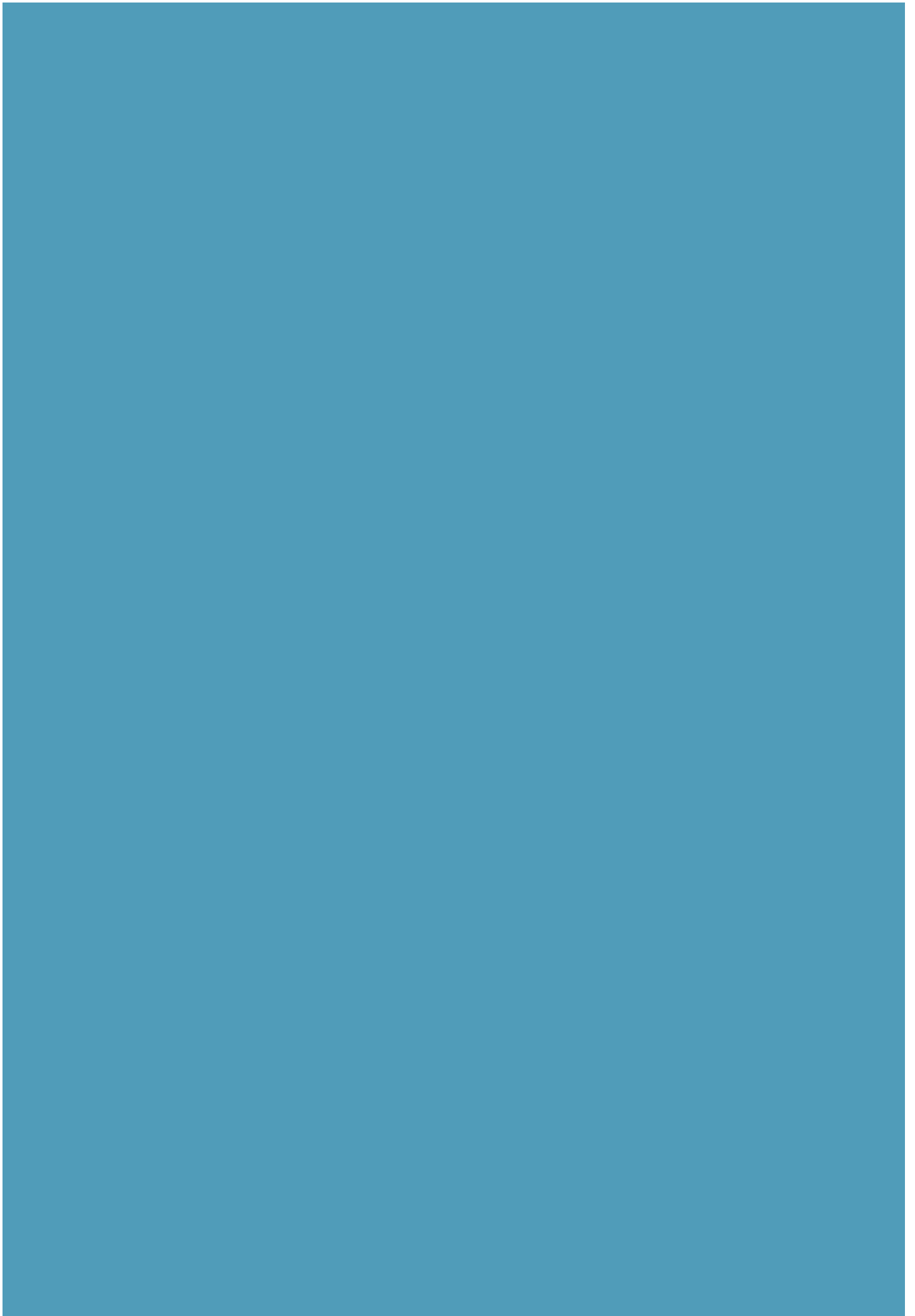
*Aprendiendo de Las Vegas, 1972*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, fue entendido por la crítica como continuidad de *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, 1966. El trabajo sobre Las Vegas reafirma la posición crítica de Venturi con la arquitectura moderna, pero supone al mismo tiempo un acercamiento en lo estratégico y en lo metodológico a los ideales modernos de objetividad, inexpresividad y funcionalismo anteriormente combatidos. El artículo profundiza en dicha evolución, tratando de esclarecer la influencia de Scott Brown e indirectamente del *Independent Group* y los Smithson en el pensamiento de Venturi. El análisis comparado de los dos libros constituye buena prueba del cambio experimentado por Venturi en el ámbito teórico, pasando de la reacción contra la modernidad a un intento de su redefinición.

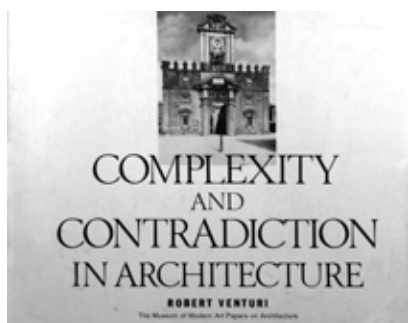
*Learning from Las Vegas, 1972*, by Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, was interpreted by the critics as a continuation of *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966. The study developed on Las Vegas confirms Venturi's critical opposition to modern architecture, but at the same time it entails an acceptance of some of the modern ideals – objectivity, inexpressiveness and functionalism – which were decisively fought before. This essay goes in depth this evolution, trying to clarify the influence of Scott Brown and indirectly the *Independent Group* and Alison and Peter Smithson in Robert Venturi's thinking. The comparative analysis of both books establish good evidence of the change experimented by Venturi in the theoretical field, moving from a reaction to modern architecture, to an attempt of its redefinition.

---

Complejidad y Contradicción, Aprendiendo de Las Vegas, Robert Venturi, Denise Scott Brown, teoría, postmodernidad, crítica, ciudad

/// Complexity and Contradiction, Learning from Las Vegas, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Postmodern, Theory, Critic, City





1- Portada de la primera edición de *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966.

2- Portada de la primera edición de *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour. Cambridge: The MIT Press, 1972.

### Proposición por oposición: la arquitectura como crítica

En 1966 Robert Venturi, en colaboración con el MOMA de Nueva York y gracias a una beca de la Fundación Graham, publica *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, 1966 (Figura 1), un ensayo que ha sido considerado como uno de los más importantes impulsores del cambio hacia la posmodernidad en arquitectura. En su introducción Vincent Scully lo comparó con *Hacia una Arquitectura*, 1923, de Le Corbusier y estableció importantes paralelismos entre los dos libros, llegando a asegurar que después de éste, el de Venturi era el texto más importante acerca de hacer arquitectura escrito hasta la fecha.<sup>1</sup> *Complejidad y Contradicción* es además, según Rem Koolhaas, el último de los manifiestos de arquitectura escritos como tal. A partir de entonces y empezando con *Aprendiendo de Las Vegas*, 1972 (Figura 2), muchos de los más importantes textos acerca de hacer arquitectura se han enmascarado tras personales análisis de diversas ciudades, llegando sólo a asumir su condición de manifiesto encubierto en alguna ocasión.<sup>2</sup>

*Complejidad y Contradicción en Arquitectura* constituye, como han señalado Scully, Koolhaas y muchos otros, uno de los últimos y más relevantes manifiestos de cómo hacer arquitectura, pero más concretamente de cómo no hacerla. Se trata de un manifiesto eminentemente crítico, cuya importancia se entiende mejor por su empeño en declarar el final de la arquitectura moderna que por impulsar el inicio de algo nuevo. Al contrario que el movimiento moderno, que buscaba cumplir con unos ideales claros: la verdad, la unidad, la economía, la universalidad, el avance técnico, *Complejidad y Contradicción* defiende sencillamente lo opuesto: la ambigüedad, la confusión, lo particular y la artesanía, no ya como cuestiones aceptables, sino como fines deseables y necesarios en una arquitectura “no simplista”. En un momento en el que la crisis de los principios modernos resultaba evidente, la declaración de guerra

1. VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 9-11. Ed Original, *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966.

2. La ciudad como manifiesto de arquitectura es el mejor ejemplo de complejidad y de incoherencia que sirve a los propósitos de la postmodernidad antiheroica. Levittown, Las Vegas, Tokio, Los Ángeles, Nueva York, Atlanta, Singapur... han servido para elaborar importantes textos que suponen manifiestos de arquitectura y no tanto de urbanismo, como podría suponerse. Ver VVAA, “Reaprendiendo de Las Vegas, Venturi y Scott Brown, en diálogo con Obrist y Koolhaas”, en *Arquitectura Viva* n. 83, Marzo-Abril 2002.

contra el sistema establecido resultaba mucho más efectiva que la defensa de unos principios intencionadamente ambiguos. Sirva de ejemplo la siguiente declaración de intenciones:

“Los arquitectos no pueden seguir dejándose intimidar por el lenguaje puritanamente moralista de la arquitectura moderna ortodoxa. Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integradores a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Estoy a favor del non sequitur y proclamo la dualidad”.<sup>3</sup>

Cada una de las propuestas se ve necesariamente complementada por su contrario de manera reiterativa pero convincente, dando lugar a un discurso tan contundente que resulta cercano a las posturas impositivas y excluyentes que trataba de combatir. Sería difícil entender la intención de Venturi de no ser por el continuo enfrentamiento entre lo que promueve y lo que combate. Hoy podemos asegurar que esta reacción de oposición y de lucha contra un objetivo, que ya estaba inmerso en una crisis de valores, funcionó y llegó a ser tan efectiva y tan sugerente como la declaración de unos principios claros en sí mismos. Así lo confirma Shoeni Sigematsu, quien en una entrevista realizada a Robert Venturi y Denise Scott Brown señala cómo, cuando él era estudiante, sentía envidia al observar la oportunidad que ellos tuvieron de jóvenes al tener un objetivo tan claro contra el que posicionarse.<sup>4</sup> En esta misma dirección apunta Peter Eisenman cuando refiriéndose al cambio experimentado en el pensamiento arquitectónico a raíz de *Complejidad y Contradicción* y *La Arquitectura de la Ciudad* de Aldo Rossi, señala que no era más que una ilusión puesto que nada nuevo proponían al margen de la crítica del *Movimiento Moderno*.<sup>5</sup>

Uno de los principales objetivos de Venturi en *Complejidad y Contradicción* fue identificar crítica y creación en arquitectura, como ya hicieran en el campo de la literatura los poetas de la *Nueva Crítica*. Cuando Venturi declara en el prólogo que “escribe como arquitecto que emplea la crítica y no como crítico que escoge la arquitectura”, parece consciente de que, en su caso, en la primera de las afirmaciones está implícita la segunda. El objetivo principal de su crítica es la arquitectura moderna

---

3. VENTURI. op. cit. p. 25-26.

4. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; SHIGEMATSU, Shoeni. “Interview with Robert Venturi & Denise Scott Brown”, en *Venturi and Scott Brown: What Turns Them On, Special Issue: Architecture and Urbanism*, Junio de 2009. p. 71.

5. “Lo único que estos textos conseguían era crear la ilusión de que la arquitectura estaba experimentando un cambio paradigmático. Pero argumentado desde la ventaja que hoy supone una cierta distancia histórica, este no era el caso claramente... Mientras que los libros mencionados cambiaron el pensamiento arquitectónico, lo hicieron sólo a través de la crítica del movimiento moderno, sin proponer nada con respecto al proyecto metafísico. EISENMAN, Peter. “Eisenman’s Doubt” en *Log Magazine* n. 13/14, Otoño de 2008. p. 91-95 Traducción realizada por el autor.

y no su propia obra como el propio Eliot, citado por Venturi, sugiere.<sup>6</sup> Venturi no sólo utiliza la crítica para hacer arquitectura, sino que al mismo tiempo a través de su arquitectura se convierte en crítico de cuestiones disciplinares externas a su propia obra. ¿Constituye éste un intento explícito de ejercer la arquitectura como labor de crítica?

Consciente o inconscientemente –podría ser una más de sus provocadoras contradicciones– el libro contiene una incompatibilidad entre la omnipresencia de la figura del “yo” como justificación del propio discurso y la objetividad ambicionada por los poetas de la *Nueva Crítica*, tantas veces citados en el texto de Venturi. Para ellos la crítica como labor creativa requería el aislamiento de la obra, así como la desaparición de la figura del autor y de sus circunstancias. Sin embargo, una obstinada posición anti-moderna llevaba a Venturi a anteponer la defensa de la subjetividad y de la personal visión del artista, a dicha objetividad necesaria en la labor crítica. Su discurso, formalizado en primera persona del singular y cargado de referencias personales y de verbos como “gustar”, “preferir”, “desagradar”... consigue el efecto buscado de oponerse a las aspiraciones de objetividad y universalidad modernas, pero al mismo tiempo choca con los principios de objetividad de la *Nueva Crítica* en la que Venturi trataba de verse reflejado. En esta pugna entre obra, objeto, y autor, sujeto, Venturi lo tiene claro al contestar con cierta ironía a la pregunta no pocas veces formulada por su maestro Louis Kahn “¿Qué quiere ser el edificio?” Según Venturi en la afirmación Kahniana, “lo que una cosa quiere ser”, está implícito lo contrario: “lo que el arquitecto quiere que la cosa sea”. Algo a lo que Ignasi de Solà-Morales se ha referido en estos términos:

“En su alejamiento del objeto y en la inseguridad de sus argumentos el crítico controla su angustia compensándola con agresividad. El sadismo latente en la crítica contemporánea no es perversidad personal de quienes la ejercen, sino un mal du siècle, patente manifestación de un síndrome que afecta sus relaciones con el universo de los hechos y por lo tanto también con el mundo de los objetos arquitectónicos”.<sup>7</sup>

### **Las Vegas: Objeto encontrado**

Cuando en 1966, el mismo año de publicación de *Complejidad y Contradicción*, Venturi decide aceptar la invitación de Denise Scott Brown para visitar la ciudad de Las Vegas, no se imaginaba hasta qué punto lo que iba a encontrar en aquel viaje condicionaría sus planteamientos de cómo hacer arquitectura, o mejor dicho: de cómo hacer teoría de la arquitectura. Scott Brown, profesora en aquel entonces de la Universidad de California, los Ángeles, UCLA, había quedado impresionada el año anterior, cuando tras leer el artículo de Tom Wolfe, *Las Vegas (What?) Las Vegas*

---

6. “de capital importancia... en la propia obra de creación. Probablemente, es la parte más amplia de la labor de criba, combinación construcción, erosión, corrección y prueba, es decir, un trabajo horrible tanto crítico como creativo. Incluso sostengo que la crítica empleada por un hábil y diestro escritor en su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel...”. Eliot, T. S. citado por Venturi. VENTURI. op. cit. p. 19.

7. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. “Sadomasoquismo. Crítica y práctica arquitectónica”, en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p. 166.



3- Fotografía del Lower Strip de Las Vegas realizada durante el Estudio de Yale de 1968. (Tomado de STADLER, Hilar y STIERLI, Martino, (Ed.) *Las Vegas Studio, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008).

4- *Instant City*, Archigram, 1968-1970. La ciudad ambiente, construida a base de luces, proyecciones, globos gigantes, eventos...

(*Can't hear you!*) *Too Noisy Las Vegas!!!*,<sup>8</sup> se decidió a hacer por su cuenta una primera visita a la ciudad del juego, donde confirmó lo que Wolfe había sugerido: “Las Vegas es la única ciudad del mundo cuyo skyline no se compone de edificios, como Nueva York, ni de árboles, como Wilbraham, Massachusetts, sino de anuncios. Las Vegas puede verse desde la Ruta 91, a kilómetros de distancia sin ver edificios ni árboles, sólo anuncios. Pero vaya anuncios!”<sup>9</sup> Esta primera visita no defraudó a Scott Brown que se encontró con la ciudad que muchos de sus excompañeros en la *Architectural Association* de Londres y algunos de los miembros del *Independent Group* solamente habían llegado a imaginar. Proyectos supuestamente visionarios como *Instant City* (Figura 3) veían cumplidas muchas de sus aspiraciones en una ciudad real, surgida en pocos años de la nada. Los sueños de *Archigram*, en gran medida influidos por las aspiraciones tecno-pop del *Independent Group*, se encontraban ya construidos en América. La ciudad-ambiente, sin edificios, creada a base de luces, proyecciones, sonidos, acciones... ya existía y Scott Brown estaba decidida a compartir su descubrimiento con Venturi, con quien ya había trabajado antes de dejar la Universidad de Pensilvania (Figura 4).

Para Venturi Las Vegas supuso la afirmación de muchas de las intuiciones presentadas en su primer libro. Una de las principales paradojas que planteaba entonces, la unidad basada en la no unidad, o el compromiso con el difícil conjunto,<sup>10</sup> fue una de las cualidades que primero reconoció en esta ciudad. Como ya había señalado Wolfe se trataba de la única ciudad occidental, además de Versalles, arquitectónicamente uniforme. Pero esta uniformidad no estaba determinada, como ocurría en Versalles, por la acción de una sola mano unificadora. Para Wolfe los verdaderos responsables de esta unidad, lejos de arquitectos, urbanistas o políticos eran los “artistas” al servicio de las dos principales empresas de anuncios luminosos: la *Young Electric Sign Co.* y la *Federal Sign and Signal Corporation*. Además de esta acción individualista pero al mismo

8. WOLFE, Tom. “Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you!) Too Noisy Las Vegas!!!” En *Esquire*, Febrero de 1964, reeditado en *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Farrar, Straus & Giroux 1965. Versión en Castellano “Las Vegas (Qué?) Las Vegas (No te oigo! Mucha bulla!) Las Vegas!!!” en *El coqueto aerodinámico rockandroll color caramelo de ron*. Barcelona: Tusquets, 1972.

9. WOLFE. op. cit. p. 7.

10. VENTURI. op. cit. p. 144.

tiempo unificadora existía una serie de reglas no escritas, fruto de la falta total de regulación urbanística y de la libre competencia entre casinos luchando por ser más y más visibles desde la autopista, que proporcionaban unidad al aparente caos. La misión que Venturi y Scott Brown se propondrían en el estudio de Yale de 1968,<sup>11</sup> fue encontrar las leyes reguladoras de ese caos y redefinir las herramientas de representación para ser capaces de reproducirlo.

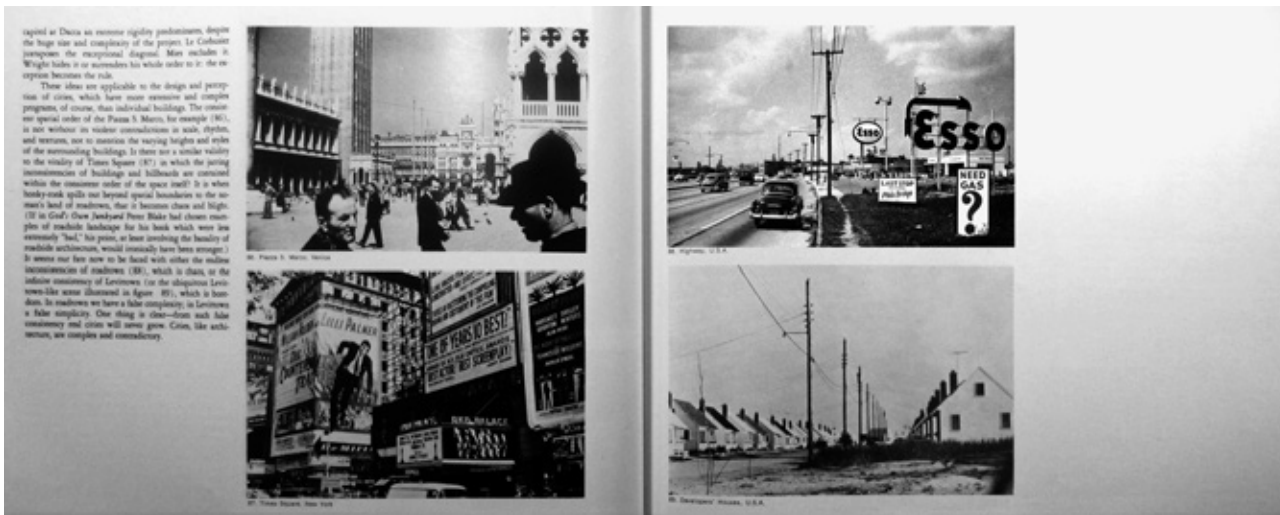
El *strip* de Las Vegas constituye un valioso *objeto encontrado*<sup>12</sup> gracias al que Venturi y Scott Brown establecieron las bases de un discurso teórico sólido. La ciudad en general y Las Vegas en particular se entiende como suma de individualidades, un conjunto heterogéneo, complejo, contradictorio, pero al mismo tiempo unitario. Venturi encuentra en Las Vegas, como ya le ocurrió en Roma, una ciudad sin planeamiento donde no existe ningún orden previo. Se trata de una pugna entre diferentes intereses equivalente a la que se produce a menor escala cuando el arquitecto se enfrenta a un proyecto de arquitectura. Venturi, aunque no hable de urbanismo no cree en él, porque no cree en la imposición de una idea superior que supedita otras decisiones de menor escala. Por eso es un entusiasta de ciudades como Roma o Las Vegas. Lo mismo opina en el caso del diseño de edificios. Para él hay realidades como son el interior y el exterior de un edificio, que resultan irreconciliables y que en ningún caso han de estar dictaminadas por una misma idea; porque responden a circunstancias opuestas y resuelven problemas distintos. La resolución de estos problemas independientes son las individualidades que Venturi encontraría en Las Vegas.<sup>13</sup> El proyecto de arquitectura se plantea pues como el resultado inesperado de ese enfrentamiento entre diferentes problemas, situaciones, deseos incluso, sin necesidad de minorar las dificultades y contradicciones surgidas, sin sometimientos a decisiones formales previas, como ocurría en la arquitectura moderna. Venturi

---

11. El libro *Learning from Las Vegas* publicado en 1972 es el resultado de la investigación desarrollada durante el curso de proyectos de 1968 dirigido por Robert Venturi y Denise Scott Brown con la ayuda de Steven Izenour en la Universidad de Yale. Anteriormente Scott Brown y Venturi tras su visita a Las Vegas en 1966, habían publicado el artículo “A Significance for A&P Parking Lots or learning from Las Vegas” en *The Architectural Forum*, Marzo de 1968. p. 36-43 y 89-95.

12. El concepto de Objeto encontrado, *Objet Trouvé*, introducido a principio del siglo XX por Marcel Duchamp con sus *Ready-mades*, es retomado por los artistas del *Independent Group* en Inglaterra en la década de 1950, mientras Denise Scott Brown estudiaba en la *Architectural Association* de Londres. Alison y Peter Smithson, profesor de Scott Brown entonces, explican como entendieron este concepto en relación a la arquitectura en el texto “The as found and the found”, en *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*. Cambridge: MIT Press, 1990. p. 185-186.

13. Venturi entiende la autopista como el sistema capaz de “ordenar funciones, así como la imagen del Strip en cuanto todo secuencial. Genera también lugares para que las empresas individuales crezcan y controla la dirección general de ese crecimiento. Posibilita la variedad y el cambio en sus bordes y acoge el orden contrapuntual y competitivo de las empresas individuales”. Esta observación urbana, trasladada al proyecto de un edificio, viene a ser la constatación de la paradoja entre las partes y el todo señalada en *Complejidad y Contradicción*. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. P.58. Ed. Original *Learning from Las Vegas the forgotten symbolism of the architectural form*. Cambridge: MIT Press, 1977.



5- "Las ciudades, como la arquitectura, son complejas y contradictorias".  
 VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966.

se refiere al proyecto arquitectónico a través de un problema urbano. Entiende que el edificio y la ciudad son objetos y problemas paralelos y que ambos responden a fuerzas e intereses muchas veces irreconciliables, algo que debe ser asumido por el arquitecto. Con el análisis de Las Vegas Venturi trata de demostrar lo que ya anticipó en *Complejidad y Contradicción*: "Las ciudades como la arquitectura son complejas y contradictorias"<sup>14</sup> (Figura 5).

### Intuición o análisis: Del eclecticismo personal al Pop objetivo

*Aprendiendo de Las Vegas* se ha visto en ocasiones reducido a mera secuela de *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*,<sup>15</sup> sin embargo y aunque sea cierto que resulta continuista con muchos de los aspectos adelantados entonces, es importante señalar el cambio radical que se produce en el enfoque de ambos libros, en el método de trabajo del que derivan y en el objeto de estudio sobre el que se centran.

La influencia, muchas veces obviada, que las ideas de Scott Brown supusieron en el pensamiento y en la arquitectura de Robert Venturi, puede entenderse gracias a la comparación entre los dos libros. Al contrario de lo que Vincent Scully ha sugerido,<sup>16</sup> las ideas que Scott Brown había

14. VENTURI. op. cit. p. 85.

15. Alan Colquhoun ya señaló en su momento la continuidad entre los dos libros, apuntando que la principal diferencia entre ambos era simplemente el distinto énfasis en ciertas ideas, más que la introducción de nuevos conceptos. COLQUHOUN, Alan. "Sign and substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin" en *Oppositions* n. 14, Otoño de 1978. p. 27-34. Charles Jencks y Fred Koetter han insinuado lo mismo en sus respectivas reseñas sobre *Aprendiendo de Las Vegas*. JENCKS, Charles. "Venturi et al are Almost all Right", en *Architectural Design* n. 7-8, 1977. p. 468-469. KOETTER, Fred. "On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas", en *Oppositions* n. 3, Mayo de 1974. p.98-104.

16. Vincent Scully señala a Denise Scott Brown como una influencia negativa en Venturi, causa de sus intereses por los suburbios: "Bob is wonderful until he joins his wife, Denise Scott Brown, in praising certain suburban practice" según apunta la propia Denise Scott Brown entrevistada por Peter Reed en 1991. "Oral History, interview with Denise Scott Brown", 25 de Octubre 1990 - 9 de Noviembre 1991, en *Archives of American Art*. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-denise-scott-brown-13059>



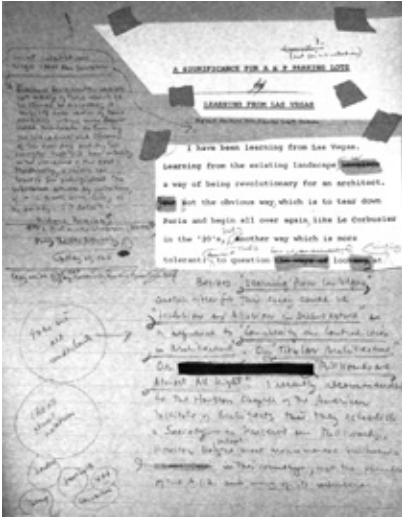
6- Nigel Henderson. Fotografía de escaparates en el Este de Londres, 1949-52. (Tomado de ROBBINS, David (Ed.). *The Independent Group Postwar Britain or the aesthetics of Plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990).

7- Denise Scott Brown. Fotografía de una calle de Londres realizada hacia 1950. (Tomado de CRINSON, Mark y ZIMMERMAN, Claire. *Neo Avant/Garde and Postmodern, Postwar Architecture on Britain and Beyond*. New Heaven: Yale University Press, 2010).



ido desarrollando primero en Londres, al interesarse por el trabajo de los Smithson y del *Independent Group* (Figura 6 y 7), y más tarde en Filadelfia de la mano del sociólogo Herbert Gans, sirvieron para ampliar notablemente el campo de interés de Venturi, anteriormente centrado en cuestiones disciplinares e históricas. Lo más importante es que Venturi encontraría en ellas la clave para desarrollar un discurso sólido en torno al pop, la objetividad y la permisividad que consolidaría las personales intuiciones presentadas anteriormente. Ya no se trataba simplemente de lo que a él le gustaba, le disgustaba o le interesaba; su obra pasaba a apoyarse sobre la aceptación y el análisis de una realidad difícil pero existente y por qué no, valiosa. Las Vegas constituía la prueba de que muchas de las tesis presentadas en *Complejidad y Contradicción* eran ya una realidad inevitable.

El evidente desplazamiento que se observa desde el eclecticismo historicista de *Complejidad y Contradicción* hacia el pop más descarado de



8- Manuscrito original en lápiz con partes mecanografiadas pegadas a modo de collage, titulado "A Significance for A&P parking lots or learning from Las Vegas", con fecha 20 de Mayo de 1967. Conservado en Archives of Venturi Scott Brown Associates donated to University of Pensilvania.

*Aprendiendo de Las Vegas*, va más allá de un mero cambio de intereses estilísticos. La otra diferencia fundamental entre ambos escritos es que mientras en el primero apenas se habla de la ciudad, en el segundo una ciudad concreta constituye el objeto del libro. Estos dos cambios evidentes, pero obviados frecuentemente por una crítica centrada en cuestiones ideológicas, constituyen un profundo cambio en el pensamiento de Venturi, ahora junto a Scott Brown, y muestran una madurez y una creciente sofisticación a la hora de hacer teoría de la arquitectura.

Una de las grandes diferencias que existen entre los dos libros es el decidido cambio de tono y de estilo literario, muy relacionado con el señalado desplazamiento del eclecticismo histórico por el pop. Frente al carácter agitador de *Complejidad y Contradicción*, cercano aún al de algunos manifiestos modernos, el libro de Las Vegas prefiere presentarse como un análisis riguroso e inexpresivo de una ciudad concreta. Sin embargo el texto original comenzó a gestarse en un tono muy similar al de *Complejidad y Contradicción*, y poco a poco fue corrigiéndose y despersonalizándose hasta alcanzar el estado final que hoy conocemos. El proceso de evolución que sufrió el manuscrito original ilustra muy adecuadamente el cambio en el pensamiento y en la argumentación teórica desarrollada.<sup>17</sup>

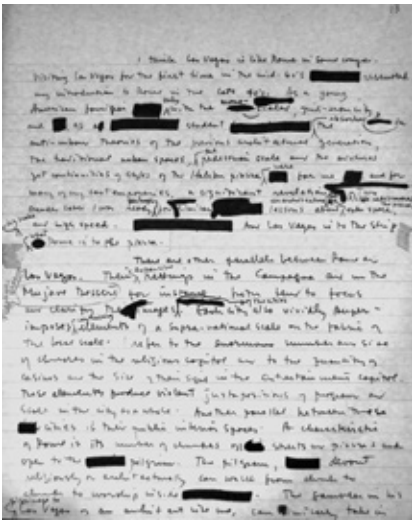
En los diferentes manuscritos que se conservan en los archivos de Venturi y Scott Brown cedidos a la Universidad de Pensilvania, puede observarse una evolución desde un estilo en primera persona, muy cercano al utilizado en *Complejidad y Contradicción*, hacia otro más impersonal donde la ciudad de Las Vegas se convierte en el sujeto y único protagonista de la redacción. Un egocéntrico "He estado aprendiendo de Las Vegas"<sup>18</sup> (Figura 8) servía como contundente inicio en los primeros manuscritos y no sería hasta un estadio más avanzado, ya mecanografiado y con fecha de 1967, cuando esta personal experiencia se sustituía por el definitivo y aséptico "Aprender del paisaje existente es la manera de ser un arquitecto revolucionario".<sup>19</sup>

Existen multitud de correcciones a lo largo de las sucesivas versiones donde la primera persona va desapareciendo paulatinamente. Expresiones como "he tratado de demostrar que hay más unidad en el strip de Las Vegas que...", "he estado respetando el viejo cliché...", "creo que Las Vegas es..." van desapareciendo en las sucesivas versiones hasta no quedar rastro de la primera persona. Se trata de una decisión importante más allá de meras correcciones de estilo y prueba la importante

17. En los archivos de Venturi y Scott Brown cedidos a la Universidad de Pensilvania puede encontrarse gran cantidad de documentación que permiten llegar a esta observación. Documentación consultada: varias copias diferentes de manuscritos originales y mecanografiados corregidos y definitivos para el artículo publicado en Marzo de 1968 en la revista *The Architectural Forum*, bajo el título "A significance for A&P Parking lots or Learning from Las Vegas".

18. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN Denise. Manuscrito original 1, en lápiz con partes mecanografiadas pegadas a modo de collage, titulado a *Significance for A&P parking lots or learning from Las Vegas*, con fecha 20 de Mayo de 1967 conservado en *Archives of Venturi Scott Brown Associates donated to University of Pensilvania*. p. 1.

19. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN Denise; IZENOUR, Steven. op. cit. p. 22.



9- Manuscrito original en tinta negra con correcciones en rotulador verde y negro 29 páginas numeradas en rojo en esquina superior derecha, con título "A significance for A&P Parking lots or Learning from Las Vegas", sin fechar. Conservado en Archives of Venturi Scott Brown Associates donated to University of Pensilvania.

influencia de Scott Brown en el desarrollo del texto.<sup>20</sup> El extracto subtítulo *De Roma a Las Vegas* es especialmente revelador, puesto que demuestra que el primer manuscrito es obra de Venturi y que las posteriores correcciones responsables de la despersonalización del texto fueron realizadas por Scott Brown. Frente al original "yo creo que en ciertos aspectos Las Vegas es como Roma. Visitar Las Vegas por primera vez me pareció como mi llegada a Roma a finales de los cuarenta",<sup>21</sup> se corrige finalmente por "Las Vegas es la apoteosis de la ciudad del desierto. Visitar Las Vegas a mediados de los años sesenta era como visitar Roma a finales de los cuarenta"<sup>22</sup> (Figura 9). Incluso en esta versión original Venturi parecía tomar literalmente alguna justificación de *Complejidad y Contradicción*: "debo escribir sobre el strip comercial de Las Vegas, porque es lo que ahora me interesa como arquitecto crítico".<sup>23</sup>

Este cambio en la redacción implica: primero que el texto ya no es solamente de Venturi, también lo es de Scott Brown;<sup>24</sup> segundo y más importante, y seguramente consecuencia de lo anterior: se abandona una reivindicación previa, la del Yo arquitecto-artista que trataba de contraponerse a los anti-artísticos arquitectos modernos, y se pasa a una defensa del análisis inexpressivo de la realidad y su aceptación como nueva estrategia teórica. El sujeto deja paso al objeto, y la opinión y el gusto al análisis. Esto supone la consecución de una de las principales metas que Venturi se había planteado en *Complejidad y Contradicción* y que, como se ha señalado, no había conseguido llevar a cabo: convertir la crítica en una labor creativa en el campo de la arquitectura. En la línea de lo apuntado por Ignasi de Solà-Morales en relación a la crítica contemporánea, lo que se consigue con *Aprendiendo de Las Vegas* es una mayor certeza en la argumentación, gracias a la relevancia que toma el objeto y cierto grado de objetivación en la crítica, debido a la desaparición del autor de la misma (Fig. 10, 11 y 12).

20. Tras haber analizado la caligrafía de los manuscritos con ayuda de William Whitaker, director de los *Architectural Archives* de la Universidad de Pensilvania y experto en documentación de Louis Kahn y de Robert Venturi y Denise Scott Brown, y tras indicarnos que muchos de los textos eran escritos simultáneamente por los dos autores, puede señalarse que este primer manuscrito firmado por Venturi y Scott Brown en Mayo de 1967 parece redactado por Venturi, de ahí el estilo en primera persona del singular. Posteriormente se realizaron las correcciones del texto a las que se hace referencia, que parecen en su mayoría con otra caligrafía sensiblemente diferente y por tanto realizadas por Scott Brown.

21. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN Denise. Manuscrito original 2, en tinta negra con correcciones en rotulador verde y negro, 29 páginas numeradas en rojo en esquina superior derecha, con título "A significance for A&P Parking lots or Learning from Las Vegas". Conservado en *Archives of Venturi Scott Brown Associates donated to University of Pensilvania*, sin fecha, p. 13.

22. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN Denise; IZENOUR, Steven. op. cit. p. 40.

23. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN Denise Manuscrito original 2, op. cit. Pag. 1 y 2.

24. No se incluye a Steven Izenour, puesto que aunque en el libro si aparecen los tres como coautores, el texto original "A significance for A&P Parking lots or Learning from Las Vegas" publicado en *The Architectural Forum* en Marzo de 1968 y los manuscritos a los que se hace referencia fueron escritos y firmados sólo por Robert Venturi y Denise Scott Brown.

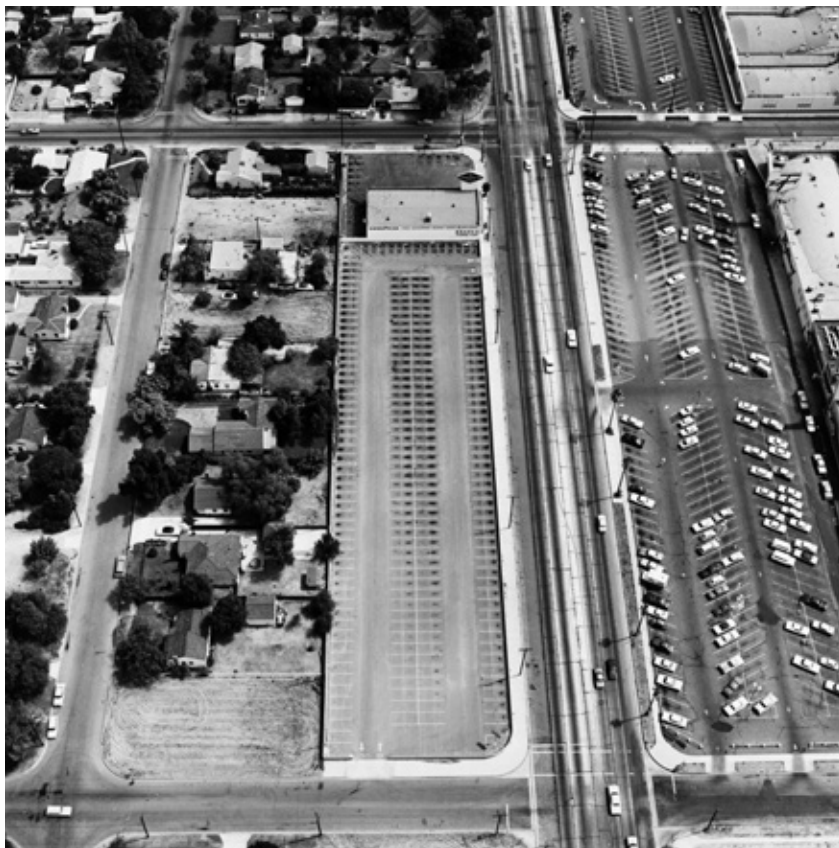
10- Scott Brown, Denise. Fotografía del Strip de Las Vegas con Robert Venturi en primer plano como parte del perfil de la ciudad. Realizada durante el viaje a Las Vegas en 1966. (Tomado de STADLER, Hilar y STIERLI, Martino (Eds.). *Las Vegas Studio, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008).

11- Venturi, Robert. Fotografía del Strip de Las Vegas con Denise Scott Brown en primer plano como parte del perfil de la ciudad, Realizada durante el viaje a Las Vegas en 1966. (Tomado de STADLER, Hilar y STIERLI, Martino (Eds.). *Las Vegas Studio, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008).

Fig. 12. Perfil del Strip de Las Vegas con el desierto en primer plano. Fotografía publicada en *Learning from Las Vegas* (Tomada de VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR. op. cit).



13- Ed Ruscha, Fotografía de Aparcamiento en Los Angeles, (Tomada de RUSCHA, Edward, *Thirtyfour Parkinglots in Los Angeles*, 1967).



### Un acercamiento hacia la modernidad

Esta objetivación supone indirectamente un acercamiento hacia la aceptación de algunas de las tesis de los primeros arquitectos modernos y, aunque discreto, resulta de capital importancia, puesto que en parte se está validando el sistema de valores que con tanta convicción se había combatido en *Complejidad y Contradicción*. Entonces el discurso se limitaba al elogio de lo que gustaba y al menosprecio de lo que disgustaba. Consciente de la fragilidad de argumentación, Venturi decide abandonar su personal mundo historicista, adoptando la reivindicación moderna de objetividad y tratando de demostrar que la verdadera objetividad es aceptar la realidad tal como es y no idealizarla como hacían los modernos. Frente a “la búsqueda de la verdad” de Mies, Venturi y Scott Brown reivindicarán una nueva objetividad: “la aceptación de la realidad”.

Este Realismo indulgente, emparentado con el Pop objetivo de artistas como Edward Ruscha (Figura 13) y algunos de los miembros del *Independent Group*, sirve para señalar cómo los “falsos modernos” trataron de imponer una serie de valores estéticos, discutibles en cualquier caso y sólo asequibles para una élite intelectual.<sup>25</sup> Para Venturi y Scott Brown los verdaderos modernos se habían apoyado en principios sociales

25. Esta misma idea de elitismo cultural y de arquitectura moderna como mero estilo basado en principios estéticos, la defendió Reyner Banham para quien la arquitectura moderna fue un estilo tanto o más cargado de cuestiones de representación y simbolismo que cualquier otro. Ver BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la Primera Era de la Máquina*. Barcelona: Paidós, 1985 p. 17. Ed. Original *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The architectural Press, 1960.

y no estéticos, y es precisamente con estos valores sociales con los que ellos pretendían enlazar. Al igual que la preocupación de los arquitectos modernos fue mejorar las condiciones de habitabilidad y salubridad, así como abaratar la vivienda para hacerla accesible a todo el mundo, Venturi y Scott Brown presumen de pretender continuar con este proyecto asumiendo las verdaderas preocupaciones de la gente.<sup>26</sup>

Uno de los principales objetivos de *Aprendiendo de Las Vegas* fue por tanto desplazar a los “falsos modernos”, representados por la figura de Paul Rudolph y sus “edificios-pato”, fuera de la tradición moderna, alegando que se movían por criterios puramente estéticos y expresionistas, para así posicionarse ellos en continuidad con los valores sociales impulsados por los verdaderos modernos. De la rebeldía ecléctica e historicista que ya había cumplido su misión explosiva, se pasa a una estratégica prolongación de la revolución moderna, con matices. Las quejas de Venturi y Scott Brown en este sentido resultan enormemente cercanas a las que una década antes manifestaban Alison y Peter Smithson y otros miembros del *Team X* en los últimos CIAM, cuando denunciaban la pérdida de compromiso social de la disciplina. Pero Venturi, al contrario que estos jóvenes europeos, no llega a adquirir un compromiso social excesivo, como sí parecía que trataba de sugerir Scott Brown, sirviéndose de esta línea argumental para proponer un nuevo estilo, pop, popular, vernacular-comercial... más cercano a los gustos de la gente.

El puente que Scott Brown estableció entre los Smithson y Venturi iba más allá de este supuesto compromiso social. La más clara influencia teórica que Scott Brown trasladó de los Smithson a Venturi fue lo que Peter Smithson llamaba *Active socioplastics*, o lo que es lo mismo, una recuperación del espíritu de la *Nueva Objetividad –Neue Sachlichkeit–*. “Esta actitud profundamente liberadora”, según Scott Brown, “permitía encontrar valor en lugares y objetos considerados normalmente como feos por los arquitectos, considerando que la belleza podría emerger de diseñar y construir de manera franca, para la vida de la comunidad tal como es y no para una sentimental versión de cómo debiera ser”<sup>27</sup> (Figuras 14 y 15). Desde entonces esta postura de tradición innegablemente moderna les permitió desarrollar todo su aparato teórico desde su pedagógica máxima: “aprender de todas las cosas”.

“Pero saber ver lo común no es nada nuevo: Las Bellas Artes suelen seguir el camino abierto por el arte popular. Los arquitectos románticos

---

26. Las preocupaciones reales de la gente en torno a la vivienda y la ciudad estaban, como denuncia Jane Jacobs, absolutamente alejadas de los grandes intereses políticos y económicos. Los que ahora se jactaban de ser modernos, arquitectos o no, ya solamente se preocupaban de imponer sus “valores estéticos”, sin preocuparse en ningún momento de los verdaderos problemas sociales. Según Denise por ejemplo, John Kenneth Galbraith, un influyente liberal, profesor de economía en Harvard llegó a hablar desde importantes cargos en el gobierno “de limpiar zonas afeadas por anuncios, gasolineras y tendidos eléctricos”, llegando a proponer incluso, “la prohibición de los anuncios y la limitación del uso del automóvil y de la construcción de gasolineras, sin mencionar nunca la necesidad de construir nuevas viviendas protegidas”. SCOTT BROWN, Denise. “Learning from Pop” en *Casabella* n. 359-360, 1971. p. 16.

27. SCOTT BROWN, Denise, “Learning from Brutalism”, en *Independent Group: Postwar Britain and the aesthetic of plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990. p. 203.



14-15- Fotografías de aparcamientos de los casinos de Las Vegas realizadas durante el Estudio de Yale de 1968 (Tomado de STADLER, Hilar y STIERLI, Martino (Eds.). *Las Vegas Studio, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008).

descubrieron una arquitectura rústica preexistente y convencional; los primeros arquitectos modernos se apropiaron sin grandes adaptaciones de un vocabulario industrial preexistente y convencional... Y la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas”.<sup>28</sup>

El nuevo discurso pretende establecer una continuidad con la arquitectura moderna, aunque aproveche para criticar su intolerancia. Como ya hicieran los Smithson en Inglaterra a mediados de los cincuenta, Venturi y Scott Brown proponen esa continuidad a través de una revisión de las funciones que deben satisfacer los edificios y de las atribuciones del arquitecto, señalando que la comunicación comercial y los anuncios eran para ellos lo que los ingenios de la industria habían sido para los arquitectos modernos. Venturi, haciéndose pasar por el Presidente de la *Sociedad para la Conservación de Nuestros Carteles Publicitarios*,<sup>29</sup> aprovecha para emparentar dos estilos, estableciendo una continuidad estratégica

28. VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR. op. cit. p. 22-23.

29. La “Sociedad para la Conservación de Nuestros Carteles Publicitarios” ni siquiera existió. Fue un invento de Venturi que le sirvió de manera propagandística para hacer ver su interés por los anuncios y de paso provocar no pocas reacciones de protesta contra su iniciativa.

entre su “comercial-vernacular” y el “industrial-vernacular”<sup>30</sup> que proponían a principios del siglo xx los arquitectos modernos. Los anuncios son para él lo que los silos y los automóviles fueron para Le Corbusier. Pero este oportuno paralelismo resulta ciertamente cercano al establecido en 1956 por Alison y Peter Smithson en su texto *But today we collect adds*.<sup>31</sup> A través de esta estratégica vinculación entre lo industrial y lo comercial, Venturi y Scott Brown llegan incluso a declararse a sí mismos funcionalistas, argumentando que lo que proponían era una mera revisión de las funciones que debían ser satisfechas por los edificios, una cuestión política, y en ningún caso la crítica del funcionalismo como principio.<sup>32</sup>

El cambio de diana, de Mies Van der Rohe en *Complejidad y Contradicción* a Paul Rudolph en *Aprendiendo de Las Vegas* ilustra perfectamente el cambio en la postura anteriormente explicado. Mies representa los principios de la modernidad, mientras que Rudolph representa esa arquitectura tardo-moderna que había olvidado sus raíces y sus principios, convirtiéndose en mero ejercicio de estilo. Los edificios de Rudolph son para Venturi y Scott Brown “patos”, esculturas vacías, espacios expresionistas, contra los que precisamente luchaba la modernidad. Ellos son ahora el nuevo relevo de arquitectos modernos que vienen a luchar contra el expresionismo y frente a los edificios escultóricos nos proponen el *tinglado decorado*, un mecanismo de origen funcional que aspira a resolver dos problemas independientes: la función interna del edificio por un lado y su representación pública, la configuración de la calle como espacio público, por otro.

Tras el enorme éxito que supuso la publicación de la primera edición de *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972, Scott Brown se quejaba de su diseño editorial, responsabilidad de la que acabaría por convertirse en directora artística de MIT Press, Mauriel Cooper, un diseño demasiado cercano a la Bauhaus para Scott Brown, un libro demasiado grande, demasiado caro, con excesivo protagonismo de la imagen frente al texto. La edición original de *Aprendiendo de Las Vegas* pecaba de un exceso de diseño y resultaba irónicamente demasiado poco funcional para sus autores. El prólogo a la edición revisada de 1977 escrito por Scott Brown trataba

---

30. VENTURI, Robert. “Functionalism, Yes, But...” En *Architecture and Urbanism (A+U)*, Noviembre 1974. p. 33-34. Reeditado en *Arquitecturas Bis*, Enero 1975, pp. 1-2; y en *A+U* Diciembre 1981. p. 6-7.

31. “Gropius escribió un libro sobre silos, Le Corbusier otro sobre aviones, y Charlotte Perriand traía un objeto nuevo a la oficina cada mañana; pero hoy coleccionamos anuncios” SMITHSON, Alison y Peter. “But today we collect adds” en *The Independent Group Postwar Britain or the aesthetics of Plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990. Publicado originalmente en *Ark*, 18, Noviembre de 1956. Traducido por el autor.

32. “Hay asuntos decisivos pendientes: la función en arquitectura. ¿Por quien, para quien y cuando se define? ¿Quién decide lo que es funcional o que funciones satisfacer? Estas preguntas, políticas en última instancia, sugieren que los intereses y valores sociales y comunitarios deben considerarse cuando los programas y las funciones de los edificios se discuten, especialmente cuando nos trasladamos desde un cliente cara a cara hacia usuarios desconocidos representados por estadísticas y por organismos o clientes institucionales”. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. “The redefinition of Functionalism”, en *Architecture as signs and systems*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. p. 172. Traducido por el autor.



de explicar la drástica transformación impulsada por ellos mismos. Se pasaba del gran formato (39x28cm) al formato de bolsillo y de las grandes ilustraciones en color a pequeñas fotos en riguroso blanco y negro. Todo ello suponía un abaratamiento y por tanto una mayor difusión del libro, pero igualmente suponía el fin del conflicto entre su crítica al diseño Bauhaus y el diseño Bauhaus tardío del libro original.

A pesar de que los dos textos analizados se hayan convertido en obras teóricas fundamentales de la posmodernidad en arquitectura, no es ésta la primera vez que se relaciona directamente a Venturi con el *Movimiento Moderno*, llegando incluso a haber sido señalado como “arquitecto *Moderno*”.<sup>33</sup> Entonces se evidenciaba la contradicción entre lo que Venturi decía querer hacer y lo que realmente hacía. Se señalaban como objetivos fallidos propuestas fundamentales como el “inclusivismo”, acusándole de caer en los mismos vicios que él mismo había denunciado en los arquitectos modernos. No es este el objetivo de este trabajo, centrado en el acercamiento consciente que se produce en el pensamiento de Venturi hacia métodos y valores modernos anteriormente combatidos. El trabajo sobre Las Vegas junto a Scott Brown supone un enlace estratégico con el espíritu de la *Nueva Objetividad* característico primero del movimiento moderno y más tarde del trabajo de Alison y Peter Smithson y del *Independent Group*. Es este espíritu de permisividad y de aceptación crítica de la realidad lo que hoy nos permite seguir aprendiendo de todas las cosas, más allá de las cuestiones de simbolismo e iconografía que en su día situaron este trabajo teórico en el centro del debate arquitectónico internacional.

---

33. En 1977 Charles Jencks señala el fallido intento de “inclusión” por parte de Venturi, acusándole precisamente de ser tan excluyente como sus antecesores modernos. Ver JENCKS, Charles. “Venturi et al are Almost all Right”, en *Architectural Design* 7-8, 1977. p. 468-469. Ese mismo año se refería a Venturi como “el primer arquitecto *Moderno* en usar molduras decorativas y símbolos tradicionales de manera agresiva” en JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*, Nueva York: Rizzoli, 1977. Recientemente Reinhold Martin ha señalado la preocupación de Venturi por la “difícil Unidad” y su representación, así como su “reivindicación de un nuevo tipo de veracidad” como pruebas de su gran duda “¿Hemos sido alguna vez posmodernos?”. Ver MARTIN, Reinhold. *Utopia's Ghost, Architecture and Postmodernism, again*. Minneapolis: Minesota University Press, 2010. p. 6-7 y 69-74. Traducciones realizadas por el autor.

## Bibliografía

- COLQUHOUN, Alan. "Sign and substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin", en *Oppositions* n. 14, Otoño de 1978. p.26-37.
- JENCKS, Charles: "Venturi et al are Almost all Right", en *Architectural Design* n. 7-8, 1977. p. 468-469.
- KOETER, Fred. "On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas", en *Oppositions* n. 3, Mayo de 1974. p. 98-104.
- MARTIN, Reinhold. *Utopia's Ghost, Architecture and Postmodernism, again*. Minneapolis: Minesota University Press, 2010.
- RATTENBURY, Kester y HARDIGHAM, Samantha (ed.). *Supercrit #2 Robert Venturi and Denise Scott Brown Learning from Las Vegas*. Nueva York: Taylor & Francis, 2007.
- SCOTT BROWN, Denise. "On Pop Art, Permissiveness and Planning", en *Journal of the American Institute of Planners*, Mayo de 1969. p. 184-186.
- SCOTT BROWN, Denise. "Learning from Brutalism", en ROBBINS, David (ed.). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990. p.203-206.
- STIERLI, Martino. *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography and Film*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum Publications, 2013.
- STIERLI, Martino; Stadler, Hilar (eds.). *Las Vegas Studio, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008.
- VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966. Ed. Castellano *Complejidad y Contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. "A Significance for A&P Parking Lots or learning from Las Vegas", en *The Architectural Forum*, Marzo de 1968. p. 36-43 y 89-95.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of Architectural Form*. Cambridge: The MIT Press, 1977. Ed en Castellano *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- VENTURI, Robert. "Functionalism, Yes, But...", en *Architecture and Urbanism (A+U)*, Noviembre 1974. p. 33-34. Reeditado en *Arquitecturas Bis*, Enero 1975. p. 1-2; y en *A+U* Diciembre 1981. p. 6-7.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. "The redefinition of Functionalism", en *Architecture as signs and systems*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. p. 142-175.
- VINEGAR, Aron. *I am a Monument, on learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- VINEGAR, Aron; GOLEC, Michael J (eds.). *Relearning from Las Vegas*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2009.
- VON MOOS, Stanislaus. "On history, Architecture parlante and populism", en *Quaderns D'arquitectura i urbanisme* 162, Julio 1984. p. 143-149.
- VON MOOS, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown Buildings and Projects*. Nueva York: Rizzoli, 1987.
- WOLFE, Tom. "Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you!) Too Noisy Las Vegas!!!", en *Esquire* 1964, reeditado en *The Kandy- Kololed Tangerine-Flake Streamline Baby*. Farrar, Straus & Giroux, 1965. Versión en Castellano "Las Vegas (Qué?) Las Vegas (No te oigo! Mucha bulla!) Las Vegas!!!" en *El coqueto aerodinámico rockandroll color caramelo de ron*. Barcelona: Tusquets, 1972.

REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## José Vela Castillo

IE Universidad, Arquitectura / jose.vela@ie.edu

### *Through the Look-in-Glass. Sobre los lucernarios en el Instituto Nacional de Pensiones de Alvar Aalto en Helsinki*

#### */ Through the Look-in-Glass On Aalto skylights*

Ojos que no ven corazón que no siente, dicen que dice el dicho popular. ¿Cuáles los ojos que miran, que penetran, revelan, esta arquitectura? ¿Dónde y desde dónde? La mirada de Aalto, *le regard du haut*, mira, se desliza, inquiere y quiere, se demora en su observar, y luego muestra lo que ha visto, nos lo cuenta, (se) da cuenta dándonos cuenta, nos lo explica y desdobra y despliega: toma prestado a cuenta un tiempo y un espacio, lo observa, lo recorre, lo conoce hasta en sus más mínimos detalles y finalmente lo restituye en su narración sin descuento pero con sentido.

Este texto se expone como una pregunta, no impone respuestas. Busca trazar y seguir cómo (e incluso cuándo) algunos de los mejores edificios del arquitecto finés Alvar Aalto responden, explícita y constructivamente, a la luz. Para ellos se dispone un dispositivo, se oficia un juego, se propone una máscara: la del espejo en el vidrio. Los ojos de Aalto se encarnan en los lucernarios de Aalto, los personajes de Lewis Carroll nos aguardan al otro lado, el vidrio se transforma en reflejo. De día, la luz viene de lo alto, de noche la luz *también* viene de lo alto. Protésicamente nos observa, la mirada de Aalto.

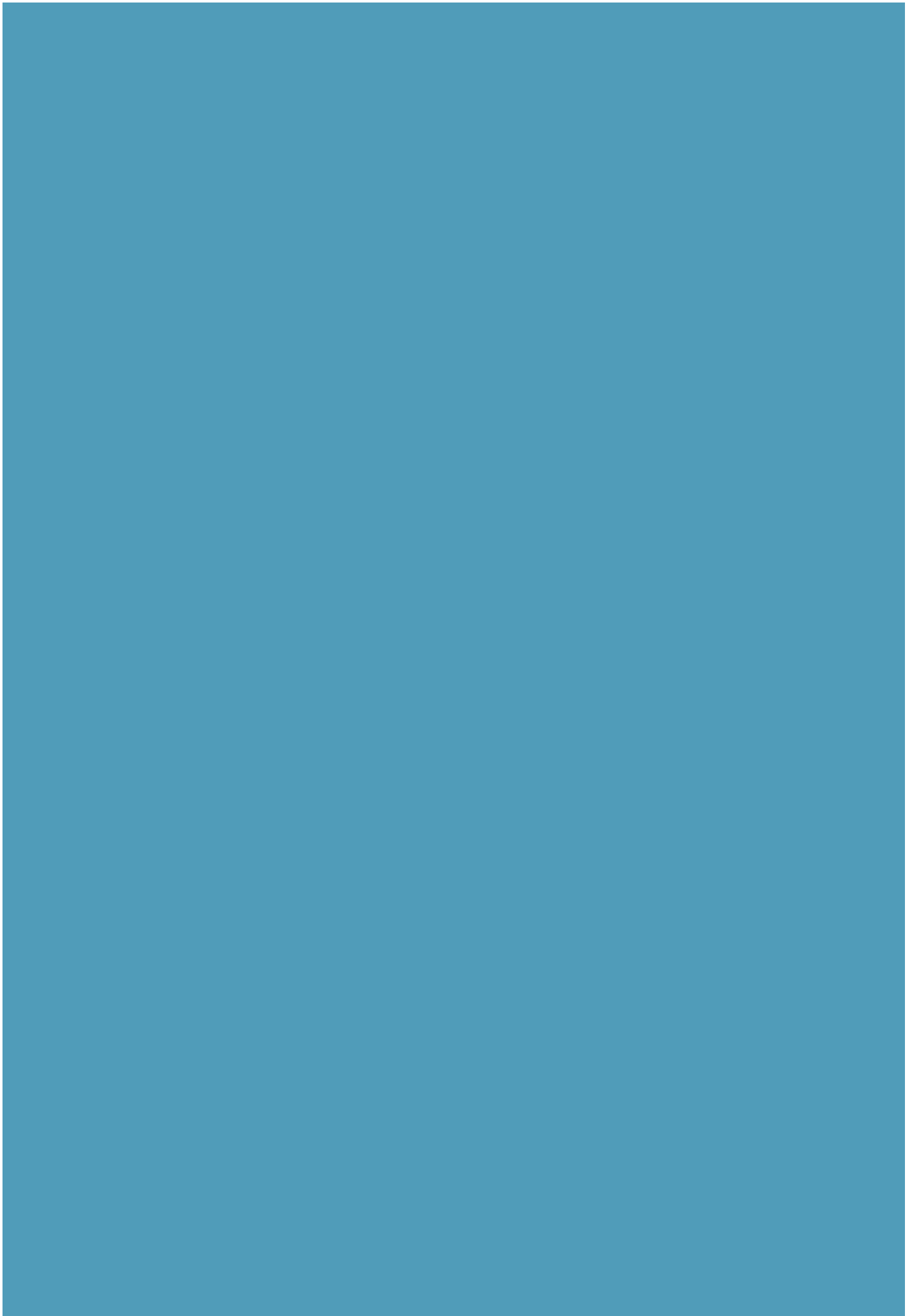
Out of sight out of mind, the saying goes. Which eyes look through, penetrating and revealing, this architecture, Aalto's architecture? Where and from where? Aalto's eyes, *le regard du haut*, look at, slide through, ask setting their task, take their time in their watch(*ing*), and then co-respond to us. And in so doing they realize and give sense and borrow meaning, and explain and unfold, and lend time (as *space*) and restore it without discounting it but with meaning. And finally, they remain.

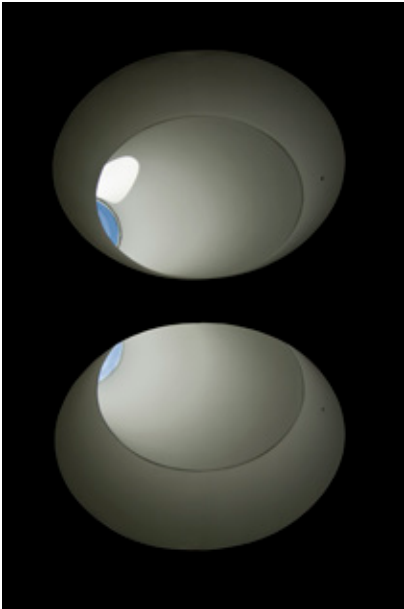
This paper is unfolded in the form of a question and not an answer. It tries to trace back and to track down the ways that (finest) of the buildings Finnish architect Alvar Aalto designed respond explicitly, actively, constructively, but even, gingerly to light. For doing so it rests on a delusive device (*dispositif*) and a deceptive mask: that of the looking glass. Aalto's eyes impersonated in Aalto's skylights, Carroll's characters waiting at the other side: the skylight is a look-IN-glass. At daylight, light comes from above, at night light *also* light also comes from above. A prosthetic view, that gaze, Alvar Aalto' gaze.

---

Mirada, lucernarios, espejo, Aalto  
/// Gaze, skylights, looking-glass, Aalto

Fecha de envío: 14/07/2013 | Fecha de aceptación: 16/10/2013





Ojos que no ven corazón que no siente, dicen que dice el dicho popular. ¿Cuáles los ojos que miran, que penetran, esta arquitectura? ¿Dónde y desde donde? La mirada de Aalto, *le regard du haut*, mira, se desliza, inquiere y quiere, se demora en su observar, y luego presenta lo que ha visto, nos lo cuenta, (se) da cuenta dándonos cuenta, nos lo explica y desdobra y despliega: toma prestado a cuenta un tiempo y un espacio, lo observa, lo recorre, lo conoce hasta en sus más mínimos detalles y finalmente lo restituye en su narración sin descuento pero con sentido. Porque esta mirada, la de los lucernarios de lo alto, está pendiente de lo que ocurre dentro. Está pendiente, pende y cuelga y se balancea por encima, oscila atenta, gira en su loco girar de las veinticuatro horas entre el día pleno y la noche eterna. Pendiente.

No de lo que ocurre fuera. No. Sino de lo que ocurre dentro.

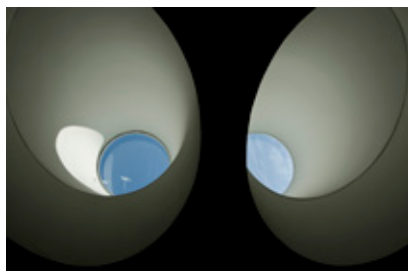
Se asoma desde el cielo azul o negro o blanco o dorado, se vuelca e inspecciona, se deja mecer en su mirar, se demora, también, en su ser vista viendo, en su doble trabajo de ver y ser vista, en la aporía de lo que pasa/ no pasa por el escueto vidrio, aun pasando, por el fino material que separa y une en la construcción un fuera y un dentro, la ciudad y el hogar, por el limpio material que refleja tanto como deja pasar, que filtra y decanta el delicado flujo que es la luz, que modula su intensidad en exquisitos matices y en incandescentes portamentos. *Pas*. Pupila móvil ciega en su centro.

\*

En el perfil de las tinieblas, en la ceguera de una visión imposible (pues, ¿Quién ve? ¿Quién al otro lado del vidrio espejo? ¿Quién? ¿Quién?), en la mirada desorbitada de estos ojos aaltianos, el corazón siente: siente la quemazón de la mirada ardiente, siente la demora de la vista, siente su de-pendencia. Siente su tacto, su tocar incluso su caricia: la mirada de estos ojos me toca, decimos. No solo el tacto se encuentra en la piel, en los dedos, en las manos, también en las miradas, en su recíproco reconocimiento, en su estructura prensil. Éstos ojos no ven, pues nadie hay detrás de ellos que pueda ver, ningún sujeto consciente, apenas multiplicidades que diluyen su ser en el constante movimiento de la atmósfera. Estos ojos tocan. Palpan en la distancia, tacto teletransportado por el frío éter de un espacio poblado de fríos cuerpos sin resto. Pero, sin embargo, el corazón arde, siente, es tocado, acariciado, apelado, seducido. Y calentado. En la profunda superficie de la piel, en la oscura epidermis que nos envuelve y nos separa y nos

individua, la delicada presión de un tacto inconsútil nos despierta y nos reclama a un espacio más amplio, a un tiempo más pleno, a un juego compartido. Dulce caricia en la piel de la arquitectura, estos ojos de Aalto.

\*

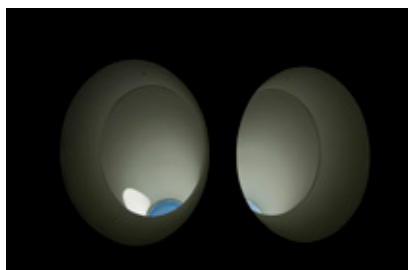


*Cuando estos ojos tocan, ¿se hace el día o la noche?*

\*

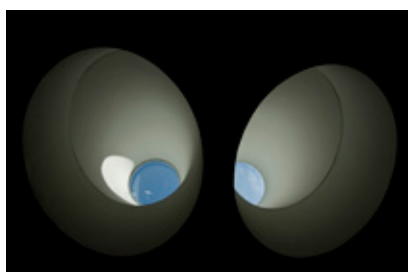
¿Ojos sin párpados? ¿Ojos expuestos, inermes, exhibicionistas, sin sueño, sin posible oscurecimiento, sin veladura, sin *ceguera*? ¿Es esto posible? ¿Una mirada sin los pesados párpados que protegen y humedecen, que cierran la visión cuando ésta es insoportable, que la acunan en su desaparecer del ser-visto, que la abren como una flor a la carne del mundo, que la ralentizan y la matizan y la desdibujan y la enfocan? Quizás sí. Aun de modo provisorio, la mirada desprotegida en su pulsión inspeccionadora se abre de continuo, perenne, inapelable: sin noche posible. Tacto a flor de piel de una cicatriz sin labios. Imposibilidad de la clausura, estos ojos nunca pueden estar cerrados, ser cerrados, dormir un justo descanso, reparar su desgaste, humedecer su reseco lagrimal.

\*



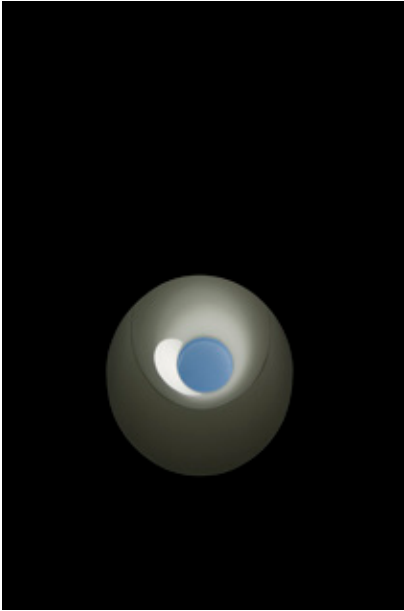
Y sin embargo acaso una ceguera aún mayor los habita, a estos ojos: un punto ciego en su centro, una mácula en el óculo, aquella que en el foco de la pupila iguala lo visible con lo visto, la luz recibida con la mirada arrojada, el mapa con su territorio. Aquel dedo que explicaba Leonardo haciase transparente cuando se situaba a éste lado del foco, ausencia de visión en la visión binocular (¡Y qué, cuando tantos ojos!), punto ciego que en la retina tenemos cada uno de nosotros, limpio de receptores, oscuro y misterioso, barrunto de nuestra real incapacidad de ver, de la consustancial ceguera de la visión, de su absoluta imposibilidad como tal, aquella que no puede ser suplida por otro ojo, por el otro ojo, por el Otro... ojo... Ceguera de la visión: precipitación del tacto.

\*



Desorbitada ceguera de los ojos sin párpados, cortados por una fina navaja de afeitar, seccionados por una nube pasajera, baja, horizontal, paralela al dilatado espacio del cielo finés, hiriente incluso. Alado ojo que sobrevuela el espacio desde un afuera positivo, que supervisa un territorio y lo mide sin comprenderlo ni comprenderlo. Necesaria instrumentación de la mirada, tecnificación de la misma, incorporación tecnológica, teleobservación de los cuerpos por los cuerpos mecánicos. No otra cosa estos conos invertidos, antes que receptores prótesis imposibles de una visión exterior, desde fuera: gran ortopedia del mirar. Ortopedia: recta educación de los ojos, ortesis mediadora que a la vez corrige y suplementa. Suplemento en el origen que no adquiere derechos de paternidad, origen ya necesitado de un suplemento, origen necesitado de un exceso, del exceso que lo suplanta y lo deriva y lo impide, origen sin origen de una mirada ya necesariamente industrializada.

2, 3, 4



\*

No hay párpados en los ojos entonces porque *ya* son ciegos, su mirada es vacua, diluida, ineficaz pues es mirada sin origen, siempre huella de huella en el origen, siempre suplida y nunca plena, artificio protésico siempre escaso, siempre limitado, siempre desapropiado, de defectuoso funcionamiento, de encasquillada movilidad y oblicua rotación. No necesitan simular un descanso, no precisan del sueño, ven sin ver el pasado y el futuro en su visión excesiva pero impotente. Son solamente –¡solamente!– visión *sin* visión. Pulsión.

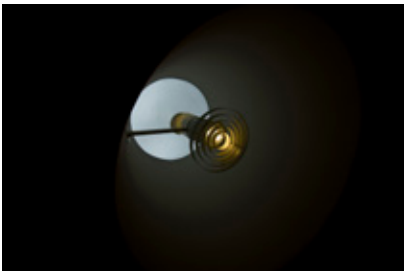
\*

Ceguera de la noche eterna aquí, de la noche que dura veinticuatro horas –si esto fuera posible: pues, si solamente hay noche, ¿cómo medir el paso de las horas? ¿Cómo veinticuatro horas cuando no hay referencia de ellas, de su decurso, ciclo día-noche-día?– de la noche sin noche y sin día. Del recorrido de volantes y coronas, rueda de escape y contrapeso, muelle de piñones de embrague de una sola vía.

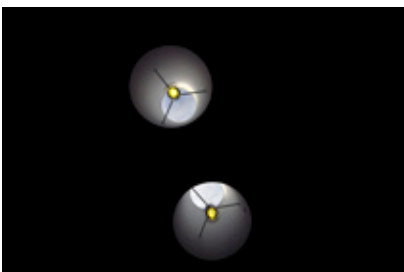
\*



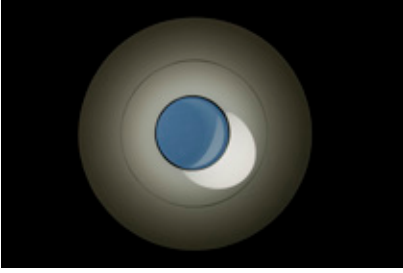
Encontramos en otras obras de Aalto ejemplos muy parecidos y muy distintos en que un conjuro técnico la disolverá, la noche. Pupila iluminadora suplementada, guía láser, luz que imita en mimesis imperfecta, sol negro de la medianoche. Un conjuro técnico si ello es posible, un nuevo suplemento histotecnológico, un efectivo y visionario simulacro fantasmal. ¿Permitirá aún la mirada al interior, la noche? Así las lámparas que iluminan estos ojos cansados en el edificio para la papelera Enso-Gutzeit no muestran sino aún más claramente esta ceguera abisal al mostrar abiertamente su tecnicidad. El dispositivo tecnoescópico, el brazo articulado terminado en campana que alberga la lámpara y su filamento incandescente que abrasa, *techne* aparentemente infalible, muestra finalmente la verdadera visión: la de fuera hacia adentro.



El *cortile* de blanco mármol de Carrara actúa como el imposible espacio cívico tan querido por Aalto. Tantas cosas lo impiden, sin embargo: espacio elevado de la calle, sembrado de monstruosos apéndices rematados en articulado brazo eléctrico, la ciudad ha quedado segregada de este espacio que es de todas maneras inhábil, y quizás por ello la mirada puede, necesita, ser externalizada. En este patio trasero con ambiciones centrales el edificio se diluye, se decapa, se desmorona el sueño italiano—que es el sueño, también, de la utopía política—, el *oikos* privado se exhibe impudicamente a la imposible *polis* operaria. La mirada de estos lucernarios es entonces necesariamente fabril, desencantada, imposible, radicalmente no posible, consumida en su producción acelerada. Pero es, a pesar de la noche. Y estábamos en el otro extremo de Helsinki... (nota: en la Enso-Gutzeit están fuera, en la librería Académica y en el Finlandia Talo, están dentro; en el Instituto Nacional de Pensiones no hay: el arco eléctrico se cierra, toda una geografía cívica de Helsinki queda aliviada. En un extremo de la ciudad la representación del estado del bienestar, al otro la sede de la gran empresa papelera; en el centro libros y música navegan algo perdidos).

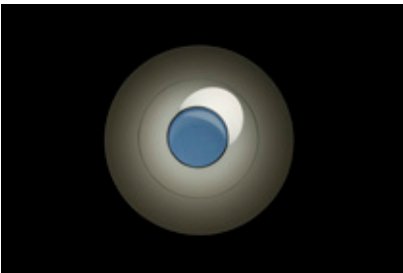


\*



Ceguera de la noche eterna entonces, decíamos. Estos óculos abiertos en amplio vaivén, en su doble mirada (pero solo una) se oscurecen en los largos días invernales (¡y cuan largos se pueden hacer, en verdad!), en los que ni siquiera una luz rasante se asoma e ilumina, pupila dilatada, desencajada, nada que ver en ella, nada que reflejarse, nada que ser captado y por ello máxima apertura; pero se abrasan en los cortos días estivales en que el sol se demora sin pausa en un cielo suspendido en el instante antes de una caída que parece no producirse nunca. La luz finesa es rasante, esto es algo reconocido ya como un tópico. Repetido. Es larga: es decir, proyecta sombras alargadas. Se demora ansiosa en los días de verano, los párpados tan necesarios ahora rotos en su desencaje invernal, ausentes, dilatados hasta su desaparición, pupilas rasgadas dolorosamente, intentan capturar (¿y almacenar?) sin arder una luz que no es luz sino gozo. Apenas su sombra cede, se descoyuntan en su alargamiento. Su exacerbación es su derrota. Mirada bien ciega bien desorbitada de estos óculos abiertos a la inmisericorde eclíptica solar. Retina quemada. Ojos de Aalto.

\*



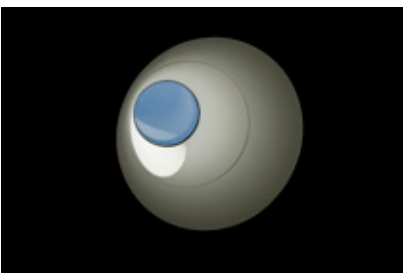
La luz del día hiere, encenta, escama, vulnera, lacera, cepilla una arquitectura pulposa. Extrae virutas de su superficie y la puebla, la puebla de los fantasmas y espectros que sostienen la propia luz, espectro invisible en el espectro de la luz visible (y de la luz no-visible): la mirada se vierte por estas aberturas, sabios orificios que limitan su entrada—acaso peligrosa en exceso—y escanden su goteo, que impiden la inspección total, que coercen la pulsión escópica de la luz de Aalto, de lo alto, de la alta luz finesa que se entromete en el acontecer diario de un edificio, a la postre convencional de oficinas para exapropiarlo.

El espectro luminoso rezuma longitudes de onda y resonancias microtonales, espabila y se cuela por estos conos, se distribuye, se asienta, se aposenta en el interior y transmite la presión de lo que toca, de los cuerpos que acaricia, de las miradas, ateridas, de los habitantes a los habitantes.

\*

Conos visuales perceptivos. Conos y bastoncillos receptivos tras la retina. Ojo biológico y ojo psíquico y ojo técnico. Ojo subjetivado. Ojo luminoso.

\*



En el espacio leemos el tiempo, y es la luz quien nos lo da a leer. La luz de unos ojos glaucos—sabios. Unos ojos que impulsan la luz, que no la retienen en sus conos y bastoncillos (laberintos anatómicos) hasta anularla (aun para comprenderla) y tampoco la reflejan sino que la expulsan convencidos de la necesidad de su acción. Como en tantas teofanías, presencias y comparencias del dios (y ante el dios), la luz no es condición de la mirada (prurito científico o cientifista de una racionalidad tecnológica que nos anula y nos incorpora en el banal pero omnipresente

6, 7, 8



proyecto productivo), es acaso su reverso: es la mirada la condición de la luz. Un fulcro o pliegue inmaterial-material, una fina película la que opera la charnela mágica de la visión. Un cielorraso nada más (¡nada menos). Degustemos esta palabra como encantado sortilegio, delicada palatación, cielorraso, cielo-rraso, cie-lo-rras-o—lo-lee-taa—su identidad con el cielo finés determinante, cielo de raso, de brillo y moaré, de reflejo difuso, de refracción acuosa, inconsútil seda trenzada. Cielorraso. También placas de aluminio lacado que impulsan, levemente curvadas en su borde, el calor: segunda radiación no visible, segundo espectro que aquí comparece.

\*



Lugar de aparición es la mirada, lugar en que el espectro se manifiesta—*phainesthai*—se presiente, se presenta y se festeja, la proposición de un límite artificial, de un plano espeso pero sin espesor (el necesario para que la visión demasiado cercana no destruya inevitablemente su objeto, poder magnífico y magnificante—¿magnificante?—de la visión), construye o mejor reconstruye una morada: *la demeure*. Un retardo también, un *delay*, un espacio de atenuación y acomodación, una dilación del tiempo que nos permite acomodarnos, acomodarse la visión, ejercer los músculos la necesaria tensión sobre el cristalino y enfocar. Expulsados del paraíso una nueva casa nos es necesaria, una casa, sin embargo, permeada por los ojos divinos, la pupila dilatada en la noche, el ojo rasgado de gato y sus siete vidas; privilegiado oído interno, también: la luz de estos lucernarios *suenan*—y nos estabiliza en nuestra inmemorial caída. Y suena porque es activa: el interior no es receptáculo, pantalla, presencia de la sombra. Es ausencia de la sombra rota por la mirada, es paisaje revelado por la potencia a(fe)ctiva de un tacto, el tacto de la luz, el tacto dirigido de la mirada celeste, que canta y ruga en el fragor de una colisión y de una caída, el tacto de unos ojos, el tacto de una palabra. Como el hielo al quebrarse. Amplificación cónica de la vibración.

\*



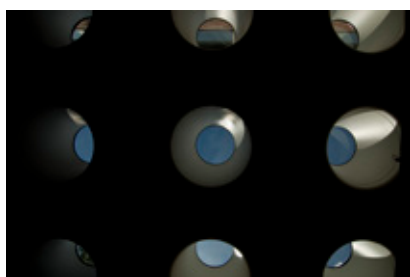
Al otro lado del espejo parece sugerir el título: a este lado del espejo, quizás, más bien. Solo que este lado del espejo se encuentra, precisamente, luz ultramarina, vago ambiente de fulgor sumergido, tizne de sal de plata donde se confunde la imagen virtual—en el espejo y en el papel fotográfico (¿acaso no es el papel revelado de una fotografía una imagen virtual, un espejo del mundo?)—, invertido. Virtualiza la imagen este espejo por no ser cabalmente espejo. Pero no solo la imagen. Virtualizada la propia arquitectura, se ofrece como ese otro en el que nos reconocemos: el otro del espejo, el otro en el espejo, el Otro. Se deja entrever, nos mira al mirarlo (y solo entonces), construye una densa red de conocimiento y reconocimiento. Afectos y efectos de los procesos de subjetivación que esta arquitectura pone en marcha, del cruce de miradas con ella en el que conocemos, reconocemos, nos reconocemos, nos construimos en la geometría variable de una luz cambiante, el espejo de estos lucernarios de-forma y transforma en su pura condición cristalina. Porque el vidrio que cierra el cono a veces es espejo, como todo vidrio que se precie. Y propone una peligrosa simetría de los mundos, bien conocida por Alicia.

El mundo maravilloso es este tanto como el otro, el del otro lado a-simétrico. O ninguno. Sueño y vigilia: mismo tiempo entrelazado de espacio. O espejo azogado, emplomado o estañado. O espejo pulido del vidrio. Doble superficie, lisa, tersa, pulimentada, inmaculada que refleja, precisamente, la textura del mundo cuando lo hace. Su ser (o su hacer) visible. Espejo que aquí es vidrio solamente (el cielo su capa de azogue), de manera que a veces espejo, a veces no, matemática y geometría de los índices de reflexión y refracción, de los ángulos de incidencia y de la claridad de visión. *Además el bauprés algunas veces se confundía con el timón*, apuntaban desde el Snark. Al otro lado, en el mapa rectangular, blanco, aunque *orientado*, la rosa de los vientos indica una dirección, el gnomon solar arroja la sombra proyectiva. ¡Y decían solo un pasatiempo para niñas!

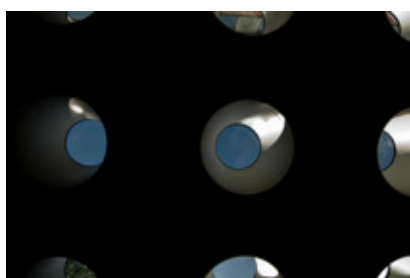
\*

¿Cazado finalmente, *el Snark*? ¿Era acaso Medusa?

\*



Ojos de Gorgona las más de las veces, estos ojos que paralizan, terror y espanto petrificantes, son los de un monstruo de múltiples cabezas e inúmeros ojos todos móviles, prensiles, ofidios, ordenados aquí en coordinadas filas y columnas en perfecta formación, ojos de una arquitectura monstruosa. Perseo protegido tras su escudo –su escudo que no era sino pulido espejo– la mirada de Medusa se aterroriza, se desorbita, se vierte en el espanto de su propia visión, no recela, confiada quizás, maravillada por su propia imagen, los sucesos se precipitan, fijo en ella –su reflejo– Perseo corta de un certero tajo su bella cabellera de serpientes, sus ojos ahora detenidos, de una fijeza que fija el espanto, que lo congela, lo inmoviliza, lo *presentiza*, lo *re-presenta* una y otra vez, se deja llevar... muere.



Y luego el juego... Perseo amedrenta al sacar del recio saco de basta arpillera la cabeza delicada y ya fría de Gorgo, acusadora mirada de poder aún efectivo, salid corriendo ante tanto espanto, frío espanto –*l'effroi*– bajo pena de convertirlos en quieta imagen congelada, sujeto consumado y cumplido, muerte de la arquitectura.

Cierto, Perseo llevaba un casco que proporcionaba muy adecuada invisibilidad, aladas sandalias que permitían leve vuelo, fue largamente instruido por la diosa de brillantes ojos en tres habilidades: eran necesarias a) su rapidez de movimientos, b) acercarse sin ser visto, c) que su mirada no cruzase la de Gorgo. Quiasmo de la mirada, entrelazo de los dos mundos, cielo y tierra, mundo de los inmortales, caída de los mortales en el Hades, brazos de la negra Ker, el espantoso juego entre el deseo y la consumación se cumple tras la decapitación, acaso precipitada de la infame Medusa (¡la cabeza –*caput*– siempre la cabeza!): sujeto absoluto que impide cualquier alternativa móvil en la que los afectos y los efectos liberen su carga de deseo, máquina célibe, actualización de lo Real y muerte. Punto fugaz de pasaje en el eterno juego del *subject* la signatura del nombre propio se juega siempre en el envío, Gorgona ya siempre cogida en el juego de la diferencia, envío y reenvío interminable, multiplicado,

sexual. Sexo espantado de la serpiente, multiplicación repugnante de los seres en el espejo que produce su muerte, una y otra vez multiplicación deformante en el espejo del sexo, sujeto desapropiado, estos ojos troncocónicos devienen repugnantes órganos sexuales que individualizan tanto como confunden: repugnantes pues su fecundidad multiplica nuestro número.

\*

Y ahora una admonición: ¡Cuidado al pasar debajo de estos lucernarios! Corremos el peligro de quedar atrapados en su red, congelados por su mirada de mil miradas del monstruo –aun muerto–, inmovilizados en el ciclo de luz que marca el paso del día y de la noche (y cuando éste desaparece en la ceguera de un invierno sin día, ¿desapareceremos también nosotros? –homenaje– *arrebato*), en el rito circular con que la naturaleza se complace en tener cuidado de nosotros, criaturas sublunares, aquejados del mal de palidez que el reflejo en la media luna de plata recortada nos devuelve, distorsionado, extra-terrestre desde luego, capturada una luz ultraterrena, de otro mundo, aquel mundo humano sin día y noche, dormimos.

\*

Res(is)tancia.

\*



El otro (ojo) que somos nosotros nos sonríe con una bala de cañón alojada en su centro. En su ojo guiñado, tecnificado, protésico, ojo extenso y mecanizado, un viaje se prefigura: ojo marcado, ojo de Marker, en el que siempre ya alguien nos espera al fondo de la dársena, en el que nos vemos sin vernos bajo la imposición de un tiempo cortado, interrumpido, el tiempo del por-venir. Ojo autolimpiable con lágrimas de gelatina (de plata), ojo muerto en la fotografía fija, *still picture/still life*, el movimiento aparece precisamente en el recorrido demorado de su fijeza. En el ojo destruido desaparecemos, nos mecemos en su líquido amniótico, en la semiinconsciencia del letargo esta mirada de la arquitectura nos encapsula y no se nos devuelve—o si lo hace, lo hace ya supervisados—nos deja faltos, mancos, anhelantes. Ya no somos los mismos, estos ojos nos han convertido en otro y nos persiguen, nos despertamos en sueños, consabido sudor frío nos baña, nuestros proyectos se pueblan de curiosas figuras troncocónicas, de amputadas miradas, de cojas visiones aaltianas, su amada figura sonríe y no pregunta y luego desaparece. *Su-jet(ée)*.

\*



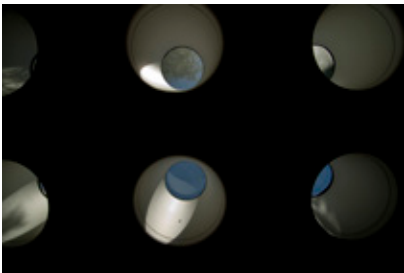
Lucernarios-ojos en esta su penúltima encarnación arquitectónica, estos ojos son, como todos los ojos, ojos por los que las lágrimas, ámbar condensado de cristales de hielo y hiel, corren como finos hilos bajo la superficie congelada del torrente, y humedecen y lubrican la tersa superficie que al separar una y otra arquitectura, la naturaleza al exterior y la naturaleza (¿más humana?) al interior, ambas construidas, ambas asentadas en nuestra carne, cierta carne del mundo y sede. Escindidas por un trazo certero pero unidas por la melaza salada de la lágrima,

ambas partes, trama y urdimbre de toda arquitectura, quedan unidas precisamente por una incisión que es un límite y su contrario: *hymen* estos ojos, entre deseo y culminación, entre la imposible culminación que destruiría el deseo, su escisión es su rescisión como tal. La denegación de su consistencia inconsútil.

*Hymen*: lugar del *entre-dos*, del imposible espaciamento que implica su destrucción, de la potencia constructora/destructora de una mirada y un espejo. No, no puede ser virgen esta mirada. ¿Y de ahí sus lágrimas?



*Augen—tränen.*



“Me vino la lágrima. Tejé el pañuelo” dijo Paul Celan en 1943. Primero la lágrima, luego la tela en que queda atrapada se trenza en derredor: ojos como lágrimas, metonimia audaz de Aalto, *primero* los ojos-lágrimas, *luego* se teje en su torno la arquitectura que los atrapa, que los comprende y comprende, que los seca y en su secarse, doble negativo del papel secante, otorga un espacio a la habitación de los hombres. En el *entre-dos*. En el lugar que no es lugar, ninguna parte, *anywhere, elsewhere*, cualquier parte y en otra parte, parte y reparte y se queda la mejor parte, la lágrima derrite el hielo que la protege y magnifica—lente prodigiosa—y construye el tiempo interrumpido de espacio de esta arquitectura. En el lugar que es ambas partes, el haz y el envés. La lágrima y el pañuelo. El tejido. La novia. *Même*.

\* \* \*

“Forum redivivum B” (“B”, es decir, la segunda de las dos opciones que remitió) fue el lema con el que ganó Alvar Aalto el concurso para el Instituto Nacional de Pensiones en Helsinki, año 1948. Es de este edificio de donde provienen la mayor parte de las imágenes, y es aquél de cuya visita surge la atrevida personificación de la mirada en su órgano, núcleo de esta exposición, su desfondado fundamento último—si lo hay. Por ello parecen hacerse necesarias unas palabras que lo sitúen en su contexto.

El emplazamiento inicial del edificio se encontraba en la Mannerheimintie, la arteria de la ciudad que bordeaba (y bordea) la bahía de Töölö, y que más tarde albergaría el Finlandia Talo. Sin embargo, la edificación final hubo de adaptarse a una situación e incluso a un programa modificado, en un solar bastante menos prominente, y algo tangencial a la ciudad, aún más en aquella época. Aunque de alguna manera se mantiene la compleja y sutil estructura de *piazas* e iluminación cenital que desde el inicio Aalto había previsto para este proyecto, parte del programa se recortará, y su interacción con la ciudad, su presencia edificada como ciudad que era una de las claves de este “fórum” quedará inevitablemente truncada.

Será en 1952 cuando se retome el diseño, que se desarrollará y llevará a la construcción en el periodo 1953-56. Y como decimos, a pesar de los

esfuerzos de Aalto, la carga cívica del proyecto ganador, que trataba de generar un auténtico espacio cívico, abierto, *político* en el interior de lo que era una institución clave en el funcionamiento del sistema del estado finés y lo que era una apuesta decidida del arquitecto (la *civiltá* romana que tanto admiraba en el espacio de discusión de un nuevo ágora), se acaba convirtiendo en el proyecto ejecutado en un detalle casi anecdótico, que con el correr del tiempo quedará incluso anulado: la delicada plaza-jardín semi-interior, concebida en continuidad con el parque y la plaza que rodean el edificio, articulada en varios niveles e inicialmente accesible para todo aquel que quisiera (y que por tanto había de, aun en escala reducida, abrir el complejo gubernamental a sus “verdaderos” usuarios, el cuerpo civil) hubo de cerrarse por las consabidas “razones de seguridad” (¡y ya en los años sesenta y en Finlandia!). En fin, no es este el lugar ni la mía la intención de hacer una valoración política que excedería este espacio de la mirada (y que no obstante se hace en cierta medida necesaria y en absoluto tangencial, no deja de ser su doble en el espejo); apena, sin embargo, un tanto, y es una tendencia entonces ya implícita en el famoso “estado del bienestar”, la soterrada pero firme tendencia a la “privatización” de lo público, lo que puede entenderse como una cierta traición a quien tanto luchó por una idea, formal y política: la de acercar el espacio de la *civis* mediterránea, de la *polis*, al duro clima nórdico y al difícil panorama finés, situado el propio país como un espacio intermedio entre bloques antagónicos en el tiempo de la Guerra Fría. Nos queda, sin embargo, y es bueno, el exquisito respeto por la labor física del arquitecto y el cuidado, orgulloso mantenimiento al que, como pieza valiosa que es, se somete al edificio aún en la actualidad.

Las otras tres obras que se personan con voluntaria discreción (Enso-Gutzeit ahora Stora-Enso, tan controvertida, Librería Académica y Finlandia Talo) lo hacen mostrando algunas variaciones de un tema común, empezado en Paimio hacia 1928. La gran *pasacaglia* que remata y origina la cuarta, no obstante, INP.



### Coda

Los ojos de Aalto –los ojos de Aino, quien comparece al final aun habiendo estado al principio, los ojos de Elissa– nos siguen mirando, y son ojos críticos, algo diluidos acaso y acaso líquidos, empapados en limpio alcohol, color aguamarina y acícula de enebro. Pero que demandan, que nos demandan una responsabilidad. A ver quien aguanta, quien sostiene, quien responde esta mirada.

### Fotografías

Las fotografías fueron tomadas por el autor los días 7 de junio de 2010 para el Instituto Nacional de Pensiones (INP, Helsinki 1948 y 1953-56) hacia las 14:30h hora local, tiempo soleado en cafetería y biblioteca, precisión superflua; el 8 de junio del mismo año para la sede de Enso-Gutzeit (Helsinki, 1959-61) y la Librería Académica (Helsinki, 1961, 1962, 1966-69) y el 30 de agosto de 2011 para el Finlandia Talo (1962, 1965, 1973-75), recién finalizada su andadura como sede de la Filarmónica. Hubo testigos de ello, que no han de comparecer aquí sino en su ausencia. O en su anagrama: RaSaCa.MoS

1 – 16: Instituto Nacional de Pensiones, Helsinki  
 17: Enso-Gutzeit, Helsinki  
 18: Librería Académica, Helsinki  
 19, 20: Finlandia Talo, Helsinki



SOLICITUD DE ARTÍCULOS // // CALL FOR PAPERS  
REIA #02

**PLAZO DE ENTREGA**

hasta el 31 de marzo de 2014

**TEMÁTICA DE LOS ARTÍCULOS**

REIA se abre a investigadores, teóricos, estudiantes de doctorado, historiadores, críticos, a todos los arquitectos y los que no lo son, a todos los que pretenden hacer aportaciones originales y rigurosas al conocimiento de ese territorio que se expande a cada momento y al que llamamos arquitectura.

REIA prescinde de línea editorial y su criterio de inclusión de trabajos se rige exclusivamente por la calidad.

**NORMAS DE ESTILO DE PRESENTACIÓN DE LOS ARTÍCULOS**

Los artículos enviados deben acogerse al formato especificado en el manual para los autores.

Los artículos pueden ser enviados a la redacción por e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: [reia@reia.es](mailto:reia@reia.es)

**PROCEDIMIENTO DE EVALUACIÓN EXTERNA DE LOS ARTÍCULOS**

**RECIBIDOS: PEER-REVIEW**

Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido y que cumpla los requerimientos formales, a los revisores. La designación de los revisores se hará por el Comité de Redacción y será secreta. Los revisores tendrán un mes desde la remisión de los artículos para realizar su valoración e informe.

Si se recibieran más artículos con valoración positiva que susceptibles de incorporarse en un número determinado de la revista, los excedentes se publicarán en el número siguiente.





