REIA #11-12

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #11-12

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #11-12

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #11-12
REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

REIA es una revista de investigación indexada en AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET y DICE

DISEÑO GRÁFICO
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL
José Real

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
ISSN: 2340–9851

DIRECCIÓN
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

MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

ENVÍO Y RECEPCIÓN

Los artículos que opten a la publicación deben enviarse a la dirección de correo: reia@reia.es

Se deben adjuntar dos archivos en formato Word:

– Una página previa que contenga el título / nombre / filiación / correo electrónico y teléfono de contacto del autor/es, en la que se marcará en orden de autoría.
  Se nombrará: Título o comienzo del título (hasta 4 palabras)_Apellido autor_REIA_Fecha de envío.
– El artículo con imágenes montadas, sin la página previa. De manera que en la primera página aparezca el título sin autor encabezando el artículo. Por lo demás el artículo deberá ajustarse a las normas y criterios de publicación fijados por REIA.
  Se nombrará: Título o comienzo del título (hasta 4 palabras)_Artículo_REIA_Fecha de envío.

De cada envío se dará acuse de recibo y un número de recepción en base al orden de llegada al buzón de correo electrónico de la revista.

La revista no mantendrá con los autores correspondencia más allá de las comunicaciones necesarias en el proceso.

Una vez evaluado un artículo, los editores trasladarán inmediatamente al autor o autores el informe.

Si este es publicable con cambios, se fijará un plazo para la recepción del artículo modificado. Si el envío de la modificación sobrepasa esta fecha, la revista entiende que hay una renuncia a la publicación y excluirá el artículo del proceso de publicación para el número en curso.

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

Se someterá al autor o autores el resultado de la maquetación de cada uno de los artículos seleccionados para su visto bueno, tras detectar posibles errores. No es objeto de esta supervisión última el resultado formal de la maquetación.

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Los textos deberán ser originales y no deben haber sido publicados previamente.

Sólo se publicará un artículo por autor. Si se envían varios artículos firmados por un mismo autor para publicar en un número de la revista, uno de ellos pasará a publicarse en números posteriores, siempre que en ambos casos la revisión sea positiva.

Estarán escritos en español o inglés y se acompañaran de un resumen en inglés y español de no más de 200 palabras. A continuación del resumen se incluirán las palabras clave (hasta seis) representativas del contenido del artículo.

Los artículos a publicar deberán haber superado positivamente una revisión ciega por pares elegidos entre los componentes del Comité Científico. Para pasar al proceso de revisión el trabajo debe haber sido enviado en el plazo fijado y debe cumplir los requisitos de extensión y formato que se marcan.

El juicio positivo o negativo de cada evaluador debe acompañarse de una justificación. En este informe dictaminará si el artículo está en una de las siguientes situaciones:
– Publicable
– Publicable con cambios
– No publicable

En el segundo de los supuestos se incluirán las posibles mejoras que debería introducir el autor en una segunda opción.

El evaluador designado tiene un plazo máximo de 20 días naturales desde la fecha de envío.

Los informes de evaluación deben tener la extensión suficiente para que se entienda con precisión y claridad tanto el juicio general como las observaciones particulares sobre el artículo en cuestión.

En los informes de evaluación no debe aparecer firma ni marca alguna que pueda identificar al evaluador.

Si las modificaciones que se solicita introducir en un artículo son sustanciales, éste pueden ser remitido de nuevo al evaluador.

Los autores proporcionarán las imágenes en formato digital con calidad suficiente (mínimo 300 dpi) para acompañar el texto del artículo maquetado, asimismo 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 publicación en la revista. Cualquier otro uso que no sea éste 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. Ésta se marcará con un asterisco en la página previa.

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: 5000 palabras / Extensión mínima 2000 palabras. En ambos casos no se incluye en el cómputo la bibliografía ni las notas.

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. Solamente a incluir en la página previa.

Título y resumen: En español e inglés. Máximo 200 palabras.

Imágenes: Escaneadas en jpg con calidad suficiente, mínimo 300 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 que cumpla los requerimientos formales al revisor designado. La designación de los revisores se hará por el Comité de Redacción en función del tema tratado y será secreta.

Se garantiza el doble anonimato: tanto de los autores para los revisores como de los revisores para los autores.

Los revisores tendrán un plazo fijado de 20 días naturales por los editores para realizar su valoración e informe desde la fecha de remisión de los artículos.

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.

Los informes de evaluación tendrán una argumentación justificativa clara y precisa.

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

Las comunicaciones se realizarán a través de la cuenta de correo electrónico habilitada al efecto: reia@reia.es

El número de artículos filiados por autores con vinculación a la Universidad Europea nunca será superior al 30% de los publicados en cada número.

ÍNDICE

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Pablo Aguilar Gil
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid
pabloaguilarstudio@gmail.com

[Viaje a los agujeros de la memoria]: Cuevas, pozos y madrigueras / [Travel to the Memory Holes] : Caves, Wells and Burrows

Viaje a los agujeros de la memoria, a los intersticios vacíos que permiten reconectar el pasado con el presente. Escarbar en los espacios disponibles que se vislumbran como anclajes en el viaje por el tiempo de la memoria arquitectónica. Buscar en la cueva, en los agujeros, los "gritos yugulados" para conectar con la "espuma de los recuerdos". Un recorrido conceptual sumergido en su naturaleza teórica y operativa a través de reflexiones, textos interdisciplinares e intervenciones concretas, como las propuestas de Aires Mateus para el parque de los cuentos de Málaga, la ampliación del museo Joanneum de Nieto y Sobejano y la remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles de Dominique Perrault.

Trip to the memory holes, to the empty interstices that allow reconnect the past with the present. Scratch in the available spaces that are glimpsed as anchors in the travel through time of architectural memory. Search in the cave, in the holes, the "yelled screams" to connect with the "foam of memories". A conceptual tour submerged in its theoretical and operational nature through reflections, interdisciplinary texts and specific interventions, such as the Aires Mateus proposals for the story park in Málaga, the extension of the Joanneum museum by Nieto and Sobejano and the remodeling of the Pavilion Dufour Château of Versailles by Dominique Perrault.

Viaje, Memoria, Agujeros, Cuevas, Pozos, Estrategia /// Tript, Memory, Holes, Caves, Wells, Strategy

Fecha de envío: 05/04/2018 | Fecha de aceptación: 06/06/2018

Fig 01. Beatrix Suárez , Alicia cayendo por la madriguera, Ilustración basada en Alicia en el País de las Maravillas. 2014. Procedencia:www.blogger.com/blogin.g?blogspotURL=http://beatrixsuarezilustradora.blogspot.com.es/2014/07/dibujo-de-alicia.html

"Echó a correr tras él por el prado, justo a tiempo de ver cómo se metía por una gran madriguera bajo el seto; un instante después se coló Alicia también, sin pararse a pensar como saldría. La Madriguera siguió recta como un túnel durante un trecho, y luego se torció hacia abajo tan bruscamente que Alicia no tuvo ni un momento para pensar en detenerse, antes de caer por lo que parecía un pozo muy profundo."[1]

CARROLL, Lewis
Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas

"Se deberían incorporar otras aportaciones teóricas imprescindibles: el pensamiento complejo según Edgar Morin; la filosofía del caos, el pliegue y los rizomas de Gilles Deleuze y Félix Guattari; el pensamiento deconstructivista de Jacques Derrida, con la visión poscolonial y feminista de Gayatri Spivak; la recuperación de la función ética de la arquitectura sostenida por Karsten Harries; la reivindicación de las experiencias de la percepción y el tacto por parte de Juhani Pallasmaa."[2]

MONTANER, Josep María
Sistemas arquitectónicos contemporáneos (fig. 01)

1. CARROLL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Tenniel, John (ilust.); Wilcox, Jessie (ilust.). Edición Digital: Ediciones del Sur, 2003. p. 12.

2. MONTANER, Josep María. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p.9.

Fig 02. Michael Heizer. Double Negative, Fotógrafo Gianfranco Gorgoni .1970 Procedencia: https://www.area-arch.it/en/troublemakers-the-story-of-land-art/

El inicio del viaje. Análisis teórico

El viaje comienza con la *caída de Alicia,* el recorrido hacia el pasado, un tiempo de preparación a través del *desplazamiento* y la sorpresa continuada del descubrimiento. Alicia atravesará el umbral a través del mundo que está bajo tierra, "*...mientras descendía tuvo tiempo de sobra para mirar a su alrededor*".[3] Aparece la idea de preámbulo, de contemplación, de espectador ante el descenso, "*...miró hacia las paredes del pozo y observó que estaban cubiertas de armarios y estantes para libros; aquí y allá vio mapas y cuadros, colgados de clavos*".[4] La memoria arquitectónica es el *destino*, y la intervención se presenta como una antesala del movimiento en la que el individuo es transformado. El descenso termina con la pausa, la contemplación sin movimiento antes de atravesar el umbral, el momento de la llegada a lo preexistente, "*cuando de pronto ¡cataplum! (...) la caída había terminado. Y se levantó de un salto, miró hacia arriba, pero todo estaba oscuro. Ante ella se abría otro largo pasadizo, y alcanzó a ver en él a Conejo Blanco, que se alejaba a toda prisa*".[5] (fig. 02)

El mundo subterráneo aparece como el territorio por explorar, la idea antropológica de la *entrada a la caverna*. Una entrada que vincula al individuo con sus recuerdos interiores, su memoria, una entrada que escarba como los versos de Lekuona, "*el camino a la cripta de los gritos yugulados*".[6] El tiempo parece disiparse, trasladando al individuo a un momento sin época determinada al conectarlo con la idea primitiva de su origen, como señala Lewis-William con la mente en la caverna,[7] una inmensidad de

3. CARROLL, Lewis, *op. cit*., p. 7.
4. *Ibid*., p. 7.
5. *Ibid*., p. 7.
6. LEKUONA, Juan Mari. *Ibilaldia. Itinerario*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996.
7. LEWIS-WILLIAM, David. *La mente en la caverna*. Madrid: Akal, 2005. p. 17.

Fig 03. Michael Heizer. Nine Nevada Depression's, Fotógrafo Michael Heizer. 1968
Procedencia: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/793436/referentes-esenciales-del-mundo-del-arte-para-la-formacion-de-cualquier-arquitecto

Fig 04. Michael Heizer. Nine Nevada Depression's, Fotógrafo Michael Heizer. 1968.
Procedencia: https://i.pinimg.com/originals/73/a9/67/73a9674944281d2e5f8d05c3722110ac.jpg

soledad iluminada por el destello de lámparas en el que los miles de años de las pinturas quedan abolidos transformándonos en intrusos.

La entrada a la caverna conecta al hombre con su *condición de generador de refugios* en el sustrato, alejado de la imagen externa de la cabaña. Lo traslada a su condición de pensador de agujeros generando en él la tensión del pensamiento del vacío en la materia como advierte Perrone, *"Los pensadores de agujeros son criaturas imaginarias, que viven en un estado de simbiosis con los agujeros y que sufren constantemente el peso de la abstracción de los mismos"*.[8] El hombre sometido a una tensión constante que le imposibilita pensar en el vacío como un elemento específico y concreto. (figs. 03-04)

La inmersión subterránea provoca una *transición* a la que Augé alude como un cambio mental o transformación que se produce en el individuo como un *viajero subterráneo* cuando traspasa el umbral hacia otro plano, "*Al tomar el metro, cada cual, en función del día y de la hora, pasa de una actividad a otra, de la vida familiar a la vida profesional, del trabajo al ocio*".[9] El viaje adquiere un carácter de *quietud y serenidad*, por un lado por su carácter de preámbulo, en el afán de ceder el protagonismo al conjunto monumental, y por otro, por el hecho de estar sometido a la presión de la gravedad, de la masa y la oscuridad. Como afirma la artista Julia Solís, "*Realmente me gusta la sensación de desolación que hay en muchos de los espacios subterráneos. Está todo quieto, silencioso, en paz*".[10]

El mundo bajo tierra transporta la idea de *desorientación mental* por la ausencia de referencias externas, haciendo que la mirada interior cobre más

8. PERRONE, Diego. *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2008. p. 186

9. AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo, un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 1998. Contraportada

10. GONZÁLEZ, Edurne. *El mundo de abajo. Aproximaciones a la connotación simbólica de lo subterráneo a través de la exploración artística desde el recorrido, la memoria y la acción*. [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco. Facultad de Bellas Artes. UPV-EHU, Bilbao, 2012. p.124.

protagonismo. La presencia de la oscuridad se convierte en el escenario principal generando la inseguridad del desacierto y el terror de lo inesperado hacia los temblores del miedo en medio de la luz primitiva de antorchas, "*La cueva es, como la noche, dominio de la oscuridad y de sus aguas y de sus ruidos*".[11] Aparece una conexión de la percepción y la memoria que habita en el recuerdo primitivo de la idea de cueva en el interior del individuo, una asociación directa con el concepto interiorizado y su percepción tipológica manifestada por sus sentidos como se aprecia en los versos de Ayerbe.[12]

El viaje conlleva implícito el concepto de lo *negativo* como acción contraria a construir en positivo sobre la cota cero. Aparece un enfrentamiento entre dos entidades contrarias, el mundo de la superficie y el mundo subterráneo. Una vinculación real entre lo interno y lo externo, se produce un diálogo del descuartizamiento entre el interior y el exterior, entre el sí y el no, "*una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo*".[13] En lo negativo el hombre proyecta casi del mismo modo al que está habituado en una cuestión de inercia del pensamiento, "*para que el salto de la vida a la muerta sea menos brusco, los habitantes han construido una copia idéntica de su ciudad bajo tierra*".[14] Aun cuando determinados convencionalismos o fórmulas no funcionen del todo bien, y se enfrenten con la naturaleza de la "cueva", lo cierto es que trasladar elementos arquitectónicos de la superficie al mundo subterráneo, como se aprecia incluso desde la ficción en las ciudades invisibles de Calvino, forma parte del proceso interiorizado del pensamiento:

"Lo que hace a Argia diferente de las otras ciudades es que en vez de aire tiene tierra. La tierra cubre completamente las calles, las habitaciones están repletas de arcilla hasta el cielo raso, sobre las escaleras se posa en negativo otra escalera, encima de los techos de las casas pesan estratos de terreno rocoso como cielos de nubes (...) la humedad demuele los cuerpos y les deja pocas fuerzas; les conviene quedarse quietos y tendidos, de todos modos está tan oscuro".[15] (figs. 05-06)

---

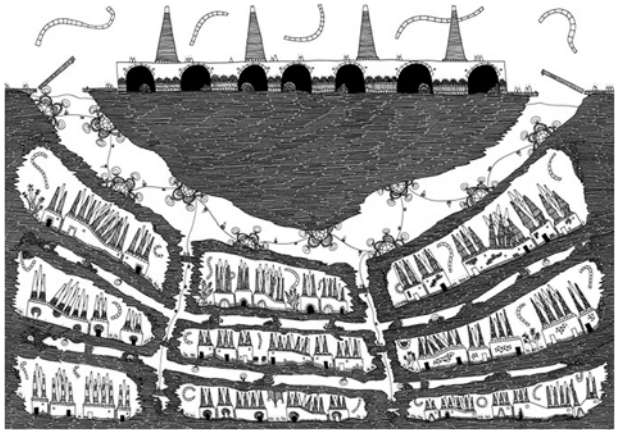
11. AYERBE ETXEBERRÍA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios.* Lasarte-Oria: Ed.Ostoa, 1999. p. 117.

12. En sus versos pueden apreciarse cuestiones relativas a una percepción sensible que la cueva produce en el individuo, "*El frío de la cueva contrae la piel y hace temblar y tiritar.* ***El frío*** *y la humedad están en la génesis de las imágenes poéticas trogloditas que tienen el marchamo de la verdad de lo experimentado.* ***La piel*** *se eriza y tiembla.* ***La resonancia*** *de la cueva (...) nos llegan como eco los lamentos y alaridos del espanto inicial, y retumban en nuestras membranas tras llegar rebotando de pared en pared desde el fondo de la cueva.* ***El pasado*** *resuena en la cueva; la resonancia de la cueva sugiere la sintonía con la* ***memoria*** *que en ella se guarda. Está también en la memoria experimental la sorpresa de la sonoridad de las estalactitas cuando se las golpea...* ***El olor*** *a sebo quemado recupera la impresión olfativa de una candela. (...) los olores son ácidos y alquitranados, de pez, de hiel, de sebo. (...)* ***luz*** *temblorosa y de sombras móviles en el interior de la cueva sobre todo si se llevan candelas o antorchas. (...) también es inevitable fijarse en las figuras sugeridas en el relieve de las paredes (...) La experiencia del vértigo, (...) sobre todo la del vértigo sentido desde el borde la sima. Juega en ella el que no se vea el fondo de la sima aumentando "al infinito" su profundidad*". Ibid., p. 117.

13. BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económico, 1957. p. 260.

14. Descripción de Eusapia. CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2015. p. 48.

15. *Ibid*., p. 54.



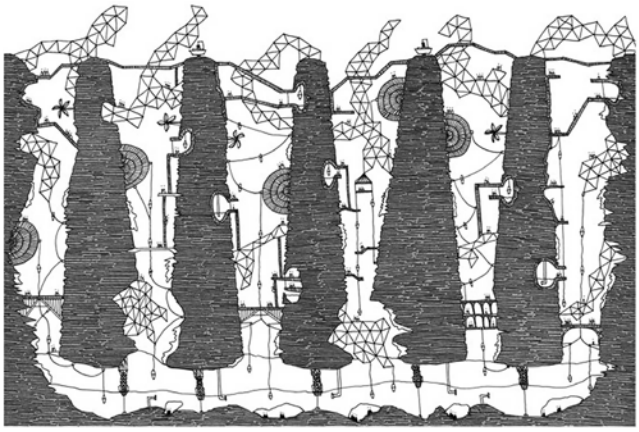


Fig 05. Karina Puente. Dorotea, Ilustración basada en las ciudades invisibles. 2014. Procedencia: http://karinapuente.com/index/#/dorotea-city/

Fig 06. Karina Puente. Isaura, Ilustración basada en las ciudades invisibles. 2014. Procedencia: http://karinapuente.com/index/#/charlotte-stowe/

El viaje interior: las pruebas del camino. Análisis operativo

En el movimiento entre mundos aparece el concepto de *túnel*, un agujero de gusano que conecta momentos, toda vez que funciona como un proceso de conexión entre el presente y el pasado monumental. En este proceso se produce un *desplazamiento* que posee tres fases principales y que se pueden verificar mediante el análisis que Deleuze hace de varios pasajes de la obra de Carroll. Un viaje que constaría de un *hundimiento o descenso*, un *desplazamiento tangencial* y un *traspaso* del umbral.

En el *primer estadio* se aprecia como Alicia desciende hacia el mundo interior, el lugar oscuro y profundo en un proceso de contemplación y descubrimiento, sin interacción *real sobre lo que redescubre, "Pero al principio de Alicia busca todavía el secreto de los acontecimientos, y del devenir ilimitado que implican, en la profundidad de la tierra, pozos y madrigueras que se cavan, que se hunden por debajo, mezcla de cuerpos que se penetran y coexisten".*[16] Deleuze analiza esta primera fase coincidente en la obra de Carroll como el elemento previo de intersección de dos cuerpos.

La *segunda parte* del proceso se encuentra al final del descenso, en un plano que todavía es de transición, pero que pertenece al mundo oscuro. Se inicia un proceso de desplazamiento lateral y tangencial en el que se requiere la acción del individuo. Deleuze señala el avance del relato como una serie de movimientos de deslizamiento de izquierda a derecha, en el que la profundidad se ha desplegado para transformarse en anchura, "*El devenir ilimitado se sostiene enteramente ahora en esta anchura recobrada. Profundo ha dejado de ser un cumplido*".[17] Es el momento en el que Alicia ha terminado su caída y observa el pasadizo profundo con el reclamo del Conejo Blanco al final del túnel.

Por *último* se produce el *paso a través del umbral*, el traspaso a otro mundo, que por otro lado era el motivo del viaje y que conforma parte del proceso. La llegada al conjunto monumental dónde se produce *la conexión entre la intervención y el conjunto existente.* Deleuze advierte como se ha terminado la acción de hundirse para deslizarse solo a lo largo, invirtiendo el sentido de la superficie. Es entonces cuando este deslizamiento

16. DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.p.12.

17. *Ibid*., p. 12.

Fig 07. Sin autor, Cueva, StockSnap. 2014. Procedencia: https://pixabay.com/es/cueva-oscuro-rocas-personas-hombre-2604672/ CC0 Creative Commons. Gratis para usos comerciales.

provocará el paso al otro lado, pues el otro lado no es sino el sentido inverso. Deleuze identifica la *transferencia* del umbral como el paso al otro lado del espejo en el resultado final, implícito a la idea de *conexión*.

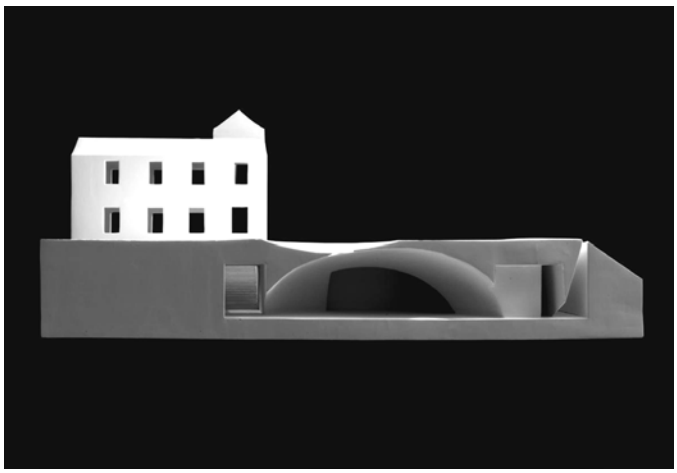
"*Al otro lado del espejo. Allí los acontecimientos, en su diferencia radical con las cosas, ya no son buscadas en profundidad, sino en la superficie, en este tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja, tablero que los planifica*".[18] (fig. 07)

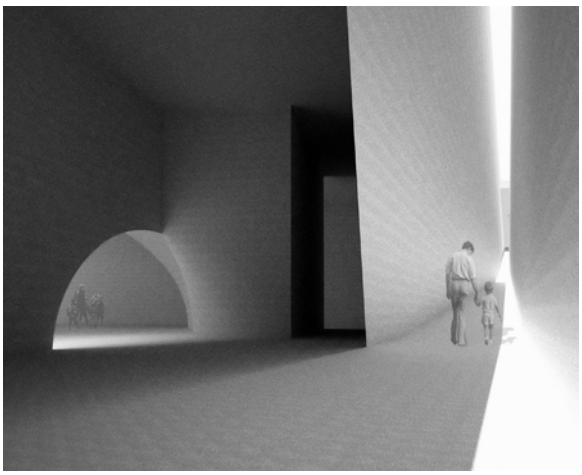
Esta idea de *conexión* en profundidad después de un desplazamiento también se puede analizar en las ideas de Sábato y las repercusiones conceptuales de su obra *El Túnel.* En la novela aparece la idea de dos personajes que han estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, como almas semejantes, cuyo destino es encontrarse al final de esos pasadizos, "*como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado*".[19] El encuentro a nivel subterráneo aparece como parte de la acción intencionada que se desarrolla alrededor del conjunto patrimonial a conectar. (fig. 08-09)

En la propuesta de Aires Mateus, para el parque de los cuentos de Málaga, se propone eliminar unos antiguos cuarteles y edificaciones de baja calidad que funcionan de anejos satélites y que se alejan de la configuración inicial del convento. Esto sirve para realzar la figura y la imagen urbana que posee el edificio en el tejido más próximo, la percepción mental que el convento aporta en la imagen social de la ciudad. Se favorece su condición de icono urbano incorporando un juego *espacial lineal* en su rampa de acceso y un espacio más solemne de antesala en la *conexión* con el edificio antiguo. Aires Mateus interviene sobre el convento generando un artefacto que evita el uso del color en coherencia a la naturaleza de la propuesta subterránea. Enfoca el interés en el uso de la luz natural a través de una rendija de luz que acompaña en el descenso hacia el interior con la aparición de un óculo que ilumina una sala

18. *Ibid*., p. 13.

19. SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Barcelona: Seix Barral, 1978. p.62.





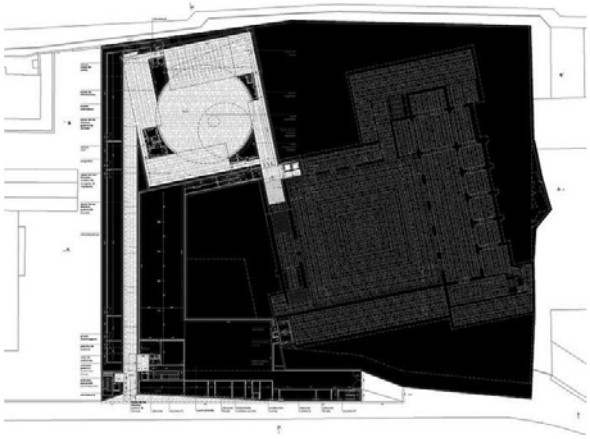


Fig 08. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico. Maqueta, Parque de los Cuentos, Málaga. 2007
Procedencia: AIRES MATEUS 2002-2011, *construir el molde del espacio*. Revista El Croquis nº 154, Madrid: Editorial El Croquis, 2011. p. 240-244

Fig 09. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico. Fotomontaje entrada, Parque de los Cuentos, Málaga. 2007
Procedencia: AIRES MATEUS 2002-2011, *construir el molde del espacio*. Revista El Croquis nº 154, Madrid: Editorial El Croquis, 2011. p. 240-244

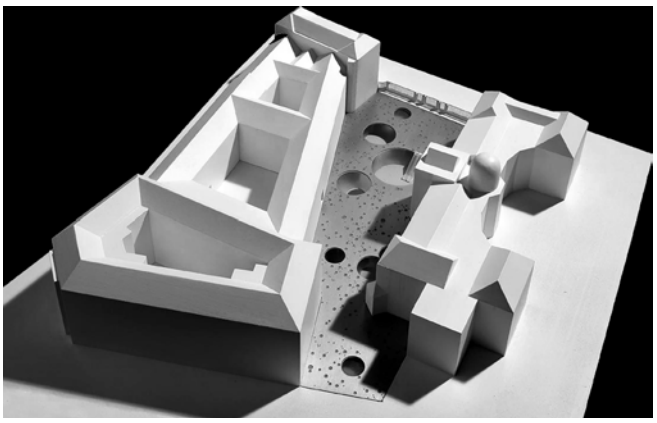
Fig 10. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico. Planta -1, Parque de los Cuentos, Málaga. 2007
Procedencia: AIRES MATEUS 2002-2011, *construir el molde del espacio*. Revista El Croquis nº 154, Madrid: Editorial El Croquis, 2011.p. 240-244

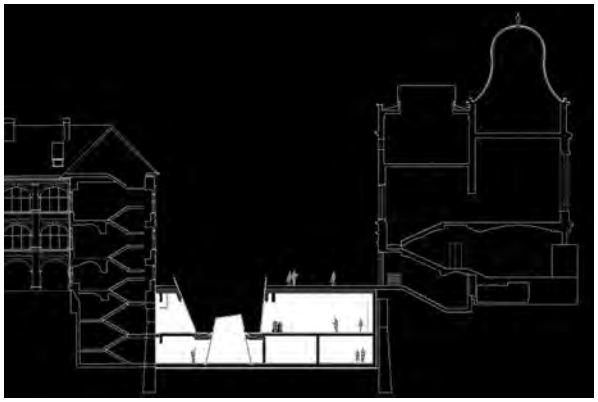
Fig 11. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico. Secciones transversales, Parque de los Cuentos, Málaga. 2007.
Procedencia: AIRES MATEUS 2002-2011, *construir el molde del espacio*. Revista El Croquis nº 154, Madrid: Editorial El Croquis, 2011. p. 240-244.

de mayor altura con presencia externa que sirve de preámbulo ante el umbral de *conexión* con el convento. (figs. 10-11)

Esta *conexión significativa* es apreciable también en la ampliación del museo Joanneum de Graz, de Nieto y Sobejano, y en la remodelación del Pabellón Dufour Château de Perrault. Intervenciones que se desarrollan al final del recorrido de los elementos contemporáneos añadidos. Una transición entre un lenguaje contemporáneo en el "margen disponible",[20] y un lenguaje más masivo propio de una arquitectura de otro momento. En el caso de Graz a través de un espacio algo más angosto tras dejar atrás un pasaje fluido y continuo que trata de equilibrar la transición.

20. Se traduce en la capacidad que posee el monumento para desarrollar nuevas percepciones y capacidades conceptuales de desarrollo en favor de un correcta y óptima intervención para el futuro. Este concepto definido en palabras de Souto de Moura, determina la capacidad que el conjunto monumental posee para su desarrollo dentro de los intersticios conceptuales que la nube preexistente permite: "... carecen de algo que he ido descubriendo con el tiempo y que al principio de ejercer la profesión me resultaba casi imposible percibir. A ese algo yo le llamo confortabilidad, no en el sentido inglés del término confort o en el de decoración, sino entendido como capacidad o disponibilidad de los usuarios de la casa para poder experimentar diferentes situaciones en relación a la luz, al campo, a diferentes puntos de vista, al paisaje (paisaje exterior e interior) y a los cambios de color..." GÜELL, Xavier. "Conversaciones con Eduardo Souto De Moura. 27 noviembre, 2008". En: *Proyectando Leyendo. Apuntes de Proyecto 1*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2010. (Disponible en http://proyectandoleyendo.wordpress.com/2010/11/27/conversaciones-con-eduardo-souto-de-moura-xavier-guell. Consultado el 1de Septiembre de 2014).





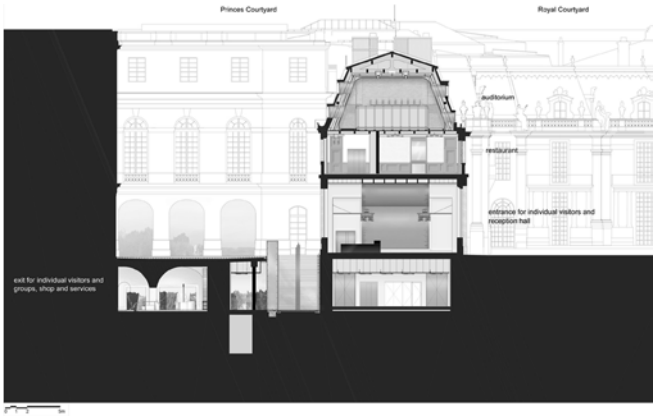


Fig 12. Nieto y Sobejano arquitectos. Museo Joanneum de Graz, Austria. Fotógrafo Roland Halbe. 2011
Procedencia: http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-128991/ampliacion-del-museo-joanneum-de-graz-nieto-sobejano-arquitectos/nieto-sobejano-arquitectos-eep-architekten-joanneum-quarter-graz-5

Fig 13. Nieto y Sobejano arquitectos. Maqueta Museo Joanneum de Graz, Austria. Fotógrafo Aurofoto, S.L. 2008.
Procedencia: http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-128991/ampliacion-del-museo-joanneum-de-graz-nieto-sobejano-arquitectos/nieto-sobejano-arquitectos-eep-architekten-joanneum-quarter-graz-5

Fig 14. Nieto y Sobejano arquitectos. Sección JOANNEUMSVIERTEL de Graz, Austria. 2007.
Procedencia: http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-128991/ampliacion-del-museo-joanneum-de-graz-nieto-sobejano-arquitectos/nieto-sobejano-arquitectos-eep-architekten-joanneum-quarter-graz-5

Fig 15. Dominique Perrault Architecte. Sección Remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles, Andre Morin, Dominique ADAGP, Christian Milet, Model, Patrick Tourneboeuf. 2016.
Procedencia: http://www.archdaily.co/co/792386/remodelacion-del-pabellon-dufour-chateau-de-versailles-dominique-perrault-architecte

Y en el caso de Versalles, esta transición trata de aprovechar al máximo los márgenes continuos disponibles adyacentes y tangenciales al conjunto monumental, para generar así una compensación hacia espacios más rígidos y estancos, "*la fluidez de las articulaciones favorece la buena actuación de las circulaciones*".[21] (figs. 12-13)

Ambas propuestas funcionan de *soporte* a los elementos monumentales generando un espacio público en sus respectivas cubiertas que sirven de marco visual para realzar el protagonismo de los mismos en detrimento de la intervención; "*Esta decisión favorece la puesta en valor de las construcciones históricas existentes en las que se lleva a cabo una restauración respetuosa (...) La nueva ampliación pasa casi desapercibida, oculta bajo el pavimento*".[22] (figs. 14-15)

Otro aspecto operativo es el *aspecto tangencial* sobre el conjunto edificado. Como relata Augé en su obra el viajero subterráneo, los túneles de las líneas de metro funcionan como las líneas de las manos, que se cruzan pero sin tocarse, uniendo de manera completa desplazamientos de un punto a otro. En este tipo de intervenciones estos recorridos unen puntos del mismo modo entre el edificio preexistente y la nueva

21. PERRAULT, Dominique. perraultarchitecture.com. Disponible en: <http://www.perraultarchitecture.com/es/projectos/3117-acondicionamiento_del_pabellon_dufour_-_castillo_de_versalles.html> (consultado el 25 de Abril de 2017).

22. SOBEJANO, Enrique and FUENSANTA, Nieto. nietosobejano.com. Disponible en <http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=4&t=JOANNEUMSVIERTEL> (consultado el 25 de Abril de 2017).

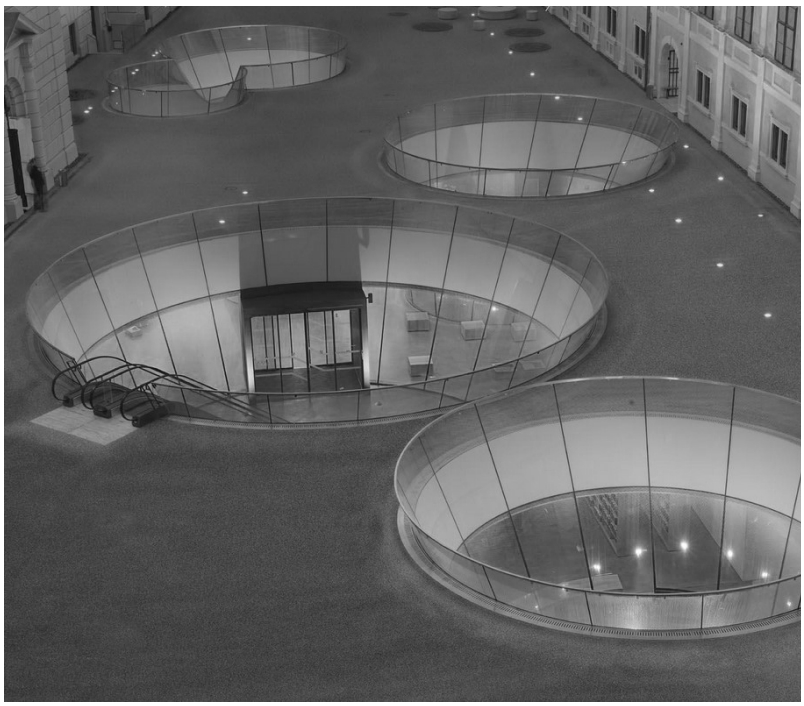


Fig 16. Nieto y Sobejano arquitectos. Museo Joanneum de Graz, Austria. Fotógrafo Roland Halbe. 2011.
Procedencia: http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=4&t=JOANNEUMSVIERTEL

Fig 17. Dominique Perrault Architecte. Remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles. Andre Morin, Dominique ADAGP, Christian Milet, Model, Patrick Tourneboeuf. 2016.
Procedencia: http://www.archdaily.co/co/792386/remodelacion-del-pabellon-dufour-chateau-de-versailles-dominique-perrault-architecte

inserción, *"Se establecen centenares de recorridos que toman, sin embargo, los mismos empalmes"*.[23] Existe una colisión indirecta del desarrollo de la acción sobre el conjunto patrimonial. A este aspecto tangencial hace alusión Deleuze sobre la obra de Carroll, señalando que la verdadera aventura sucede como el repudio a una falsa profundidad y concentrándose en el ejercicio de Alicia por subir a la superficie, *"todo ocurre en la frontera (...) Alicia no puede hundirse ya, ella deja libre su doble incorporal. Es siguiendo la frontera, costeando la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal. Paul Valery tuvo una frase: lo más profundo, es la piel"*.[24]

En la ampliación del museo Joanneum y la remodelación del Pabellón Dufour se pueden observar estos aspectos operativos, donde el *desplazamiento-tangencial* posee un protagonismo material notable. En el caso de la propuesta de Graz se observa como éste adquiere importancia mediante la ubicación de una escalera mecánica en el agujero de mayor tamaño y solemnidad. Nieto y Sobejano ubican la propuesta en el espacio libre adherido a los volúmenes del museo, al igual que Perrault, sin invadir el espacio en planta de los dos conjuntos patrimoniales en un intento de ser lo menos invasivos posible. En Versalles, este desarrollo se produce de una manera más lineal, a través de una escalera que practica una incisión hacia la cota subterránea, respetando así las condiciones estructurales del conjunto monumental. *Desplazamiento, Conexión y Tangencialidad*, se presentan por tanto como principales cualidades operativas, generando un cuerpo dinámico característico. (figs. 16-17)

23. AUGÉ, Marc, *El viajero*, *op. cit.*, portada.

24. DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.12.

La batalla final: la ejecución. Análisis estructural

El enfrentamiento temporal se distingue por dejar un testigo en superficie de su desarrollo en profundidad. Posee un *carácter periscópico* en el que una pequeña presencia a nivel superficial sirve de elemento de observación del mundo desde una posición más protegida bajo tierra. Esta presencia mínima es la advertencia de su presencia, el aviso que pretende pasar desapercibido pero que anuncia su existencia, el epitelio de contacto y respiración entre el mundo subterráneo y la superficie. Como cita Deleuze en referencia a Carroll, *"Los acontecimientos son como los cristales, no ocurren, no crecen sino por los bordes, sobre los bordes (...) Ahí reside el primer secreto"*.[25] Esta característica de dejar *presencia superficial* del desarrollo en otros planos más profundos se encuentra también referenciada en pasajes de la obra de Calvino . Es interesante como el autor destaca la presencia de un nuevo paisaje invisible condicionado por los elementos que, estando enterrados y teniendo una presencia apenas perimetral en superficie, actúan mediante tensiones y turbulencias con un efecto gravitatorio, *"Se supone que Isaura, ciudad de los mil pozos, surge sobre un profundo lago subterráneo (...) su perímetro verdeante repite el de las orillas oscuras del lago sepulto, un paisaje invisible que condiciona el visible"*.[26]

Esta *nueva relación* del suelo modificado con su entorno se distingue en la reflexión de Zaera y Moussavi, que advierte de la aparición de una plataforma frente a la idea de sitio construido convencional. Se provoca una nueva relación entre el suelo y el edificio, en el que el primero ya no constituye una unidad estable y horizontal, para transformarse en un elemento construido en sí mismo que dará respuesta a nuevos condicionantes urbanos. Se genera un espacio ambiguo entre la superficie y el vacío con nuevas relaciones entrelazadas y difusas, como alternativa al concepto de suelo arquitectónico convencional. En ocasiones el techo hará las veces de suelo o plataforma urbana y viceversa, *"Aquí el suelo se convierte en una superficie activa, un plano construido del que la arquitectura emerge como una figura improbable y fluctuante"*.[27]

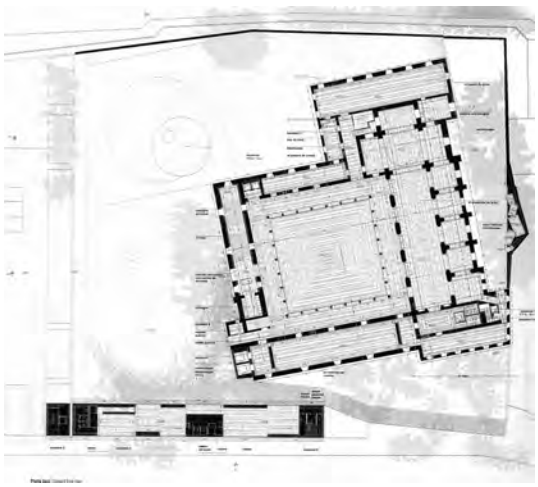
La propuesta de Aires Mateus responde a esta naturaleza configurativa, presentando varios testigos que advierten de su presencia. A modo de incisión en la cubierta, en el recorrido lineal del descenso, se produce una transferencia respiratoria entre el espacio subterráneo y la superficie. Del mismo modo queda reflejada en la cubierta la existencia de una sala más amplia y de mayor solemnidad, con la aparición de una pequeña depresión en forma de superficie esférica inversa, rematada con un hueco a modo de óculo. Una deformación negativa muestra de la atracción gravitatoria de lo sustraído. Existe un juego de espacios lineales continuos obligados como elementos de descenso, forzados a compensar la presión gravitatoria de la presencia masiva en un espacio subterráneo sin respiración horizontal. La conexión con el elemento preexistente se realiza de modo tangencial gracias al espacio de mayor altura citado, y sirve casi como cámara de descompresión o reflexión ante el umbral. En definitiva, la intervención se

---

25. DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.13.

26. CALVINO, Italo, *op. cit.*, p.28.

27. FOA, FOREING OFFICE ARCHITECTS. *La reformulación del suelo.* CIRCO. Nº 50 (1998) p. 4-5.



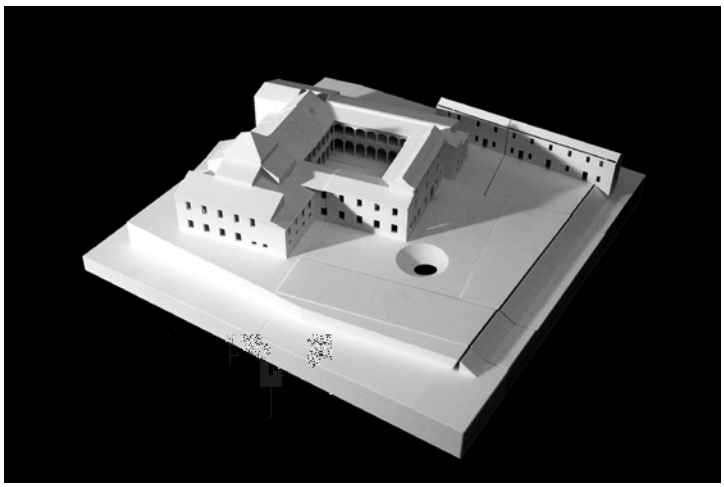


Fig 18. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico. Planta 0, Parque de los Cuentos, Málaga. 2007.
Procedencia: AIRES MATEUS 2002-2011, construir el molde del espacio. Revista El Croquis nº 154, Madrid: Editorial El Croquis, 2011. p. 240-244.

Fig 19. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico. Maqueta, Parque de los Cuentos, Málaga.2007.
Procedencia: AIRES MATEUS 2002-2011, *construir el molde del espacio*. Revista El Croquis nº 154, Madrid: Editorial El Croquis, 2011.p. 240-244

Fig 20. Dominique Perrault Architecte. Maqueta Remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles. Andre Morin, Dominique ADAGP, Christian Milet, Model, Patrick Tourneboeuf. 2016.
Procedencia: http://www.archdaily.co/co/792386/remodelacion-del-pabellon-dufour-chateau-de-versailles-dominique-perrault-architecte

Fig 21. Dominique Perrault Architecte. Maqueta Remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles. Andre Morin, Dominique ADAGP, Christian Milet, Model, Patrick Tourneboeuf. 2016.
Procedencia: http://www.archdaily.co/co/792386/remodelacion-del-pabellon-dufour-chateau-de-versailles-dominique-perrault-architecte

presenta como un soporte funcional y visual al volumen del antiguo convento, generando a través de su cubierta un espacio añadido a la ciudad que sirve de auxilio para la continuidad de la vida útil del conjunto edificado, *"La propuesta, con el lema Los Ecos de la Palabra, cimenta su argumento expositivo en la Palabra y la Libertad y para ello utiliza una arquitectura silenciosa, semi-enterrada, que pretende complementar y poner en valor el bien patrimonial del Convento"*.[28] (figs. 18-19)

La ampliación del museo Joanneum y la remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles, poseen un testigo en superficie dentro del carácter periscópico citado. A través de una serie de perforaciones que introducen luz en Graz, *"El plano horizontal continuo de la nueva plaza queda pautado por una serie combinatoria de patios circulares que introducen la luz natural en los espacios subterráneo"*.[29] O mediante un volumen lineal de vidrio en la propuesta de Perrault, *"En el patio de los Príncipes, la emergencia de un prisma de vidrio puro marca la intervención contemporánea"*.[30] (figs. 20-21)

28. PICO, Ramón; LÓPEZ , Javier, and AIRES MATEUS. Estudioacta.com. Disponible en: <http://www.estudioacta.com/concursos.html> (consultado el 25 de Abril de 2017).

29. SOBEJANO, Enrique and FUENSANTA, Nieto. nietosobejano.com. Disponible en <http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=4&t=JOANNEUMSVIERTEL> (consultado el 25 de Abril de 2017).

30. PERRAULT, Dominique. perraultarchitecture.com. Disponible en: <http://www.perraultarchitecture.com/es/projectos/3117-acondicionamiento_del_pabellon_dufour_-_castillo_de_versalles.html> (consultado el 25 de Abril de 2017).

Otro aspecto importante que caracteriza a este tipo de intervenciones es su condición de *contra-espacio*. La generación de un vacío que funciona con una clara vocación servidora en numerosas ocasiones orientadas al desarrollo de otros elementos más notables, como en este caso puedan ser los conjuntos monumentales edificados. Un espacio que llega a ser imprescindible para la supervivencia del resto como cita Perec cuando hace alusión a los intersticios de las ciudades que funcionan como lugares de servicio, *"esforzarse por imaginar, con la mayor precisión posible, bajo la red de calles, el embrollo de cloacas, el paso de las líneas de metro, la proliferación invisible y subterránea de conductos (electricidad, gas, líneas telefónicas, conducciones de agua, red neumática,...) sin la cual la vida sería imposible en la superficie".* [31]

Foucault caracteriza estos contra-espacios como los capaces de no ser ninguno de los conocidos, con la habilidad de purificar a los demás, mostrando de nuevo su carácter complementario a los espacios construidos convencionales. Reflexiona señalando que no se puede vivir en los espacios neutros o blancos, pues son demasiado asépticos para la vida, habla de la imperfección de los espacios reales en los que el hombre habita; *"No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Están las regiones del pasaje, las calles, los trenes, los metros; están las regiones abiertas del alto transitorio, los cafés, los cines, las playas, los hoteles, y después están las regiones cerradas del reposo y de la propia casa. Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros, hay algunos que son absolutamente distintos: lugares destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera contra-espacios".*[32]

En el parque de los cuentos la arquitectura propuesta responde a paradigmas contemporáneos de lienzos neutros y continuos frente a la arquitectura del antiguo convento. Aprovecha la *disponibilidad* existente para tratar de no robar protagonismo. En sí misma la propuesta tiene como objeto proporcionar salas auxiliares, salas de exposición, etc..., proporciona mayor capacidad funcional a la existente. Las propuestas analizadas acuden como contra-espacios al funcionar como personajes subordinados al carácter protagonista del edificio preexistente. Elementos que sirven de auxilio como en la intervención de Perrault, *"el conjunto forma un verdadero sistema, se podría decir que una red, una ordenación legible desde el interior."*[33] (figs. 22-23)

Otra característica notable es la transmisión de la *gravedad* continua en todo su desarrollo. Un carácter masivo que repercute en la definición

---

31. PEREC, Georges. *Especie de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003. p.89.

32. FOCAULT, MICHEL. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. p.20

33. PERRAULT, Dominique. perraultarchitecture.com. [online]. [Accessed 25 Abril 2017]. Available from World Wide Web: <http://www.perraultarchitecture.com/es/projectos/3117-acondicionamiento_del_pabellon_dufour_-_castillo_de_versalles.html>, 2017.

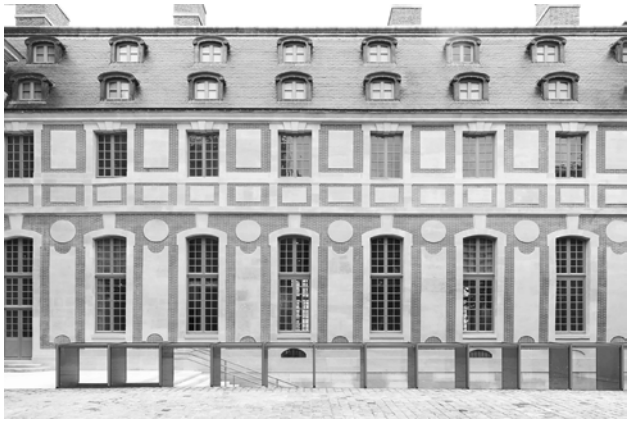


Fig 22. Dominique Perrault Architecte. Remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles. Andre Morin, Dominique ADAGP, Christian Milet, Model, Patrick Tourneboeuf. 2016. Procedencia: http://www.archdaily.co/co/792386/remodelacion-del-pabellon-dufour-chateau-de-versailles-dominique-perrault-architecte

Fig 23. Dominique Perrault Architecte. Remodelación del Pabellón Dufour Château De Versailles. Andre Morin, Dominique ADAGP, Christian Milet, Model, Patrick Tourneboeuf. 2016
Procedencia: http://www.archdaily.co/co/792386/remodelacion-del-pabellon-dufour-chateau-de-versailles-dominique-perrault-architecte

material y formal de la misma. Se trata de un carácter al que Campo Baeza también alude como esterotómico, como elemento vinculado a la cueva y más alejado de la idea primitiva de la cabaña, *"Entiendo por arquitectura estereotómica aquella en la que la fuerza de la gravedad se transmite de manera continua (...) Es para resumirlo la arquitectura de la cueva. Es la arquitectura del podio, del basamento, del estilóbato".*[34] La cuestión del estilóbato como elemento sobre el que se apoya lo demás. Una herramienta que tiene una naturaleza de servicio y soporte para el desarrollo en la conservación de los conjuntos edificados.

Teniendo en cuenta su morfología subterránea y semienterrada, el empleo de una arquitectura masiva de muro pesado promulga que el edificio no se aleje de estándares eficientes lógicos para la latitud en la que se ubica. El carácter masivo es también algo presente en las intervenciones analizadas. Una suerte de espacios fluidos bajo una cubierta continua que generan contrastes y contraluces por la diferencia de gradiente lumínico en Graz, acentúan la acción gravitatoria de la intervención. Una cuestión masiva también presente en la propuesta de Perrault que se puede apreciar en sus intenciones, *"Aprovechando la diferencia de nivel entre el patio de los Príncipes, el patio Real y las zonas aledañas, el proyecto trabaja el espesor del zócalo, en un ejercicio de enraizamiento a la vez físico y metafórico".*[35]

Un carácter de servicio que pretende pasar desapercibido, formar parte del anonimato, de la acción en la sombra sin presencia protagonista. Y en este juego de lo protagonista y el contra-espacio anónimo, se establece un vinculación parecida a la que cita Augé entre los lugares y los no lugares, *"El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación".*[36] (fig. 24)

34. CAMPO BAEZA, Alberto. *Pensar con las manos.* Madrid: Nobuko, 2010.

35. PERRAULT, Dominique. perraultarchitecture.com. [online]. [Accessed 25 Abril 2017]. Available from World Wide Web: <http://www.perraultarchitecture.com/es/projectos/3117-acondicionamiento_del_pabellon_dufour_-_castillo_de_versalles.html>, 2017.

36. AUGÉ, MARC. *Los no lugares. Espacios del Anonimato: Antropología sobre la modernidad.* Barcelona: Gedisa, 2009. p. 45.

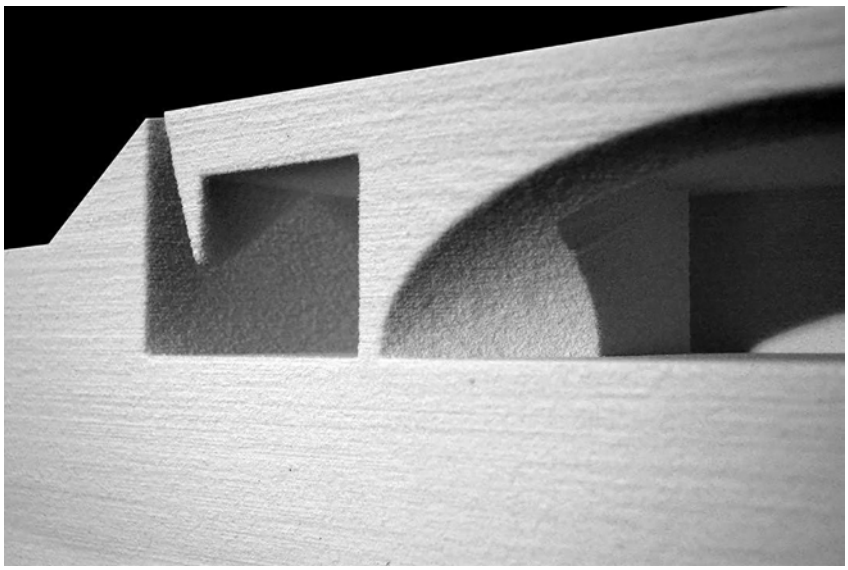


Fig 24. Manuel Aires Mateus, Javier López, Ramón Pico Maqueta. Parque de los Cuentos, Málaga. 2007. Procedencia: http://afasiaarchzine.com/2012/12/aires-mateus-estudio-acta/

El regreso: el camino, el mapa y la estrategia

Al finalizar el viaje se marca en el territorio una *senda*, un camino que se puede volver a recorrer y del que se pueden apuntar ciertas líneas en el mapa, como trazas de una estrategia operativa que señale como el propio viaje es capaz de transformar lo construido. En relación a la alteración de las variables conceptuales preexistentes, que este tipo de viajes-acciones supone sobre los conjuntos edificados, se dirimen lo siguientes aspectos específicos:

1. *Conservación:* la herramienta favorece los aspectos morfológicos iniciales del conjunto preexistente, toda vez que el carácter tangencial y exterior de la intervención no actúa directamente sobre lo existente salvo por la condición de unir un elemento externo en un borde subterráneo

2. *Morfología:* presentan cierto carácter lineal debido a la necesidad de introducir al individuo bajo la cota cero. Esta forma es acentuada por el carácter tangencial al elemento existente sobre el que se interviene. Dada la peculiaridad de la intervención subterránea, no suele tener demasiada profundidad y su forma suele desarrollarse entre uno y dos niveles en negativo. Su esencia periscópica hace que exista en superficie un elemento testigo, que, aunque no posee papel protagonista, suele presentarse con un carácter lineal también. Esta presencia no suele destacar en altura y suele poseer un nivel a lo sumo como respuesta a su papel de elemento subordinado.

3. *Tectónica:* aparece un lenguaje propio de la arquitectura contemporánea. Estructuras de grandes luces para solventar la sensación de ahogo que puede provocar una arquitectura subterránea sin referencias horizontales. Suelen ser espacios acondicionados para una pública y masiva concurrencia, que conduce al uso de pavimentos continuos y materiales adaptados a un gran desgaste. Suele presentar una materia de carácter duro, con aspecto sólido en respuesta la excavación en su perímetro. Se complementa con la presencia de elementos transparentes y translúcidos en su interior, como afán de no compartimentar el espacio que ha sido robado al sustrato, manteniendo así la diafanidad y continuidad visual.

4. *Historia:* favorece el legado documental e histórico que traslada el conjunto monumental, de hecho suele ser complementario a otras acciones que tratan el conjunto preexistente, con un carácter mínimo de consolidación en su adhesión a la incisión subterránea. En la intervención de Aires Mateus, se aprecia cómo se dan las circunstancias casi de manera literal respetando la forma original del antiguo convento de la Trinidad, teniendo en cuenta que este conjunto, aunque algo deteriorado, se encuentra íntegro en su condición morfológica.

5. *Paisaje:* el paisaje urbano es poco alterado a consecuencia del carácter subordinado analizado, que permite realzar el protagonismo del conjunto edificado previo. El entorno trata de no ser modificado para conservar la mayor cantidad de aspectos relevantes existentes, en mayor grado si cabe, teniendo en cuenta la naturaleza complementaria de la intervención.

6. *Vacío:* por la naturaleza invasiva del terreno, la acción subterránea suele aprovechar este «margen disponible» alejado del conjunto monumental, interactuando con espacios de gran continuidad lineal y suaves descensos. Espacios sugerentes que acentúan la entrada al mundo subterráneo, como elemento negativo por su propia naturaleza. Su relación con el mundo superficial y su conexión con el conjunto preexistente son los nodos más relevantes de importancia espacial. Son los puntos en los que los aspectos espaciales más sugerentes y ricos de la intervención se desarrollan. En su relación con la superficie aparecen espacios lineales de largos desarrollos con una gran fluidez y continuidad. Y en los puntos de conexión se producen vacíos de mayor escala y solemnidad, diagonales o dobles alturas complementados con interacciones lumínicas sugerentes.

7. *Funcionalidad:* estas intervenciones interactúan para aumentar la capacidad operativa de un conjunto monumental que lo demanda. Se orienta como lugar de desahogo o espacio complementario que sirve de auxilio ante las nuevas demandas del conjunto preexistente. Tiene un carácter de espacio de recepción o entrada de gran afluencia, al servir de conector entre dos niveles. Un lugar que está vinculado con la accesibilidad en alto grado y que sirve de componente actualizador de las demandas normativas contemporáneas.

8. *Cromático-Lumínico:* debido a la vocación subterránea de la acción, el color no suele ser algo distintivo en su naturaleza. Su presencia material en superficie no es muy relevante, y el uso de contrastes entre la luz-oscuridad lo aleja cierto recreo cromático. Por esta misma condición citada, este tipo de intervenciones sí poseen una gran riqueza en el uso de la luz, gracias al juego entre el mundo superficial y el subterráneo. Favoreciendo en gran medida la aparición de nuevos y sugerente valores lumínicos.

9. *Hábitats:* Este tipo de intervenciones suelen requerir un espacio libre cercano al área de influencia del conjunto preexistente. Espacios urbanos muy consolidados, con áreas residuales de contorno que son reutilizadas como márgenes de intervención.

10. *Tipo de preexistencia:* Suelen caracterizarse por ser conjuntos monumentales que poseen un alto grado de consolidación material y volumen construido original, dado que la carencia de materia no suele ser un

aspecto que la demande, más bien todo lo contrario. Conjuntos monumentales que demandan una ampliación o auxilio complementario para su continuidad y cuyas características de conservación no necesitan una acción directa sobre su materia o morfología por estar ya completas en alto grado. Además, por las condiciones de borde expuestas, suelen poseer áreas libres anejas cuya transformación sirve para anidar este tipo de intervenciones.

Pedir una conclusión a un viaje, es como rendir cuentas de la llegada del héroe a Ítaca, cuestión a la que alude el propio Cafavis ;

> *"(...) Pide que el camino sea largo (...)*
>
> *Ítaca te brindó tan hermoso viaje.*
> *Sin ella no habrías emprendido el camino.*
> *Pero no tiene ya nada que darte.*
>
> *Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.*
> *Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,*
> *entenderás ya qué significan las Ítacas"*[37]

La llegada por tanto no es tan significativa. El viaje concluye en sí mismo una metodología para actuar sobre la memoria construida. Una herramienta que sirve como un transporte en el tiempo, cuya naturaleza permite conectar con los agujeros e intersticios disponibles. Planteada una manera de viajar, una manera de mirar y analizar desde otra óptica. La fantasía, la ficción, la filosofía, la crítica arquitectónica, etc...sirven como lentes diferentes para descifrar una manera de actuar compleja pero reiterativa. Sin respeto en ocasiones a lo convenido para encontrar lo escondido, desde la irreverencia de pisar muchos charcos y mancharse de todos en el afán de tener una visión más global como señala Montaner.

37. CAFAVIS C.P. *Antología poética*. Madrid: Alianza editorial, 1999. p. 45.

Bibliografía

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del Anonimato: Antropología sobre la modernidad*. Barcelona : Gedisa, 2009.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2015.

AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo, un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 1998.

AYERBE ETXEBERRÍA, Enrique. *Geografía simbólica. Cultura de los espacios*. Lasarte-Oria: Ostoa, 1999.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económico, 1957.

CARROLL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Edición Digital: Ediciones del Sur, 2003.

GONZÁLEZ, Edurne. *El mundo de abajo. Aproximaciones a la connotación simbólica de lo subterráneo a través de la exploración artística desde el recorrido, la memoria y la acción*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Facultad de Bellas Artes. UPV-EHU. Tesis Doctoral, 2012.

LEKUONA, Juan Mari. *Ibilaldia. Itinerario*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996.

PERRONE, Diego. *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2008.

LEWIS-WILLIAM, David. *La mente en la caverna*. Madrid: Akal, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

El curso de las cosas. FOA, FOREING OFFICE ARCHITECTS. 50, 1998, CIRCO.

PEREC, Georges. *Especie de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003.

FOCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

CAMPO BAEZA, Alberto. *Pensar con las manos*. Madrid: Nobuko, 2010.

VALERY, Paul. La invención estética. [aut. libro] Charles Blondel. [ed.] 1937, Paris, Centre International de Synthèse. Paris Semaine Internationale de Synthèse. 9. *L'Invention: 9. semaine internationale de synthèse. Discussions*. París: Alcan, 1938, pág. 213.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 1993.

RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001.

—. *Tiempo y Narración I*. México DF: Siglo XXI, 1995.

RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía*. Cataluña: Reforma de la escuela, 1985.

BLANCHÉ, Robert. *La Epistemología*. Barcelona: Oikos, 1973.

WOLFANG, Iser. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. [aut. libro] AG Domínguez (Composición). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos libros, 1997.

PEREC, Georges. *Pensar-Clasificar*. Barcelona Gedisa, 1986.

SOBEJANO, Enrique y NIETO, Fuensanta. nietosobejano.com. [En línea] 25 de Abril de 2017. [Citado el: 25 de Abril de 2017.] http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=4&t=JOANNEUMSVIERTEL.

PICO, Ramón, LÓPEZ, Javier y MATEUS, Aires. Estudioacta.com. [En línea] 25 de Abril de 2017. [Citado el: 25 de Abril de 2017.] http://www.estudioacta.com/concursos.html.

PERRAULT, Dominique. perraultarchitecture.com. [En línea] 25 de Abril de 2017. [Citado el: 25 de Abril de 2017.] http://www.perraultarchitecture.com/es/projectos/3117-acondicionamiento_del_pabellon_dufour_-_castillo_de_versalles.html.

MOURA, Souto. proyectandoleyendo. [En línea] 27 de Noviembre de 2010. [Citado el: 1 de Septiembre de 2014.] http://proyectandoleyendo.wordpress.com/2010/11/27/conversaciones-con-eduardo-souto-de-moura-xavier-guell.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco Arques
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
arquessoler@gmail.com

Mies y el paisaje / Mies and the landscape

El pensamiento y la obra de Mies van der Rohe son un ejemplo de cómo la arquitectura se relaciona con la naturaleza y viceversa. Algo que ha quedado recogido en sus escritos y en algunas de sus obras más significativas y emblemáticas, como el Pabellón de Barcelona (1929) o la casa Farnsworth (1945). En la respuesta arquitectónica de Mies existe una clara interacción con el lugar donde se inserta la arquitectura y con el paisaje. Una preocupación que ha quedado fundamentada en su obra como uno de sus valores más reveladores. Concretamente, en la obra de Mies esta preocupación adquiere una dimensión propia, una dimensión simbólica de la arquitectura cuya función es explícitamente independiente de un "habitar". Una arquitectura que diferencia entre "inserción en el lugar" y "adecuación mimética al lugar". Una arquitectura contextualizada (no mimetizada), donde la percepción del paisaje sirve para poner en conexión valores ambientales, culturales o formales que nos ayudan a entender el lugar como un "todo", un sistema de relaciones en el que la idea de "forma" es sustituida por la idea de "sistema".

The thought and work of Mies van der Rohe are representative of how architecture relates to nature and vice versa. Something that is still present in both his texts and some of his most significant and emblematic projects, such as the Barcelona Pavilion (1929) or the Farnsworth House (1945). He tried to stablish a clear interaction with the place in which architecture is inserted, and also with the landscape. This goal has been pursued as one of the most important values of his work. Especially in Mies' projects, this concern acquires its own dimension from the symbolic condition of his architecture, whose function is deliberately independent of the act of 'inhabit'. His architecture distinguishes "insertion in the place" from "mimetic adaptation to the place". A contextualized architecture -not mimicked-, where landscape and its perception allows to connect environmental, cultural and formal values. These values help understand place as a "whole", a system of relationships in which the idea of "form" is substituted by the idea of "system".

Mies van der Rohe, Philip Johnson, Miguel Fisac, paisaje, extimidad, naturaleza, ecología
/// Mies van der Rohe, Philip Johnson, Miguel Fisac, landscape, extimacy, nature, ecology

Fecha de envío: 04/05/2018 | Fecha de aceptación: 29/05/2018

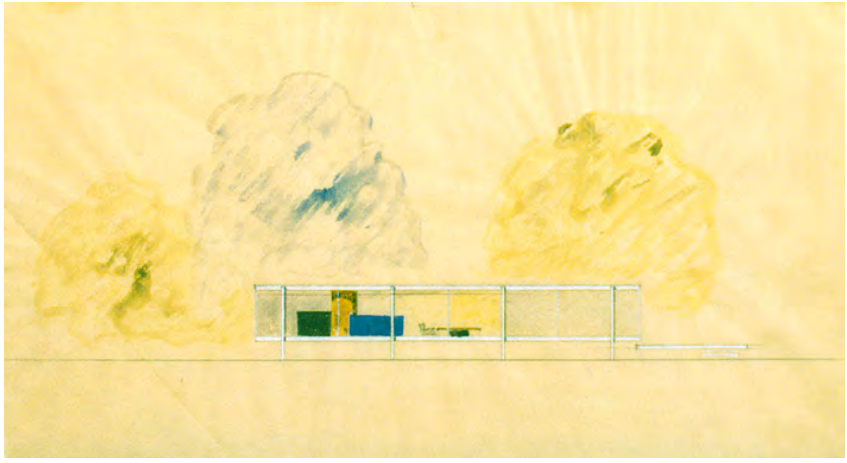


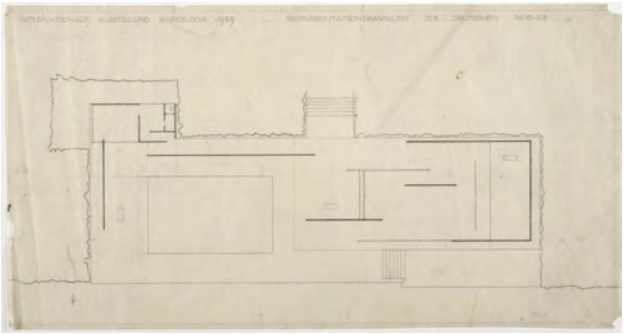
Fig. 01. Mies van der Rohe. Dibujo de alzado de la casa Farnsworth. 1946. Acuarela y grafito en papel de calco (33x63,5 cm.), dibujo de E. Duckett, acuarela de Mies. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Moderm Art, NY.

Allí donde el hombre cultivado capta un efecto,
el hombre sin cultura pesca un resfriado.

Oscar Wilde

La arquitectura siempre ha tenido la vocación de construir el lugar donde el hombre habita, de entender, actuar y transformar ese lugar. Una preocupación que ha estado presente en el trabajo de algunos de los arquitectos más representativos del siglo XX. Wright, Le Corbusier, Mies o Aalto –por nombrar solo a los más significativos– han construido sus mundos y, al hacerlo, nos han mostrado la transcendencia que tiene el paisaje en la propia configuración de la arquitectura. En la base de la práctica arquitectónica del propio Le Corbusier encontramos las influencias de la arquitectura vernácula romana –como aparece en sus cuadernos de viajes por Italia–, en la minuciosa relación que tiene su obra con el territorio, o el propio Mies, subrayando la importancia visual del carácter del lugar. Una tradición que recoge, de una manera clarificadora y ejemplar, el arquitecto Álvaro Siza cuando dice *que antes de la casa no había lugar*, sino que la casa, se convierte en ese instrumento que utilizamos para desvelar el lugar.

Construir arquitectura es, por tanto, construir paisaje, es reinterpretar y reinventar constantemente nuestra realidad, es descubrir en la exterioridad aquello que cumple funciones íntimas. Lo que Lacan llegará a definir como "extimidad" (1969), es decir: *lo que nos está más próximo, siéndonos a la vez exterior (ce qui nous est le plus prochain tout en nous étant extérieur)*. Una definición que podría hacernos pensar que lo más interno, lo más íntimo, hunde sus raíces en el exterior, es decir, en el paisaje. A través de la conciencia de la *extimidad*, la acción de construir



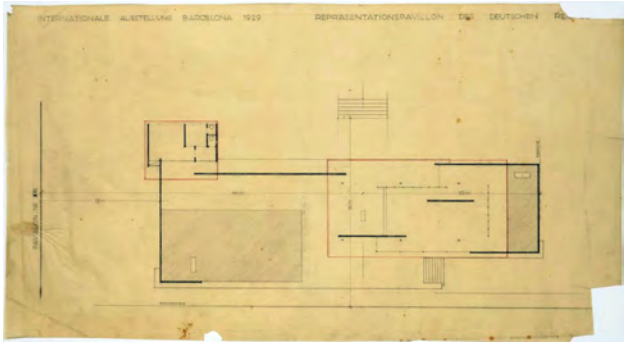


Fig. 02. Mies van der Rohe. Esquemas de distribución del Pabellón de Barcelona. Primera versión 1928/29. Lápiz sobre papel. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Moderm Art, NY.

Fig. 03. Mies van der Rohe. Esquemas de distribución del Pabellón de Barcelona. Versión modificada 1928/29. Lápiz sobre papel. Archivo Mies van der Rohe. TheMuseum of Moderm Art, NY

se convierte en un instrumento por el cual percibimos e interpretamos el mundo, hacemos visible lo invisible, materializamos nuestras ideas, comprendemos nuestro entorno y todas aquellas circunstancias que convergen en él. A través de nuestra conciencia de la *extimidad*, hacemos presente la importancia que tiene para la arquitectura la palabra "paisaje", un concepto que siempre ha estado ligado a la mirada del observador. Una mirada cultural –ya que, la cultura descubre el paisaje cuando se descubre a sí misma como observadora de la tierra–, y una mirada fenomenológica que hace referencia a nuestra experiencia y a nuestras vivencias; es decir, una construcción cultural hecha por un observador sobre un determinado territorio. Le Corbusier decía que la naturaleza se hace paisaje cuando se enmarca y Mies afirma que la relación con el paisaje se produce de un modo visual desde el interior de la casa.

Unas precisiones, a modo de introducción, que ponen de manifiesto que la palabra "paisaje" ha constituido un campo de acción y de reflexión para la arquitectura a lo largo del siglo XX, y que hoy ese debate sigue abierto en busca de un nuevo significado. Porque más que la búsqueda de la etimología de una palabra, estaríamos hablando del origen de un concepto que ha ido evolucionando en nuestra cultura occidental desde su aparición (que según ciertos historiadores datan del siglo XVI) hasta nuestros días.

En un artículo Walter Genzmer refiriéndose al Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona, escribía que *la elección del terreno fue quizás la decisión creadora más importante del arquitecto* (figs. 02 y 03). Pero saber la veracidad de esta frase nos resulta imposible, ya que poco más sabemos de las intenciones que le llevaron a Mies a elegir este sitio. Sin embargo, hay una anécdota que cuenta Utzon –en una de las ocasiones que fue a visitar a Mies–, que es esclarecedora en el sentido de mostrarnos un Mies preocupado por su entorno:

> *Con él realmente sentí que era valioso saber cómo se colocaba una cosa junto a otra; fue una inspiración importante.*

A principios de 1945 cuando Mies recibe el encargo de la doctora Farnsworth de diseñarle una casa de vacaciones en un terreno boscoso de 4 hectáreas a orillas del río Fox, a 75 km. al oeste de Chicago. Mies presta una especial atención a las inundaciones que se producían en la parcela por las tormentas de primavera que provocaban desbordamientos en el río, inundaciones que dejaban el terreno impracticable en sus dos terceras partes. Mies, a sabiendas de las dificultades que supondría colocar la casa junto al río, la dibujó a escasos 30 m. de la orilla. Decidió disponerla a una

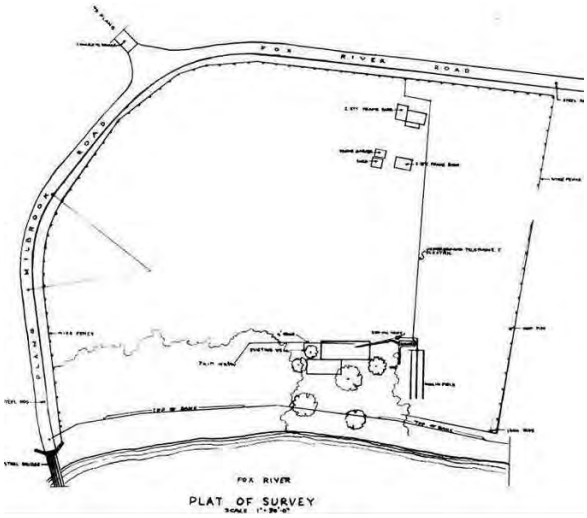


Fig. 04. Mies van der Rohe. Plano de Emplazamiento con servicios de la casa Farnsworth. 8 de abril de 1951. Original (93,5x157,5 cm.). Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Moderm Art, NY.

distancia mínima de los grandes árboles que protegerían con su sombra los calurosos y húmedos días de verano (fig. 04). Mies no modificó la topografía existente, comprobó la altura máxima que alcanzaba el agua del río cuando se desbordaba (un metro por encima del terreno) y adoptó la decisión de elevar la cota del plano del suelo de la casa a 1,60 m., es decir 0,60 m. por encima del nivel máximo que alcanzaban las crecidas del río. Una cota que hace coincidir la altura de los ojos con el plano del suelo de la casa y que, además, supondría que durante la primavera –con las crecidas del río-, la casa permanecería inaccesible. Con estas premisas, la separación de la plataforma exterior de acceso se dispondrá a una altura intermedia de 0,725 m. (5 peldaños de 14,50 cm.) con respecto al plano de suelo, y de 0,87 m. (6 peldaños de 14,50 cm.) con respecto al plano del suelo de la casa. Por tanto, la plataforma exterior podría quedar inundada si las crecidas del río alcanzaban su nivel más alto. Aunque la realidad fue bien distinta, llegando incluso a provocar la inundación de toda la casa.

Es muy conocida la polémica relación que Mies mantuvo con la propietaria de la casa, la doctora Farnsworth. Una afamada médico, soltera, a la que se le atribuyó un romance con Mies. Lo cierto es que la doctora y el arquitecto acabaron en juicio (que ganó Mies), por los excesos en el presupuesto de la casa. De hecho, cuando estuvo terminada y se fue a vivir, el mobiliario que aparece en las fotografías no era el previsto y proyectado por Mies. La casa pone de manifiesto el límite entre lo privado y lo público como un juego de ocultamiento y visibilidad. La doctora Edit Farnsworth se quejaba de que quería cambiarse de ropa sin que la cabeza apareciera por encima del tabique, o que no podía guardar el cubo de basura bajo el fregadero porque la cocina se ve desde la carretera. Por si esto no fuera suficiente, cuando se trasladó Edit a la casa, la cubierta goteaba y la calefacción producía condensaciones en los vidrios de fachada. Por eso, no es de extrañar que en 1951 la revista de arquitectura americana *House Beautiful* iniciara una campaña contra el Estilo Internacional tomando la casa Farnsworth como ejemplo paradigmático de la mala arquitectura moderna. Pero estas cuestiones técnicas, aparentemente relevantes de la casa, parecen pasar a un segundo plano cuando Mies respondía a cuestiones sobre la casa. Por ejemplo, a una pregunta de Christian Norberg-Schulz, en una entrevista concedida en 1952: ¿qué papel juega la naturaleza en relación con las construcciones? Mies respondía:

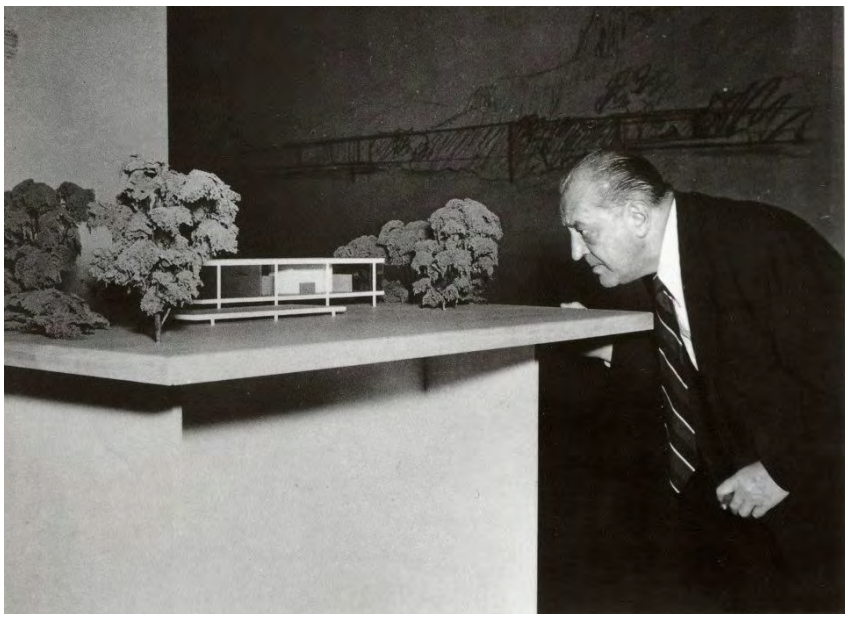


Fig. 05. Ludwig Mies van der Rohe en el MOMA ante el modelo de la casa Farnsworth, 1947. Fotografía de William Leftwich. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Moderm Art, NY.

> *También la naturaleza debería vivir su propia vida. Deberíamos evitar perturbarla con el colorido de nuestras casas y del mobiliario. De todas maneras, deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre. Cuando se mira la naturaleza a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que se tiene cuando se está fuera, al aire libre. La naturaleza se realza cuando pasa a formar parte de un gran conjunto.*

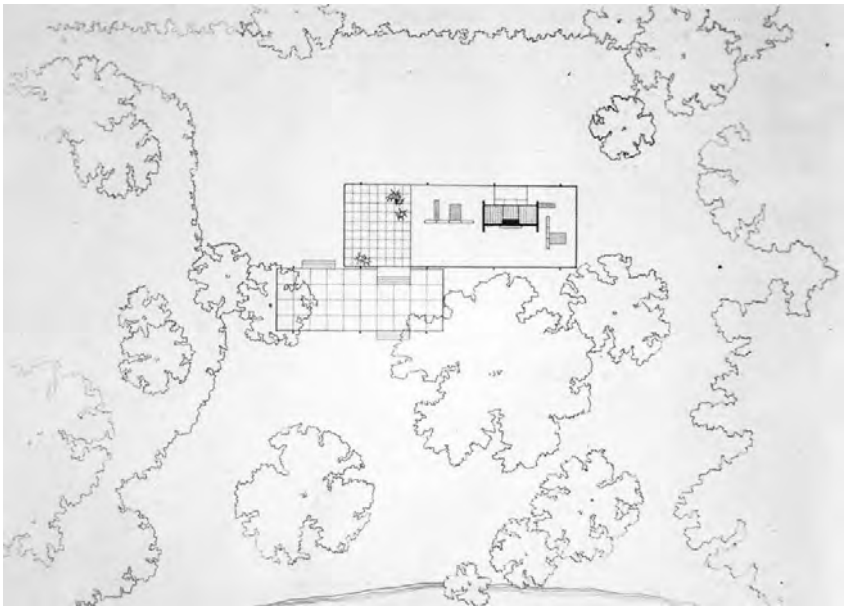
O las respuestas que, en 1959, Mies dio en una entrevista a la BBC en Londres:

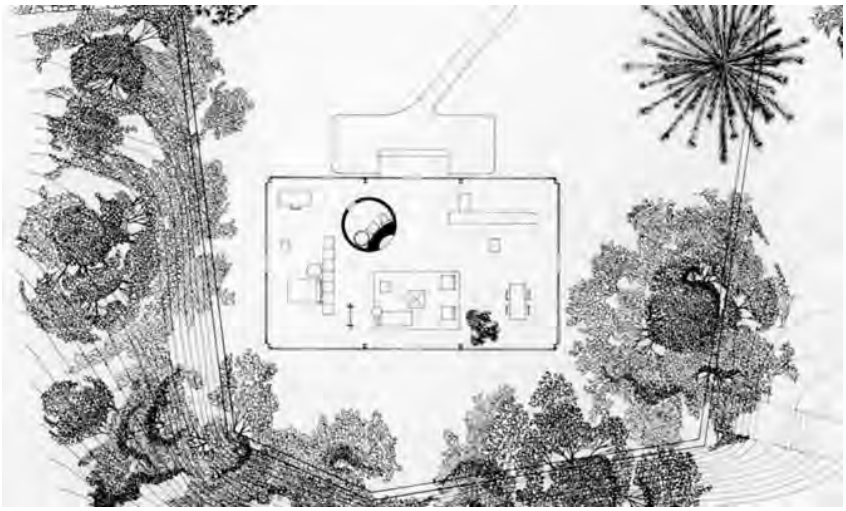
> *Creo que la casa Farnsworth nunca se ha interpretado correctamente. Un día permanecí en la casa de la mañana a la noche. Hasta entonces no había conocido la plenitud de los colores de la naturaleza. No obstante, hay que tener la precaución de utilizar tonos neutros en el interior, porque fuera tienes todos los tonos posibles. Los colores que cambian constantemente. Puedo decir que es simplemente bello.* ¿Por qué pintó los pilares en blanco? *Porque era el color adecuado en el campo, en contraste con el color verde. El color negro me gusta en las ciudades. Incluso en los edificios altos, en la ciudad, desde el interior de un apartamento se ve el cielo, en la ciudad también cambia cada hora. Es lo nuevo de nuestro concepto.*

Philip Johnson conocía muy bien el proyecto de la casa Farnsworth, ya que había sido comisario de la exposición de Mies en 1947 en el MOMA (fig. 05), y cuando proyecta su *Glass House* intenta emular los principios inspiradores de la arquitectura de Mies. Pero las diferencias son notables. Mies, como ya hemos comentado, no crea vínculos con el paisaje, le otorga autonomía, Philip Johnson sí. En la *Glass House* aparece el camino remarcado, el plano de acceso a la casa toca el suelo, la casa se apoya en el terreno, la disposición en semicírculo de los árboles que la rodean, o el césped plantado a su alrededor, son producto de la acción antrópica del hombre... En la Farnsworth el lugar se nos presenta en estado salvaje y los árboles no son solo una consecuencia de una solución al problema de soleamiento, sino una preexistencia de la que Mies quiere participar; la casa no toca el terreno sino que flota sobre el suelo, y el gran arce negro –además de proporcionar sombra a la casa- acaba funcionando como un umbral de acceso a la vivienda. La *Glass House* se construye en 1949, justo poco antes de que empezaran las obras de la casa Farnsworth. Pero las intenciones de Philip

Fig. 06. Mies van der Rohe. Plano de la planta de la casa Farnsworth. Exposición del MOMA, 1947. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Moderm Art, NY

Fig. 07. Philip Johnson. Plano de la planta de la GlassHouse 1948. https://jhmrad.com/wp-content/uploads/glass-house-floor-plan-giver-pinterest-houses_81244-670x400.jpg





Johnson podríamos decir que, pese a la similitud formal, son en esencia antagónicas, los árboles que rodean la casa, más que formar parte de un conjunto, constituyen un telón de fondo artificial; lo mismo podríamos decir del camino de acceso, el peldaño que significa la entrada, el césped cuidadosamente cortado, etc. (fig. 06 y 07).

Hay dos comentarios que son muy ilustrativos en este sentido, uno por omisión (Philip Johnson) y otro por alusión (Miguel Fisac).

El 4 de junio de 1951 Philip Johnson le escribe la siguiente carta a Mies:

> *Querido Mies: Siento que no nos hayamos vuelto a ver desde mi visita a la casa Farnsworth. Antes de nada, déjame decirte que Edith fue muy amable conmigo y se deshacía en elogios sobre la casa. En ningún momento te mencionó, pero tampoco habló de que hubieran surgido problemas durante la construcción. Creo que muy pronto se habrá calmado y solamente espero que sea antes de que haya llenado la casa de muebles.*
>
> *No encuentro palabras para expresarte cómo admiro la arquitectura. Tus soluciones brillantes a los problemas que llevan años ocupándonos son impresionantes. Las uniones entre los perfiles de acero son tan claras, tan bellamente concebidas,*

que no creo que nadie las pueda superar nunca. Está resuelto de una vez y para siempre. La ejecución también me parece maravillosa. Estoy sorprendido de que hayas encontrado operarios capaces de hacerlo tan bien. No puedo decantarme por nada en concreto porque cada cosa está tan bien como la siguiente. Quedo exhausto de imaginar todo el trabajo que has hecho.[1]

Sin embargo, cuatro años más tarde, en 1955, el arquitecto español Miguel Fisac realiza un viaje alrededor del mundo, visita la casa Farnsworth y hace un comentario muy distinto al que había hecho Philip Johnson, más preocupado por la forma que por el lugar. Fisac realizó fotografías desde todos los ángulos posibles, sin ninguna intención, como nos comentó, y *no hubo forma de sacar una mala fotografía, la arquitectura de Mies es pura estética*. Pero sobre todo, le sorprendió lo horrendo del sitio, *un lugar pantanoso y abandonado*, por lo menos así fue como se encontró la casa y el entorno donde estaba enclavada.[2] Si Philip Johnson se preocupa del objeto, Fisac lo hacía por el entorno, por la inserción de la arquitectura en el paisaje como acto fundacional de la casa. Mies estructura mucho más de lo que delimita su arquitectura habitada y, por eso, la inexistencia del camino de llegada la casa Farnsworth, el sendero que se dibuja y se borra todos los años con las inundaciones, la disposición de la casa junto al río, junto a los árboles existentes, en un claro en la frondosa vegetación de la parcela, o la propia transparencia de su fachada,... no son solo cuestiones formales, sino la constatación de la condición cambiante de la naturaleza y del tiempo del que la arquitectura de Mies quiere formar parte, un posicionamiento ético tanto como estético. O, en palabras del propio Mies, *más que la casa como objeto situado en el paisaje, es la casa como ambiente*.

A Mies se le reconoce tanto por sus obras como por alguna de sus frases que han quedado para la posteridad como verdaderos manifiestos de nuestra cultura, decir Mies, es lo mismo que decir: *menos es más*. La frase y el arquitecto constituyen un todo que nos cuesta separarlos conceptualmente y, de este modo, cualquier obra de Mies la leemos bajo este epígrafe literario que nos condiciona nuestro análisis. Pero sin embargo, la historia del cambio del nombre de pila de Mies nos desvela una personalidad compleja, en la que la filosofía del *menos es más*, cuando menos, no es aplicable. Y me explico. *[...] el más joven de los hermanos, María Ludwig Michael, se convertiría en Ludwig Mies van der Rohe a comienzos de los años 1920, cuando por iniciativa propia unió los apellidos del padre y de la madre con el inventado "van der"*.[3] Por tanto, el apellido Mies se transformaría en Mies van der Rohe. Haciendo, cuando menos, contradictoria su frase más famosa: menos es más.

Y por eso, ¿no deberíamos aceptar que la arquitectura de Mies admite otras lecturas? Y si releyéramos la casa Farnsworth, desde los ojos de la ecologista americana Charlen Spretnak (fig. 08), ¿podríamos pensar que la casa Farnsworth no es el paradigma de la modernidad, sino del

---

1. GASTÓN GUIRAO, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Arquitesis 19. Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p.176.

2. ARQUES, Francisco. L*a forma y el ornamento en la obra arquitectónica*. Tesis doctoral, 2003.ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

3. SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986. p. 33.

ecologismo posmoderno? Cuando se habla de orden fijo, ¿podríamos pensar que Mies proyecta más que lo que construye, y por tanto, la condición cambiante y fluctuante de la vegetación del lugar, con su colorido, con las crecidas del río Fox, con el sendero de acceso,... no son parte de su arquitectura? Cuando habla de verdad universal, de la plataforma, del plano horizontal, ¿no podríamos pensar en lo particular, lo singular contextualizado en una delicada disposición de la casa en el lugar, junto al arce, al tilo, al almez o al nogal? Cuando nos habla de la naturaleza como oponente, del contraste, de lo discontinuo, de lo que está fuera, ¿no nos está hablando de la naturaleza como tema? O frente a la idea reduccionista del *menos es más*, ¿no busca Mies un ecosistema al que quiere asociarse? ¿No nos está mostrando una visión organicista más que mecanicista en la que *más no es menos?*

"THE RISE AND FALL OF MODERN IMAGES OF DENIAL"

Movimiento MODERNO	**Deconstruccionismo POSMODERNO**	**Ecologismo POSMODERNO**
Metanarrativa: La salvación, el progreso	Ninguno (Son todos los juegos de poder)	El despliegue cosmológico
El modo de la Verdad: Objetivismo	Relativismo extremo	Experiencialismo
Mundo = una colección de objetos	Un conjunto de fragmentos de objetos	Una comunidad de sujetos
Realidad = orden fijo	La construcción social	**Relación dinámica**
Sentido de sí mismo: ingeniería social	Fragmentado	Procesual
La verdad primaria: el universal	El particular	**El particular-en-contexto**
Conexión a tierra: el universo mecánico	Ninguno (falta de fundamento en total)	Cosmológica procesos
La naturaleza como oponente	La naturaleza como objeto perjudicado	**La naturaleza como tema**
El control sobre el cuerpo	"Erasure of the body" (It's all construcción social)	La confianza en el cuerpo
Ciencia: El reduccionismo	Es sólo un relato	**Complejidad**
Economistas: las empresas	Poscapitalista	Basados en la comunidad
Enfoque político: Estado-nación	El local	Una comunidad de las comunidades de las comunidades
Sentido de lo sublime: Dios el Padre	"Señalando hacia lo sublime"	La creatividad en el cosmos, en última instancia el misterio
Metáforas clave: la mecánica, la ley	La economía ("economía libidinal"), signos / codificación	**Ecología**

Fig. 08. Cuadro de Charlene Spretnak, publicado en: SPRETNAK, Charlene. The Resurgence of the Rea: Body, Nature, and Place in a Hypermodern.New York: World. Routledge, 1999.

Mies decía que:

> *Las relaciones de mis casas con el paisaje se perciben mucho mejor desde dentro de la casa. Allí se comprende que, en el fondo, la casa está concebida en función de él, de su observación. Esta es la única interrelación valida. Es decir, que más que la casa como objeto situado en el paisaje, es la casa como ambiente, desde donde el hombre percibe el paisaje.*

Fig. 9. Casa Farnsworth. Courtesy of Mies van der Rohe. Fotografía: Roland Halbe. http://www.srtajara.com/wp-content/uploads/2011/07/Farnsworth-house-mies-van-der-rohe-in-srtajara21.jpg

Fig. 10. Casa Farnsworth. Courtesy of Mies van der Rohe. Fotografía: Mel Theobald. https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2017/10/Arch2O-The-Farnsworth-House-Mies-van-der-Rohe-001-2.jpg

En los planos de la casa Farnsworth, Mies no representa la topografía, ni la escala, ni la orientación de la casa, ni el acceso, ni el camino, ni la puerta,... y al no hacerlo, convierte la arquitectura en un juego de accesos restringidos. De este modo, Mies parece que otorga, a esa exterioridad que llamamos paisaje, una cierta sacralidad laica donde el agua, la tierra, el aire, la vegetación, y todos sus avatares, inundación, lluvia, sol, barro, frío..., todo lo que la arquitectura de la casa niega en la esencialización de sus formas puras y blancas, Mies lo honra en el paisaje (fig. 09). Es la misma operación que vemos en el Pabellón de Barcelona donde las vetas del mármol de sus muros perimetrales, que envuelven el estanque, se convierten en el testimonio de un hipotético paisaje que se percibe desde el interior del Pabellón. Mies construye la casa Farnsworth a través de dos dispositivos de observación: los marcos y los pedestales. El primero, basado en una sucesión de encuadres, a través de una ventana abierta en sus cuatro fachadas. Y un segundo dispositivo, basado en una sucesión de estratos horizontales que generan un movimiento vertical, una plataforma desde donde se contempla el paisaje (fig. 10). Mies proyecta una casa desde el paisaje y para el paisaje; para un habitante hipotético que es el propio paisaje. Una arquitectura pensada más que como un espacio doméstico, como un espacio que simboliza la propia arquitectura cuya función es explícitamente independiente de un "habitar". Una casa que no tiene interior, que es pura exterioridad, es puro paisaje. Una casa, que ejemplifica –como decíamos al principio–, el concepto de *extimidad*, es decir, *que lo más interno, lo más íntimo, lo más profundo, hunde sus raíces en el exterior*. Una exterioridad que está en el origen de nuestra cultura, y también de nuestra arquitectura, porque no olvidemos que todos los materiales: el mármol, el acero, el cristal,... han sido antes montaña.

En la casa Farnsworth Mies propone una arquitectura contextualizada (no mimetizada), donde la percepción del paisaje pone en conexión valores ambientales, culturales o formales, que nos ayudan a entender casa y lugar como un "todo", un conjunto de relaciones en el que la idea de "forma" es sustituida por la idea de "sistema". Un "sistema" que está siempre sometido a influencias externas e internas, de modo que la forma se interpreta como "estabilidad estructural". Una sensibilidad sistémica que es leída por el profesor Helio Piñón como signo de modernidad surgida en los años cincuenta, donde el principio fundamental es establecer relaciones más que valorar imágenes, donde las cosas, los objetos, no son tales, sino parte de un proceso (no valoramos

Fig. 11. Casa Farnsworth. Primavera de 1950. Fotografía publicada en GASTÓN GUIRAO, Cristina. Mies: el proyecto como revelación del lugar. Barcelona: Arquitesis 19. Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 170.

el resultado, sino la orientación del proceso de formalización, decía Mies), y donde la "forma" surge como resultado de la interacción de todos los elementos que configuran y que conforman la experiencia cognitiva del arquitecto. Una compleja red de interacciones entre la cultura, sus sistemas de categorías técnicos/constructivos y su relación con el medio ambiente.

En Mies esta condición sistémica se presenta a través de una arquitectura que configura el interior y el exterior, de acuerdo a una geometría topológica de su superficie en la que el punto de inflexión está dado por los umbrales (el lugar donde la superficie interior se pliega sobre sí misma para ofrecer, al espectador, el exterior). Una arquitectura que funciona como una membrana, como una pantalla sensible que informa de las transiciones y de los tránsitos entre interior y exterior. Una arquitectura que no implica aquí, "independencia" del conjunto del que forma parte, sino más bien remite a un "cierre": la obra está dotada de un "todo" que la convierte en singular. Y desde esa autonomía, la arquitectura, ligada a sus elementos constituyentes –agua, tierra, aire, árboles, vegetación, inundación, lluvia, sol, barro, frío...–, es capaz de crear una coherencia formal de conjunto que remite a una concepción orgánica como principio de organización (fig. 11).

Dicho de otro modo, es desde esta condición sistémica de la arquitectura, desde donde surge su concepción "organísmica" como diría Bertalanffy:

> *A principios de la tercera década del siglo, quien esto escribe se sentía desconcertado ante vacíos evidentes en la investigación y teoría biológicas. El enfoque mecanicista entonces imperante y que acaba de ser mencionado parecía desdeñar, si no es que negar activamente, lo que es, ni más ni menos, esencial en los fenómenos de la vida. El autor abogó por una concepción organísmica en biología que hiciera hincapié en la consideración del organismo como un todo o sistema y viese el objetivo principal de las ciencias biológicas en el descubrimiento de los principios de organización a sus diversos niveles. Los primeros enunciados del autor datan de 1925-26, y la filosofía del "mecanicismo orgánico" de Whitehead fue publicada en 1925.*

Y desde esta condición "organísmica", es decir, desde su condición de "todo o sistema" como principio de organización, surge un

pensamiento ecológico. Lo que nos haría pensar que la casa Farnsworth no es el paradigma de la modernidad, sino también, y sobre todo, de la arquitectura que en todo momento y lugar, desde Katsura a Haeckel o a Spretnak, hace presente lo que la arquitectura misma tiene de ecología, en el sentido más etimológico (oikos/logos), donde el habitar consiste en una convivencia recíproca, en una relación reflexiva entre causa y efecto. Como si de una relación de empatía estuviéramos hablando entre arquitectura (o razón) y paisaje (nuestro entorno), la casa Fansworth parece formular una adecuación mutua: del paisaje que se transforma en el acto de ser habitado, y del habitante que se transforma en el acto de habitar.

Bibliografía:

BERTALANFFY, Ludwig. *Teoría General de los sistemas*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1993. ISBN: 968-16-0627-2. (1ª ed. General System Theory: Foundations, Development, Applications. New York, George Braziller, 1968).

DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1994. ISBN: 84-7509-981-5

GASTÓN GUIRAO, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Arquitesis 19. Fundación Caja de Arquitectos, 2005. ISBN: 84-933701-7-7

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Ser-paisaje*. Madrid, Abada Editores S.L., 2016. ISBN: 978-84-16160-55-6

MIES VAN DER ROHE, citado por Fullaondo Daniel y Muñoz Mª Teresa. "Mies van der Rohe". Publicado en *Frühlicht* 1. 1992.

NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995. ISBN: 84-88366-08-7 (1ª ed. Mies van der Rohe. *Das kunstlosewortgedankenzurbaukunst*. Berlín, SiedlerVerlag, 1986)

QUETGLAS, Josep: *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe*. Barcelona, Actar, 2001. ISBN: 9788495273529

SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica. Madrid: Hermann Blume, 1986*. ISBN: 8472143686, 9788472143685 (1º ed. Mies van der Rohe. *A critical Biography*. Chicago &Londres: University of Chicago Press, 1985).

SPRETNAK, Charlene. *The Resurgence of the Rea: Body, Nature, and Place in a Hypermodern* World. Routledge, New York, 1999. ISBN: 978-0415922982.

THOM, René. *Estabilidad Estructural y Morfogénesis. Ensayo de una teoría general de los modelos*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 2009. ISBN: 84-7432-265-0 (1ª ed. *Stabilitéstructurelle et morphogénèse*. Inter Éditions S.A. París, 1977).

TREIB, Marc. *Landscapes of Modern Architecture: Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragán*. New Haven, Yale University Press, 2017. ISBN: 978-0-300-20841-2.

UTZON, Jorn. *Conversaciones y otros escritos*. Ed: Moises Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. ISBN: 978-84-252-2206-1.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Antonio Cantero Vinuesa
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Superior de Arquitectura
antoniocanterovinuesa@gmail.com

Proyectar entrevistando. Koolhaas pregunta y Constant responde / To project by interviewing. Koolhaas asks and Constant answers

Las entrevistas entre arquitectos son una práctica comunicativa cada vez más extendida en los medios arquitectónicos hoy. Desde que en el contexto cultural holandés de los años sesenta, publicaciones de arquitectura como las *little magazines Forum, Delftse School, Provo, ...,* formaran parte del canon arquitectónico como difusión de «el medio es el mensaje», el periódico *Haagse Post* proponía un particular tipo de periodismo que Remment Lucas Koolhaas aprendió trabajando como responsable de entrevistas de temática diversa.

Se pretende confrontar inicialmente lo publicado en estas revistas holandesas de la época sobre *New Babylon* con la entrevista que Koolhaas realizó a Constant Nieuwenhuys sobre el mismo tema en 1966, la cual sirve de ejemplo metodológico para definir el objetivo de revelar el modo en que proyecta mientras dialoga como ilustración de la hipótesis propuesta de «proyectar entrevistando». Un modelo que sirve para producir otra vía de conocimiento transferible como discurso alternativo de teoría de arquitectura.

Interviews between architects are an increasingly widespread communicative practice in the architectural media today. Ever since in the Dutch cultural context of the 1960s architectural publications such as the little magazines Forum, Delftse School, Provo,..., became part of architectural canon as difussion of «the medium is the message», the newspaper Haagse Post proposed a kind of journalism that Remment Lucas Koolhaas practiced as a journalist responsible for interviews on a variety of topics.

The intention is to initially compare what was published in these Dutch magazines of the time about *New Babylon* with Koolhaas' interview to Constant Nieuwenhuys on the same subject in 1966, which serves as a methodological example to define the objective of revealing the way in which he projects while he talks as an illustration of the hypothesis proposed of «to project by interviewing». A model that serves to produce another path of transferable knowledge as an alternative discourse of architectural theory.

Proyecto, Entrevista, Teoría, Koolhaas, Constant, Comunicación /// Project, Interview, Theory, Koolhaas, Constant, Media

Fecha de envío: 16/10/2017 | Fecha de aceptación: 30/11/2017

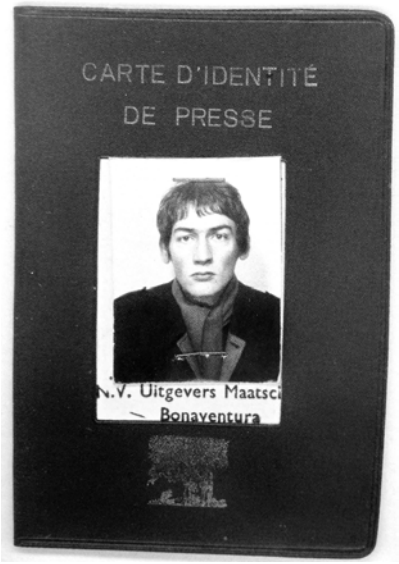


Fig. 01. Carnet de prensa de Rem Koolhaas en los años sesenta. Fuente: *El Croquis*.

Arquitecto periodista, proyecto entrevista

Al investigar metodologías de trabajo que conciban la práctica arquitectónica en sí misma como un medio de comunicación, podemos identificar prácticas comunicativas desarrolladas por Rem Koolhaas en su condición de periodista, y sus entrevistas como un ejercicio de «proyectar entrevistando» que le ha caracterizado desde sus inicios. El periodismo, en su caso, puede ser la extensión de su condición de arquitecto por otros medios, y las entrevistas una especie de versión del verdadero momento en el que parece plasmar su experiencia de la arquitectura: el momento de la interlocución. Esto permite plantearse la hipótesis de qué significa un proyecto de arquitectura desde la entrevista, entendiendo por proyecto, fuera de su acepción estándar, el resultado de la producción de pensamiento arquitectónico a consecuencia de la interacción dialógica. Y teniendo en cuenta el hecho comunicativo de la entrevista en este caso como el acto del habla mediante preguntas del entrevistador y respuestas del entrevistado, que son los emisores, procesado por escrito, que es el código, para la difusión del contenido en distintos medios a los lectores, que son los receptores. La metodología consiste en confrontar la práctica periodística de la fuente directa aportada de la entrevista traducida que Koolhaas realizó a Constant Nieuwenhuys en el periódico *Haagse Post* en 1966 sobre *New Babylon* con la práctica arquitectónica de las revistas holandesas de la época. Pudiendo considerarse esta entrevista como uno de sus primeros proyectos, el objetivo es descubrir cómo proyecta mientras traza las preguntas e interpreta las respuestas para construir otro tipo de conocimiento transferible como un nuevo discurso para la teoría de arquitectura.

¿Periódico o revista de arquitectura?

Para comprender mejor estas cuestiones podemos fijar su origen en lo que se estaba haciendo en el ámbito mediático de la arquitectura en la cultura holandesa de los años sesenta, mientras un joven Remment Lucas Koolhaas (fig. 01) trabajaba en el periódico holandés *Haagse Post* como responsable de una serie de entrevistas de sociología, política, literatura, cine e incluso sobre arquitectura a Le Corbusier, Hendrik Wijdeveld y Constant Nieuwenhuys.

Por un lado está este periódico, que era el vehículo de difusión del movimiento artístico *Nul-beweging* y de su equivalente literario *De Nieuwe Stijl*, ambos considerados una reacción contra el estilo cargado

de sentimiento del movimiento *Cobra*. Su redactor jefe cultural al artista Herman Dirk van Dodeweerd, conocido como Armando (fig. 02), en cuyo manifiesto *Een internationale primeur* (1964) resume algunas características típicas del estilo de periodismo de este periódico, como la aceptación sin compromisos de la realidad a través de un modo de trabajo de aislamiento y apropiación, cuyo resultado debe ser la autenticidad de la información y no del creador.

Por otro lado, las *little magazines* holandesas eran publicaciones independientes de arquitectura aparecidas en respuesta a cambios políticos, sociales y artísticos de un particular contexto holandés. Algunas de las más representativas fueron las revistas *Forum, Delftse School, Provo,...* (fig. 03). En la revista *Forum* se limitaron a resumir la herencia intelectual de la arquitectura urbana del CIAM[1], la revista *Delftse School* se inició por un movimiento estudiantil en la Universidad de Delft como crítica a estos planteamientos[2] y la revista *Provo* fue la publicación oficial del movimiento Provo en Ámsterdam, a través de la cual introdujeron muchos temas en protesta de la ciudad donde la crítica del urbanismo era constante[3].

Los temas abordados son similares pero para ver algunas diferencias entre ellas y el *Haagse Post*, podemos fijarnos en el modo de difusión de un proyecto destacado en aquel momento en Holanda: el *New Babylon* de Constant (fig. 04). En los primeros números de la revista *Forum* (1964) expusieron sus puntos de vista sobre estas megaestructuras urbanas en forma de artículos de opinión; en el primer número de la revista *Delftse School* (1960) se publicó un reportaje de una conferencia de Constant en el museo Stedelijk hablando del proyecto, y el número 4 de la revista *Provo* (1965) estuvo dedicado principalmente al *New Babylon* con distintos dibujos y montajes donde se representan a ellos mismos como habitantes de esta propuesta de ciudad (fig. 05).

---

1. La revista *Forum* en los primeros años de la década de los sesenta, sigue la línea de su entonces equipo editorial formado por Aldo Van Eyck, J.B. Bakema, Herman Hertzberger, D. C. Apon, G. Boon, Joop Hardy y Jurriaan Schrofer, donde en su primera edición se limitaron a resumir la herencia intelectual del CIAM y exponer nuevos enfoques de diseño urbano y arquitectura como una sola disciplina: arquitectura urbana.

2. MOLIÈRE, G. Why. En: *Defltse School*, 1960, nº1. Cita: *"The Netherlands has lost its architectural forum. We truly admire the excellent magazine that is published under the name Forum; however, its editors are obsessed by their own ideas, leaving no room for divergence. All other Dutch architectural magazines stick to the reprehensible convention of tolerating the mediocre. These utterances only demonstrate an ethics of kindness. Dutch architecture has its good points, so why slash it? By publishing this magazine we want to clear the air, get rid of the odd solemnity, romanticism and mysticism that adorns Dutch architecture, increasingly confusing the wider audience, professionals and students alike".*

3. La revista *Provo* fue editada por Roel van Duyn, Robert Stolk, Hans Metz y Jaap Berk como la publicación oficial del movimiento Provo en Ámsterdam, a través de la cual introdujeron muchos temas en protesta de la ciudad donde la crítica del urbanismo era constante y proponían la apropiación colectiva del espacio urbano. Koolhaas tuvo la oportunidad de entrevistar a algunos miembros en la entrevista titulada «Aburrimiento y tiempo libre» en el periódico Haagse Post, donde los presentaba como un grupo que se han tomado las ideas de Constant de una forma demasiado literal.

Fig. 02 Armando junto al redactor Cherry Duyns en la puerta de las oficinas del HP. Fuente: Stedelijk Museum.

En cambio, un periódico no especializado en arquitectura incorpora este mismo tema en su publicación del 6 de agosto de 1966 con la entrevista que Koolhaas y su compañera Betty van Garrel realizaron a Constant en Ámsterdam con ocasión de la presentación de su trabajo en el pabellón holandés de la Bienal de Venecia (fig. 06). Sirve como ejemplo metodológico para justificar la pertinencia de la inclusión de este proyecto dialógico como género de producción de pensamiento arquitectónico a partir del acercamiento periodístico centrado en el contenido publicado traducido al español.[4]

«El estado del futuro»

La entrevista ocupa dos páginas con la plantilla característica del periódico distribuida en columnas y como parte de una sección general de contenidos a continuación de una noticia sobre accidentes aéreos de la guerra, es decir, no se incluye en un apartado específico de cultura sino que es un contenido que se alterna con las noticias habituales. Algo significativo para plantearnos si la producción de conocimiento arquitectónico no tiene por qué difundirse a través de canales académicos sino también en medios como por ejemplo la prensa, con formatos para ser consumidos por cualquier persona en cualquier lugar y que conllevarían un acercamiento con la sociedad.

Se titula «*Arte ilustrativo*», como definición de la actividad del entrevistado, y tiene como subtítulo «*El Estado del futuro*», extraído de una de las respuestas como un titular representativo de *New Babylon*. Si comparamos las fotografías que se intercalan en el texto podemos ver un par con maquetas aisladas y una del diálogo de los periodistas y el artista en su taller con su propuesta de fondo, por lo que prestando atención a estas imágenes que captan encuentros, vemos que sirven para humanizar los temas que se tratan acercando a los protagonistas y escenificar el encuentro. También se inserta en esta configuración de rotativo un ladillo recuadrado en mitad de la entrevista que suple la introducción y en el que descubrimos la utilización de este recurso periodístico para presentar al entrevistado llamando la atención sobre aspectos triviales. Un estilo característico del periódico que Koolhaas convirtió en un nuevo arte de crítica caricaturizando al personaje cuando lo presenta:

> "[...] Un erudito entusiasta de pelo oscuro, bebedor de cerveza y orgulloso dueño de un coche Citroën 2CV, que pasa el tiempo en su gran estudio en Ámsterdam, con un mono peludo, dos loros y tres gatos, y al que le gusta tocar el violín, el harpa y la guitarra."

Este ejercicio de caricaturizar no es sinónimo de algo negativo o peyorativo sino más bien se entiende como algo propositivo recurrente después en él para simplificar los discursos a los que, en ocasiones, acostumbran los arquitectos que aún piensan que construyen el mundo.

Con esta base contextual, al centrarnos en el contenido y si tenemos en cuenta los modelos de entrevista como técnicas específicas para plantear la manera en la que se realiza, la técnica utilizada es la de pregunta-respuesta.

4. Traducción: Antonio Cantero.

A diferencia de otras entrevistas iniciales de Koolhaas de mayor carga literaria y narradas, este formato de preguntas adquiere otra consideración porque cada parte no va precedida de un título a modo de eslogan que conceptualiza el contenido. Por lo que si hacemos un ejercicio resumido de titulación no realizado en la entrevista, tenemos: 1. Provos, 2. Creatividad, 3. Automatización, 4. Nuevos Babilonios, 5. Gobierno, 6. Expansión.

Visto así podría tratarse del índice de una publicación pero, ¿es la espontaneidad de una conversación la que hace que se tome menos en serio como un proyecto de teoría arquitectónica? La naturalidad de este género es la que hace que se pueda descubrir información desconocida mientras que se genera contenido teórico para la arquitectura, revisando y completando en este caso el trabajo de Constant desde sus respuestas y desde el enfoque de las preguntas de Koolhaas. La conversación –como señala Roland Barthes– es uno de esos objetos que plantean un desafío discreto a la ciencia porque son asistemáticos y toman su valor, si pudiera decirse, de su pereza formal.

Se comienza directamente utilizando una breve entradilla que sirve para contextualizar su proyecto en la Bienal y establecer una relación con los provos mediante una interrogación orientada de tipo confirmativo que consigue el desacuerdo del entrevistado en una contestación que redefine su propuesta con respecto a lo publicado hasta ese momento:

> "Rem Koolhaas (Haagse Post): New Babylon, su diseño para una ciudad y sociedad del futuro ha despertado mucho interés últimamente. Su proyecto ganó un premio en la Bienal de Venecia y los provos tontean con sus teorías. ¿No tiene la sensación de que sus planes se han vinculado?
>
> Constant Nieuwenhuys: New Babylon no puede estar vinculado porque es de todo el mundo. ¿No está reservado solamente para mí, no? Es una propuesta que está disponible para todos. Me hace mucha gracia que esos provos hayan solicitado que Ámsterdam sea el primer sector de la Nueva Babilonia. Nunca me he atrevido a imaginarlo."

Esto hace necesario una pregunta-bisagra que no desconecte del tema pero que aclare el origen, lo que conlleva una respuesta a modo de titular y que sitúa los movimientos contraculturales:

> "RK: ¿De dónde procede su interés?
>
> CN: Una vez escribí un artículo, «Ascenso y caída de las vanguardias», que terminaba enunciando: "Mientras el ser humano no tenga la posibilidad de ser creativo, esa creatividad se expresará en agresividad".
>
> Coge a todos esos movimientos como los nozems, blousons noirs, halbstarken, beatniks y los stiljagy en Rusia. Toda la juventud con sus canciones de protesta y de carácter agresivo pasándose del borde de la sociedad aceptada. En realidad es una forma de rebelión del ser humano frustrado. Esa rebelión seguirá existiendo hasta que las condiciones para poder desarrollar la creatividad se puedan sostener."
>
> Se insiste con una afirmación antes de seguir preguntando, con el objetivo confirmativo de dar por válido su planteamiento si no obtiene objeción, para después evidenciar una pregunta no preparada a consecuencia de la respuesta anterior, pero que le permite poner en la escena el agente de la sociedad:
>
> "RK: Entonces en ese tema, los provos y usted se han encontrado. Puede ser que haya bastante creatividad frustrada y también bastante agresividad pero, ¿es la sociedad la que nos impide ser creativo?

Fig. 03. De izquierda a derecha. Portadas de las little magazines holandesas en los sesenta: Forum (1964), Delftse School (1960), Provo (1965). Fuente: Stedelijk Museum.

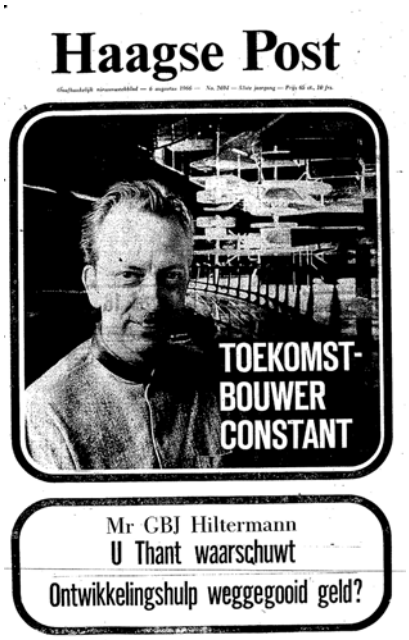
> CN: La creatividad siempre se ha reprimido para todos menos en algunas ocasiones. Porque la lucha del ser humano para sobrevivir siempre nos unió a costes convenientes mediante maniobras utilitarias; la lucha contra la naturaleza y la preocupación de la comida, la bebida y la ropa.
>
> RK: «Su mojado y su seco» (antiguo dicho holandés, que significa «disfrutar de mucha comida y bebida»)
>
> CN: Como tú dices, sí. Antes era la caza, después la agricultura y ahora tenemos el proletariado de la industria. Esa gente trabaja todo el día para ganarse el pan de cada día, no viven por otra razón nada más que para existir."

En este inicio sobre los provos se comprueba como el modelo pregunta-respuesta configura un contexto sobre el origen de *New Babylon* más eficaz que en otros formatos, ya que se proponen vínculos mediante las cuestiones del entrevistador para completar esa información con otra desconocida a través de las respuestas del entrevistado. Algo que posibilita formular teoría contrastada simultáneamente cuyas conclusiones poseen el crédito aportado por ambas partes; lo que coloquialmente es un «dos por uno» incluido en el texto que constituye un nuevo relato confrontado para la crítica de Teoría de la Arquitectura.

Volviendo a la entrevista, Koolhaas había lanzado ya en la pregunta anterior el término «creativo» para continuar incidiendo en ello; una idea que Constant recoge como principal en su propuesta y que usa de hilo conductor en varias partes de la charla:

> "RK: Si todo el mundo tuviera mucho tiempo, ¿eso podría provocar una ola de creatividad?
>
> CN: Cada persona es creativa, unas más y otras menos. Eso es uno de nuestros viejos dichos del grupo Cobra. Niños jugando en la guardería, haciendo teatro, dibujando. En cada aspecto se expresan de una manera innovadora. Pero el sistema de educación se enfoca a educarles como ciudadanos útiles. Son personas que más tarde cumplirán sus funciones como "animales de producción". Eso no quiere decir que cada proletariado de industria al perder su trabajo se convierta en un artista. Para eso se necesita un proceso de cambio muy especial. Es una cuestión de educación y mentalidad. Y yo no creo que la mentalidad de alguien al pasar los veinte años pueda cambiar mucho.
>
> RK: ¿Entonces se necesita que pasen unos cuantos años?
>
> CN: Sí, pero cuando el ser humano se libre de las obligaciones, creo que se formará una sociedad donde él juegue con su vida en vez de luchar para sobrevivir."

La estrategia inicial al preguntar es sencilla al ir incorporando conceptos fácilmente reconocibles en sus preguntas sarcásticas para que las respuestas los relacionen y se configure un discurso fruto del diálogo:


Haagse Post

TOEKOMST-
BOUWER
CONSTANT

Mr GBJ Hiltermann
U Thant waarschuwt
Ontwikkelingshulp weggegooid geld?

Fig. 04. Portada del HP nº 2694, en el que se incluye la entrevista a Constant. Fuente: Haagse Post

origen-provos, provos-sociedad, sociedad-creatividad, creatividad-tiempo,... Un discurso diseñado con el objetivo de definir la esencia del objeto de la entrevista: el *New Babylon*. Las contestaciones van despertando el interés del entrevistador más escéptico al principio y pasa a una estructura más cerrada sobre este tema cuestionando cada contestación con réplicas breves de tipo exclamativo que dan pie a explicar información para presentar más creíble algo que a priori consideraba irrealizable:

> "RK: Esa es la esencia del New Babylon. Pero la cuestión es si sucedería esto con cada uno de los ciudadanos de la Nueva Babilonia.
>
> CN: Lo que es seguro es que liberaría mucha energía. Todo el esfuerzo laboral que el ser humano ha generado hasta ahora, aparentemente en el siglo de la automatización, se podría hacer por una máquina inerte. Antes el hombre pensaba que era imprescindible porque se necesitaba a alguien para poder manejar la máquina. No es verdad. La automatización quiere decir: operando máquinas por máquinas. Eso es la cibernética. El hombre será obsoleto.
>
> RK: ¿En un futuro cercano?
>
> CN: Sí, a los países más industriales les podría tocar en cuestión de unos años hasta un nivel bastante elevado. Norbert Wiener escribió en «El uso humano de los seres humanos», que ese sería el caso en una guerra mundial por la retirada de hombres en el proceso laboral. Hace unos cuantos años que se impulsó la automatización en Holanda gracias a las subidas de los sueldos. Cuando la inversión sea más baja que la paga del esfuerzo y coste laboral humano será otro impulso para la automatización. Entonces, cada subida de sueldo es un paso a la automatización total."

Koolhaas se pasa a un plano más pragmático que demuestra su captación cuando utiliza sus oportunidades para realizar enunciados que manifiestan sus dudas sobre conceptos aplicables como la automatización, para las que Constant también parece tener salidas posibles:

> "RK: Pero siempre quedará un grupo que no se pueda sustituir por máquinas.
>
> CN: Hasta hace poco pensábamos en un tercer grupo donde lo agrario y lo industrial se uniera. Temas desde el arte hasta la religión, educación, medicinas y el sector de los servicios públicos. Es un grupo sin cohesión. Y es curioso que hayamos cambiado de opinión. Justo en educación y enseñanzas científicas, la automatización resulta ser muy posible. Lo único que no se podría automatizar son esfuerzos "únicos", porque son esfuerzos creativos.
>
> Con la automatización se sacan y estimulan fuerzas que no son útiles pero que sirven para usos creativos, cambios en la existencia. La moral del esfuerzo laboral está perdiendo fuerza. El hombre como fabricante está anticuado.
>
> RK: ¿Y aún están importando en Holanda a españoles, turcos, italianos, griegos, marroquíes y portugueses?
>
> CN: Sí, para el trabajo que no quieren hacer los holandeses. En EE.UU aproximadamente 35.000 personas pierden su trabajo por la automatización."

Una de sus inquietudes en la entrevista es la definición del concepto de creatividad en Nueva Babilonia, sobre el que el diálogo le da opción de incidir en más de una ocasión y que nos da una señal de la influencia de la actitud del entrevistador en la consecución de resultados. Parafraseando al periodista J.J. Perlado: "El entrevistador llega a ser entrevistado por él mismo. Es la interrogación al interrogar, o lo que es lo mismo, uno interroga sobre lo que a uno le inquieta, y como en un espejo, las cuestiones que plantea le dan el reflejo de sus preguntas". Este género conversacional le ofrece esa posibilidad:

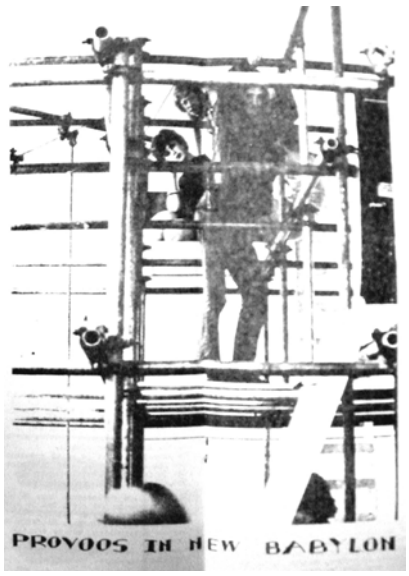


Fig. 05. Páginas de la revista Provo nº 4.
Fuente: Stedelijk Museum.

"RK: Usted ve que Nueva Babilonia es cada vez más actual. ¿En su plan también ha tenido en cuenta que podría salir un tipo de creatividad nuevo?

CN: Sí, sí, el arte de pintar, la poesía y las composiciones musicales son expresiones de individuos que salen en períodos donde se sitúan en condiciones excepcionales. Bajo protección de una sociedad social alta no trabajadora. Como los de sangre azul durante la época medieval o los mercantes durante el Renacimiento, son algunos ejemplos de gente que se lo podían permitir. Con un pensamiento: el hombre está en el mundo para sudar y ganarse el pan. En Nueva Babilonia habrá espacio para la creatividad colectiva.

RK: ¿Podrías dar algunos ejemplos de la creatividad colectiva? Tenemos curiosidad.

CN: Sí, yo también, jaja. Si lo diseñase, ya no podríamos imaginarlo. Tiene que ser un intercambio donde la primera maniobra será una reacción que produce otra. En primer lugar implica libertad total de expresión. Y en este momento no existe. Esperamos «happenings», toda la vida será un happening, los happenings serán desde entonces abundantes."

De asuntos teóricos y funcionales más propios de lo tratado en publicaciones arquitectónicas y sobre los que es el género de la entrevista lo que supone un cambio potencial, se añade lo ofrecido por realizarse en un medio como es un noticiario donde se trata la actualidad con el componente social de los habitantes, la sociedad y el Gobierno de Nueva Babilonia:

"RK: ¿No habrá en su sociedad gente que no encaje?

CN: No, gente que no encaje no. Lo que sí habrán son diferentes graduaciones, más listos y menos listos, gente creativa y menos creativa, pero no habrá personas no creativas. No se puede concluir que un artista, en sentido de creatividad es un genio y un ama de casa no es creativa. En el arte folklore se nota más esta presencia. Muchas veces tienen un papel más activo, por ejemplo, en la danza, música y el flamenco. Sin planificar el día.

RK: Se nos hace difícil imaginar. ¿Puedes decirnos cómo es el día medio de un Babilonio?

CN: Sobre eso he pensado mucho, pero es muy difícil describir algo que no existe. Solamente podría hablar de ello en sentido negativo, sobre que en la Nueva Babilonia la planificación del día no existe, es decir, la planificación del momento, levantarse por la mañana, por la noche dormir y comer en ciertos momentos del día. La planificación del día está basada en la del «animal de producción».

RK: ¿En New Babylon eso será diferente no?

CN: Sí, si las condiciones climatológicas no lo impiden. En los sectores enormes de Nueva Babilonia he quitado la luz. El ser humano quiere seguir su propio ritmo. Porque la utilidad de la vida nos engancha menos. El ritmo de día y noche desaparecerá.

Te puedo contar las diferencias principales. En primer lugar, todos vivimos en el mismo sitio, Ámsterdam, porque tenemos que trabajar, comprar el Haagse Post y depender de los proyectos. En el momento que no tenemos que trabajar, nos vamos. Los fines de semana y las vacaciones, cogemos el coche y nos vamos lo antes posible.

RK: ¿El nuevo babilonio será nómada?

CN: Sí, su radio de acción será más grande porque no se queda en un sitio. Se retira del ritmo del día y la noche. Tendrá una vida más aventurera y no sabrá lo que hay delante, lo que va a conocer. Esto es el principio del «happening»."

También puede suceder que una afirmación negativa donde se toma una posición, no sólo no insinúe la respuesta, sino que provoque una

contestación que pone en escena a arquitectos coetáneos, comparando sus propuestas y evidenciando lo que piensa de ellas. Otro ejemplo más de la capacidad que tiene una entrevista para obtener de la fuente primaria una opinión que contrasta planteamientos de otros y evidencia unas conexiones directas:

> "RK: Esto no puede suceder en las ciudades como las conocemos hoy en día.
>
> CN: Inevitablemente habrá conflictos con las autoridades. Por ejemplo, el tráfico. La policía en la calle dice: "seguir andando, que estáis atascando el tráfico". Los provos responden: "otra vez el tráfico del centro ciudad, el centro de la ciudad es espacio de vivir, no un aparcamiento", y llevan razón. No ven absurdo que el hombre tenga que seguir en marcha por el almacenaje de trozos de hierro. Una ciudad como la de Le Corbusier, basada en cuatro principios: tráfico, trabajar, vivir y recrear, es un modelo antiguo en la época de la automatización. Porque no se vive casi, si tienes que viajar para el trabajo, el tráfico está para poder moverse, y trabajar no existe sin automatizar y recrear; y sin el trabajo tampoco porque eso es descansar y relajar. Toda la funcionalidad de la ciudad está para romperse. Todos los planes de los arquitectos de hoy en día están creados así, hasta el plan Pampus, Van de Broek e incluso Bakema. Todos están basados desde una situación donde trabajar es lo principal."

En el final de la entrevista se constata cómo ha ido evolucionando durante su transcurso la percepción utópica inicial de *New Babylon* hacia una realidad inevitable que terminará sucediendo, cuando el entrevistador lo asume para concluir preguntando sobre su expansión:

> "RK: Entonces llega el momento de Nueva Babilonia... cuando llegue la hora, ¿se expandirá a nivel mundial?
>
> CN: Sí, claro. Una red de sectores se expandirá a nivel internacional, y el concepto de ciudades como intersección, puntos rojos en un mapa irá *deteriorando. Creo que comenzará una estructura más abierta, totalmente cohesiva, incluyendo los otros paisajes.*
>
> RK: ¿Cómo un balón de fútbol en una red?
>
> CN: Sí, como una red cubriendo el mundo donde la vida sigue. La vida de todos, especialmente del proletariado, que finalmente tendrá su oportunidad. No han participado en ninguna cultura y, por lo tanto, no se ajustarán a las tradiciones culturales. Un escenario lógico para crear una nueva.
>
> RK: Gracias por la conversación."

El proceder narrativo de este encuentro dialógico se acerca a la intensificación de la realidad que proponía el manifiesto de Armando para el periódico y como hemos visto Koolhaas consigue transformarlo con mecanismos derivados de la práctica de preguntar a una persona y pensar a la vez, como conceptualizar y reinterpretar, en un proyecto de crítica de la arquitectura radical de los años sesenta. Las deducciones añadidas que van intercalándose en el transcurso de la entrevista sirven de conclusiones parciales para considerar este género en él como una formación que es la base de los proyectos que lleva a cabo como arquitecto comunicador.

Una práctica conversacional que sigue desarrollando posteriormente[5] entrevistando a, entre otros arquitectos: Venturi & Scott Brown

5. Estas entrevistas las realiza junto al crítico y curador de arte Hans Ulrich Obrist, configurando publicaciones como: *Project Japan. Metabolism Talks (2011)* o *London Dialogues. 24-Hour Interview Marathon* (2012).

Fig. 06. Páginas de la entrevista de Rem Koolhaas y su compañera Betty Van Garrel a Constant en el periódico Haagse Post (6 de agosto de 1966). Fuente: Haagse Post.

Algemeen

Verdrinkingsdood

De stad van de toekomst

(2000), Philip Johnson (2003) y O.M. Ungers (2004). Después acota la recopilación de contestaciones a arquitectos metabolistas japoneses en 2005 como: Arata Isozaki, Toshiko Kato, Kinoyori Kikutake, Noboru Kawazoe y Kisho Kurokawa. Esto le permite hacer un retrato de un movimiento y el siguiente paso es el que hace de Londres en 2006, donde vuelve a abrir el casting de entrevistados a protagonistas de la escena británica política, artística y también a arquitectos como: David Adjaye, Charles Jencks, Zaha Hadid, Markus Miessen, Adam Caruso, Peter Cook y Eyal Weizman, que cubren una cronología completa del panorama de la arquitectura en esta ciudad.

La pertinencia hoy de las entrevistas entre arquitectos es permitir explorar las formas posibles para practicar la arquitectura alejadas del modelo tradicional que considera el proyecto arquitectónico, verdadero centro de la disciplina, como un asunto exclusivamente de diseño. La intuición que se quiere verificar a través de considerar esta entrevista como uno de sus primeros proyectos, es que este género periodístico es un claro ejemplo de cómo puede cambiar la forma en que la teoría se construya con el ejercicio de «proyectar entrevistando». Esto significa construir otro tipo de conocimiento mientras se conversa y Koolhaas lo traslada a su profesión como ejemplo ilustrativo del asunto que se pretende señalar. Un escenario en el que las conversaciones entre interlocutores –como señala Leonor Arfuch– que no pretenden la reducción de la complejidad sino quizás ahondar en ella, no constituyen un género menor frente al ensayo, el tratado o la tesis, sino un modo diferente de sostener la palabra.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995. ISBN: 978-844-930-102-5.

BARTHES, Roland; BERTHET, Fréderic. La conversation. En: *Communications*, 1979, nº 30, pp. 3-5.

BASTENIER, Miguel Ángel. *El blanco móvil*. Madrid: Aguilar, 2001. ISBN: 978-840-309-2426.

COLOMINA, Beatriz (Ed.). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Barcelona: Actar, 2010. ISBN: 978-84-96954-52-6.

COLOMINA, Beatriz. La Arquitectura de las Publicaciones. En: *El Croquis* 134/135 OMA (II), 2007, pp. 350-374. ISBN: 978-848-838-6441

ENGEL, Henk. Autonomous Architecture and the Project of the City. En: *OASE*. Rotterdam: NAI Publishers, 2003, nº62, pp. 20-69.

JANSEN VAN GALEN, John; SPIERING, Hendrik. *Rare jaren. Nederland en de Haagse Post 1914-1990*. Ámsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1993. ISBN: 978-903-882-661-5.

KOOLHAAS, Rem; ULRICH OBRIST, Hans. *Project Japan. Metabolism talks*. Köln: Taschen, 2011. ISBN: 978-3836525084.

KOOLHAAS, Rem; VAN GARREL, Betty. Arte ilustrativo. El Estado del futuro. En: *Haagse Post*. 6 agosto 1966, pp. 14-15.

PERLADO, José Julio. *Diálogos con la cultura. La entrevista periodística*. Madrid: Eiunsa, 1995. ISBN: 978-848-469-050-4

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

María F. Carrascal Pérez

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Universidad de Sevilla.
Research fellowships. Columbia University (GSAPP) y St. John's University New York.
mcarrascal@us.es

Around the artistic scene of 10th Street. A pioneer creative cluster in New York City / Acerca de la escena artística de la Calle 10. Un clúster creativo pionero en la Ciudad de Nueva York

Since the beginning of the fifties, 10th Street concentrated an artistic activity unprecedented in the history of the paradigmatic City of New York. A significant number of artists and their diverse ways of production were hosted in the buildings of this urban artery. While the Greenwich Village bohemia or the Coenties Slip's artists pioneered a sporadic and spontaneous relationship with the city, this synergistic model of multiple and connected art spaces along this axis could be identified as a first creative cluster, inspiring later important phenomena such as the colonization of the South of Houston Street at the hands of the artistic counterculture. The 10th Street artists' activity would range from singular spaces and projects, such as the *Tenth Street Studio Building*, to the first structures of artistic cooperatives, *Tenth Street Co-ops*. While showing the groundbreaking relationship between this city and its art, this article particularly investigates the architectural and cultural scene of 10th Street, which would ultimately influence the 1960s' popular urban model of the artistic district. Moreover, the revelation of its history is intended to build the antecedents of certain contemporary intervention practices and theories that rely on culture as a way of city improvement.

Desde el comienzo de la década de los 50, la Calle 10 concentró desde el inicio una actividad artística sin precedentes en la historia de la paradigmática ciudad de Nueva York. Un número significativo de artistas y sus diversas formas de producción encontraron acomodo en los edificios de esta arteria urbana. Mientras que la bohemia de Greenwich Village o los artistas de Coenties Slip fueron pioneros en una relación esporádica y espontánea con la ciudad, este modelo sinérgico de espacios de arte múltiples y conectados a lo largo de este eje podría identificarse como un primer cluster creativo, inspirando fenómenos posteriores de reconocido alcance como la colonización del South of Houston Street a manos de la contracultura artística. La actividad de los artistas de la Calle 10 abarcaría desde espacios y proyectos singulares, como el edificio *Tenth Street Studio*, hasta las primeras estructuras de cooperativas artísticas, *Tenth Street Co-ops*. Al mismo tiempo que se muestra la innovadora relación entre esta ciudad y su arte, este artículo investiga particularmente la escena arquitectónica y cultural de la calle 10, que en última instancia influiría en el popular modelo urbano del distrito artístico de los años sesenta. Además, la revelación de su historia pretende construir los antecedentes de ciertas prácticas y teorías de intervención contemporánea que se basan en la cultura como una forma de mejora de la ciudad.

10th Street Scene, 10th Street Co-ops, New York City, art and city, creative cluster ///
10th Street Scene, 10th Street Co-ops, Nueva York, arte y ciudad, cluster creativo

Fecha de envío: 07/05/2018 | Fecha de aceptación: 21/05/2018

María F. Carrascal Pérez

Around the artistic scene of 10th Street.
A pioneer creative cluster in New York City

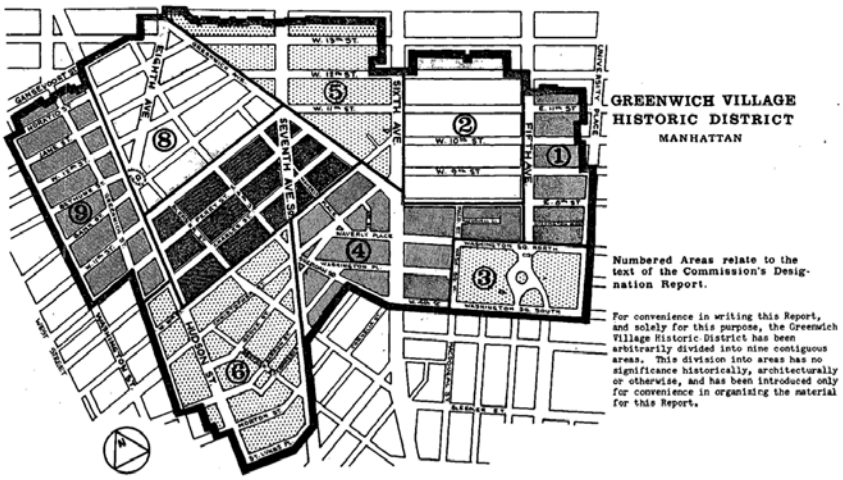


Fig. 01. Map from Greenwich Village Historic District Designation Report, New York, Volume 1, 1969.

There were important creative nodes in New York Downtown that preceded the popular 1960s artistic scene. Those were the cases of The Village in the war and postwar period, and precisely Coenties Slip and Tenth Street since the 1950s. Coenties Slip was the first example of artists reusing an industrial area for studios. An small but prolific group of Pop Art artists and minimalists, which included James Rosenquist, Robert Indiana, Jack Youngerman, Lenore Tawney, Fred Mitchell, Charles Hinman, Ann Wilson, Agnes Martin or Ellsworth Kelly, discovered in this strip of publishing and printing industries a suitable space for living and working.[1] With a stronger sense of community, a number of unique environments for a collaborative management and exhibition of the artistic work had found a place on the strip of 10th Street. Both, the creative potential of the industrial sites and the cooperative work would melt in the case of SoHo, and would have an impact in the organization system of New York cultural and urban life. While SoHo has been largely addressed in academic research, as well as its architectural value, this research explores the precedent case of Tenth Street, its singularities and its Co-ops.

Starting on the western edge of Greenwich Village, the 10th street scene connected with the exceptionality of this place, which was first officially valued in 1969 when Mayor John V. Lindsay presented the *Historic District Designation Report* (fig. 01). This document confirmed

1. Stratton, J. *Pioneering in the Urban Wilderness*. New York: Urizen books, 1977.

Fig. 02. Art Fair, MacDougal Alley, Greenwich Village, New York, 1930. Photograph by Victor Volnar. Collection of the Museum of the City of New York. Ref. 2011.34.2185 http://collections.mcny.org/Collection/Art%20Fair,%20MacDougal%20Alley,%20Greenwich%20Village,%20New%20York.-2F3HRG2Z4L2.html

the authenticity of the Village and its architectural and social values: "Greenwich Village is one of the oldest sections of Manhattan which was laid out for development in the years following the American Revolution. Today, it contains the greatest concentration of early New York residential architecture to be found anywhere within the five Boroughs of the City. (...) It is the only good-sized residential area which has remained largely intact and where the architecture reflects the continuum of a community."[2] The brick and brownstone buildings in Federal, Greek Revival, Italianate, French Second Empire, Neo-Grec and Queen Anne styles provided the backdrop for playwrights, poets, novelists, dancers, painters and sculptors. Greenwich Village was the base of the *Provincetown Players,* famous for its "Off Broadway" shows. The father of American theater, William Dunlap (1766-1839) lived there, as did poet Edgar Allan Poe (1809-1849) when he wrote *The Narrative of Arthur Gordon Pym, The Murders in the Rue Morgue and The Raven. New York Times* founder Henry Jarvis Raymond and writer Mark Twain were also residents. "Among the American impressionists, Ernest Lawson and Robert Henri both lived in The Village, as did William Glackens, one of the early proponents of *The Ashcan School* (...) Gertrude Vanderbilt Whitney's connection with The Village [was] particularly well known, largely because of her establishment of the Whitney Museum, originally located on West Eighth Street."[3] Although art activity in the Village was sporadic and isolated in the very beginning, the presence of exceptional saloons, taverns and cafeterias contributed to the creation of early community life in the area (fig. 02). Ann Charlotte Lynch (Botta) established one of the notable literary salons of the time in 1845 at 116 Waverly Place, and others like Evert Augustus Duyckinck and Charlie Pfaff followed suit opening establishments at 20 Clinton Place and 653 Broadway respectively. Romany Marie's Café, originally located at 133

2 The following information is extracted from "Architectural and Cultural History" .in *Greenwich Village Historic District Designation Report*, Volume 1. New York, 1969. p.11. http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/reports/GV.pdf [accessed March 20, 2013].

3. "Architectural and Cultural History" in *Greenwich Village Historic District Designation Report*. p. 23.

Fig. 03. The 1858 10th Street Studios Building, 51 West 10th Street. November 10, 1938. Photograph by Berenice Abbott. Collection of the Museum of the City of New York. Ref. 49.282.80
http://collections.mcny.org/Collection/Studios:%2051%20West%2010th%20Street-2F3XC582J9ED.html

Washington Place, was one of the epicenters for bohemianism in the first half of the twentieth century.[4]

One of the first creative spaces in the city, the *Tenth Street Studio Building* (1857-1956), was also on this artistic street, at number 51 (fig. 03). The building was described as "the first modern multistoried structure entirely devoted to the commercial and functional needs of artists. With no antecedents in America or Europe, it became an architectural prototype for the profession. Artists from across the country congregated within its walls to work, talk, teach, exhibit, and sell their creations."[5] Architect Richard Morris Hunt was commissioned by the Johnston family –John Taylor Johnston was the first president of the *Metropolitan Museum of Art*– to design a building solely to serve the artists needs. It was a small 30-meter-wide 3-story brick building in the Romanesque Revival style with 25 studios surrounding a domed gallery above the central communal space. The building would host several painters from the *Hudson River School*, as well as numerous academics, since Hunt also established the first architectural school in the country, where some of the most influential architects of the generation trained. Sculptors Augustus Saint-Gaudens, who best represented the American Renaissance, and A. Sterling Calder, father of acclaimed kinetic artist Alexander Calder, both worked there. The *Tenth Street Studio Building* remained in operation until 1956 when, as it was recurrent in this city, the building was demolished to make room for a new residential complex.[6]

---

4. See Schulman, R. *Romany Marie, The Queen of Greenwich Village*. Louisville: Butler Books, 2006.

5. Traditional Fine Arts Organization, "New York's Famed Tenth Street Studio Building. A Fascinating Chapter in the Developing National Art Scene." *Resource Library Magazine*, 2007. About the exhibition at the Academy Museum and School of Fine Arts, New York, August 21 - November 16, 1997. At: http://www.tfaoi.com/aa/4aa/4aa62.htm [accessed May 18, 2014].

6. See "New York's Famed Tenth Street Studio Building", *Resource Library Magazine*, 2007.

Performing arts expert Sally Banes built a "narrative map" of Greenwich Village, where she outlined the variety of theaters and experimental centers in the area in the 1960s: "If in 1963 you stood in front of the Judson Church, on West Fourth Street at Thomson Street, facing Washington Square Park, on your right you would see New York University stretching along west Fourth Street and northward up Washington Square East. At 15 West Fourth Street, the Square East Theater might be showing Roberts Blossom's film-theater-dance piece, *Blossoms,* and improvisational comedy by the Second City troupe. The ANNA Theater, also on Washington Square, was being built as the temporary home of Lincoln Center Repertory Theater and scheduled to open in January 1964. Directly ahead of you, across the park, would be the shops, movie theaters, and restaurants that drew Villagers and tourists alike a stroll along Eighth Street, from Sixth Avenue past University Place, at all hours. If you walked down Eighth Street and turned left on University Place, you would reach the Cedar Tavern, a gathering place for artists and writers since the Abstract Expressionists frequented it in the Fifties, (...) on Third Avenue, you would find the East Tenth Street Galleries, the stronghold of the second generation of Abstract Expressionists."[7] Banes's narration gave a clear picture of the streets where the numerous studios and theaters could be found. James Waring, Aileen Passloff and Yvonne Rainer had a studio in St. Mark's Place, while the *Living Theater* and the *Merce Cunningham Dance Company* occupied a building uptown in The Village. *Off-* and *Off-Off Broadway* were also located in St. Mark's and along Bleecker Street.

Greenwich Village would be the backdrop against which the new types of art behavior were established. The spirit from *Black Mountain College*, with its most important representatives, choreographer Merce Cunningham, composer John Cage and painter Robert Rauschenberg, flourished in this urban location. These artists' constant questioning of what was established and their model of interdisciplinary innovation would influence all artistic realms.[8] Thus, Rauschenberg would say: "The creative process somehow has to include adjusting realistically to the situation. I felt very rich being able to pick up Con Edison lumber from the street for combines and stretchers, taking advantage of whatever the day would lay out for me to use in my work –so much so that I am sometimes embarrassed that I seem to live on New York as if she were an unpaid maidservant."[9] These artists reacted to Abstract Expressionism by connecting to the city life. Also in the words of Rauschenberg: "I felt an excitement at being in a city where you have on one lot a forty-story building and right next to it, you have a little shack. There is this constant irrational

---

7. Banes, Sally. "Another Space" in *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance and the Effervescent Body*. Durham: Duke University Press, 1993. p. 20.

8. See Robert S. Mattison's introduction for the catalogue *Black Mountain Collage and its Legacy*. New York: Loretta Howard Gallery, 2011. For the exhibition *Black Mountain Collage and its Legacy* curated by Robert S. Mattison and Loretta Howard from September 15 to October 29, 2011 at Loretta Howard Gallery.

9. Rauschenberg, Robert. "Artist Speaks (Interview with Dorothy Gees Seckler), Art and Materialism in the Beat Generation." in *Artists, Critics, Context: Readings in and around American Art since 1945*. New Jersey: Pearson Education Inc., Ed. Paul F. Fabozzi, 2002. P. 69. Originally published in Art in America (May-June, 1966).

Fig. 04. The 10th Street artists group, a loose confederation of abstract expressionist artists, displaying some of their works on street oustside artist Milton Resnick's studio, 1956. Photograph by James Burke. The LIFE Picture Collection/Getty Images.

juxtaposition of things that one doesn't find in the countryside." He chose to appropriate images and objects from everyday life, whereas Cage used unconventional instruments, and Cunningham incorporated uncertainty and ordinary gestures into his dances. Allan Kaprow and Robert Whitman, the promoters of environmental art, also would be set a new stage for art where there would be no boundaries between art and life.[10]

A number of second-generation Abstract Expressionists also formed cooperatives and independent galleries in the basements of regular residential buildings around 10th Street and adjacent to Greenwich Village (fig. 04). These were conceived in reaction to the conservative practices of the galleries on Madison Avenue and 57th Street, in which the selection of the artistic production to be exhibited was in the hands of the market. In this alternative scenario, a group of artists collaborated instead to be in control of the gallery's narrative according to their interests. The ranks of artists involved in their activity included renowned abstract expressionist Willem de Kooning, whose studio was at number 88, and Kaprow,

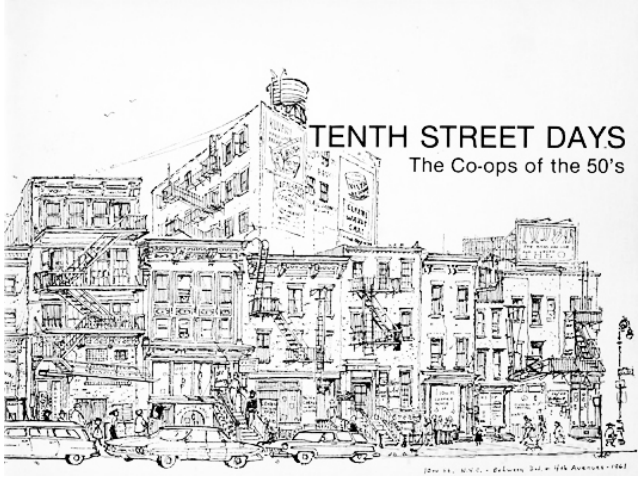
10. In his essay "The legacy of Jackson Pollock" (*Art News*, 1958) Kaprow noticed the possibility of art extending beyond the limits of the canvas, an idea he experimented with throughout his career, starting with his notorious work *18 Happenings in Six Parts* (1959).

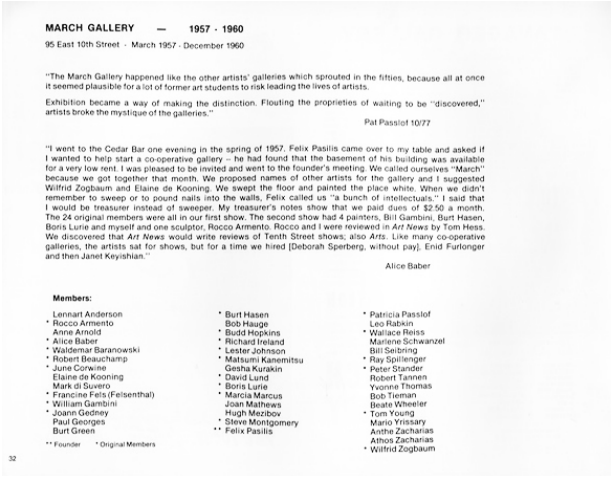
Fig. 05. Gathering on the roof of the Tanager Gallery, 1956. Ignored photographer. Joellen Bard's, Ruth Fortel's, and Helen Thomas' exhibition records of "Tenth Street Days: the Co-ops of the 50s," 1953-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/gathering-roof-tanager-gallery-12274

who was working in one of these spaces, Hansa Gallery, right before pioneering the "happening" at Reuben Gallery. Thus, the *10th Street Co-ops* emerged between Third and Fourth Avenue, like another important piece of this particular artistic strip of the late 1950s and early 1960s (fig. 05).[11] The group ran numerous galleries: March Gallery (1952-1960), Tanager Gallery (1952-1962), Hansa Gallery (1952-1959), Brata Gallery (1956-mid 60s), James Gallery (1954-1962), Phoenix Gallery (1958-present), Camino Gallery (1956-1963), and Area Gallery (1958-1965).

250 avant-garde artists worked in the galleries, as well as in their individual workspaces. Alice Baber, one of the founders of the *March Gallery* (1957-1960), at 95 East 10th Street, would describe the spontaneous origins of these cooperatives: "I went to Cedar Bar one evening in the spring of

11. Bard, Joellen et al., Dore Ashton, Bruno Palmer-Poroner, Lawrence Alloway, Therese Schwartz, Helen Thomas, *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50s/ The Galleries: Tanager, Hansa, James, Camino, March, Brata, Phoenix, Area: an Artist-initiated Exhibition, Works from 1952 – 1962*. New York: Education, Art & Service Inc., 1977. Catalog of the exhibition *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50s* organized by Joellen Bard, Ruth Fortel and Helen Thomas in co-operation with the Association of Artist-Run Galleries and Pleiades Gallery, at Amos Eno Gallery, 14 Sculptors Gallery, Noho Galley, Pleiades Galley, and Ward-Nasse Gallery, December 20, 1977-January 7, 1978.





MARCH GALLERY — 1957 - 1960

95 East 10th Street - March 1957 - December 1960

"The March Gallery happened like the other artists' galleries which sprouted in the fifties, because all at once it seemed plausible for a lot of former art students to risk leading the lives of artists.

Exhibition became a way of making the distinction. Flouting the proprieties of waiting to be "discovered," artists broke the mystique of the galleries."

Pat Passlof 10/77

"I went to the Cedar Bar one evening in the spring of 1957. Felix Pasilis came over to my table and asked if I wanted to help start a co-operative gallery – he had found that the basement of his building was available for a very low rent. I was pleased to be invited and went to the founder's meeting. We called ourselves "March" because we got together that month. We proposed names of other artists for the gallery and I suggested Wilfrid Zogbaum and Elaine de Kooning. We swept the floor and painted the place white. When we didn't remember to sweep or to pound nails into the walls, Felix called us "a bunch of intellectuals." I said that I would be treasurer instead of sweeper. My treasurer's notes show that we paid dues of $2.50 a month. The 24 original members were all in our first show. The second show had 4 painters, Bill Gambini, Burt Hasen, Boris Lurie and myself and one sculptor, Rocco Armento. Rocco and I were reviewed in *Art News* by Tom Hess. We discovered that *Art News* would write reviews of Tenth Street shows; also *Arts*. Like many co-operative galleries, the artists sat for shows, but for a time we hired [Deborah Sperberg, without pay], Enid Furlonger and then Janet Keyishian."

Alice Baber

Members:

Lennart Anderson
* Rocco Armento
Anne Arnold
* Alice Baber
* Waldemar Baranowski
* Robert Beauchamp
* June Corwine
Elaine de Kooning
Mark di Suvero
* Francine Fels (Felsenthal)
* William Gambini
* Joann Gedney
Paul Georges
Burt Green
* Burt Hasen
Bob Hauge
* Budd Hopkins
* Richard Ireland
* Lester Johnson
* Matsumi Kanemitsu
Gesha Kurakin
* David Lund
* Boris Lurie
* Marcia Marcus
Joan Mathews
Hugh Mezibov
* Steve Montgomery
** Felix Pasilis
* Patricia Passlof
Leo Rabkin
* Wallace Reiss
Marlene Schwanzel
Bill Seibring
* Ray Spillenger
* Peter Stander
Robert Tannen
Yvonne Thomas
Bob Tieman
Beate Wheeler
* Tom Young
Mario Yrissary
Anthe Zacharias
Athos Zacharias
* Wilfrid Zogbaum

** Founder * Original Members

32

Fig. 06. Catalog of the exhibition Tenth Street Days: The Co-ops of the 50s, 1978. Ignored.

1957. Felix Pasilis came over to my table and asked if I wanted to help start a co-operative gallery –he had found that the basement of his building was available for a very low rent. I was pleased to be invited and went to the founder's meeting. We called ourselves *March* because we got together that month. We proposed names of other artists for the gallery and I suggested Wilfrid Zogbaum and Elaine de Kooning. We swept the floor and painted the place white. (...) My treasurer's notes show we paid dues of $2.50 a month. The 24 original members were all in our first show."[12] The diversity of the art shown in *Tenth Street Co-ops* would advance the diversity of procedures in the new art of the following decades (fig. 06).

Influential art critic Irving Sandler, a member of this community through his involvement with the *Tanager Gallery* (fig. 07), noted "Sculptors Ronald Bladen and George Sugarman, who were members of the Brata Gallery, and Mark di Suvero, who showed at the March Gallery, were just as intent on achieving clarity as Katz, Pearlstein, Dodd and Held. They reacted against welded constructions in which the torch was used like a brush, yielding bubbled, pitted and fretted surfaces –the sculptural counterparts of painterly paintings. (...) Mark di Suvero preferred to use unaltered ready-mades rather than rubbishy detritus frequently found in the fifties construction sculpture. (...) However, many of Mark di Suvero's works incorporate a kinetic complex that introduces an element of freedom into the otherwise fixed structure."[13] Sandler explained how di Suvero used materials like construction beams or wooden elements from the streets, working within the "as found" logic that architects Alison and Peter Smithson were addressing in Britain at the time.

Also in reaction to Abstract Expressionism was the appearance of Pop Art in this period, boosted by important figures including Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist or Claes Oldenburg, who also expressed a strong attachment to the architecture and urban life of Downtown Manhattan. The relationship of these artists with everyday

12. Baber, Alice. "March Gallery 1957-1960," in *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50s*. p. 32.

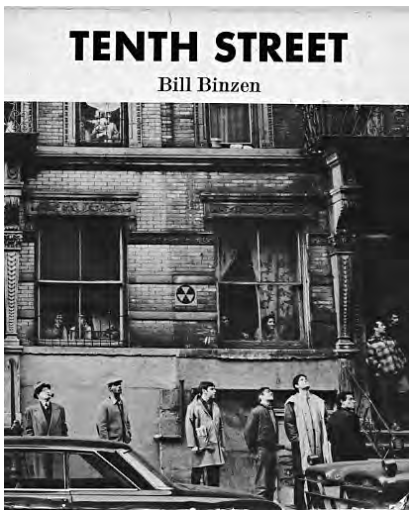
13. Sandler, Irving. *Out of Tenth Street into the 60s*. New York: Loretta Howard Gallery, 2014. Exhibition catalog. September 4-October 11, 2014, Loretta Howard Gallery, New York.

Fig. 07. Irving Sandler and Lois Dodd in Tanager Gallery, 1956. Ignored photographer. Joellen Bard's, Ruth Fortel's, and Helen Thomas' exhibition records of "Tenth Street Days: the Co-ops of the 50s,", 1953-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/irving-sandler-and-lois-dodd-tanager-gallery-8139

life was established in different ways. While Rauschenberg was working with "found" materials from the streets, Pop artists were dealing with mass culture symbols.[14] Warhol had an important presence in the Village, also frequenting the street life of 10th Street.[15] By 1962, he had opened his acclaimed *Silver Factory* at 231 East 47th in Midtown Manhattan. Originally the Peoples Cold Storage and Warehouse, this five-story building with 30,5-by-6-meter floors was transformed into a desirable new art product, a landmark that was to be highly influential in artists' conception of personal space in the following decades. Although the figure of Andy Warhol falls outside this study, it is important to mention his great influence among the artists of this period. When he identified and added character to an existing space for his "factories," he advanced the next generation artists' intention to create their own landmarks, their own fictions within the urban context – although, this need for significance and self-determination developed differently in the alternative art spaces of the coming 1970s. Writer and researcher on Contemporary Art Estrella de Diego specifically referenced the evocative and scenic power of Warhol's Factory: "Se trata de un verdadero decorado hollywoodiense desde el cual dirigía las escenas y a los actores, muy numerosas por otra parte. Allí ocurría todo –se hacían las serigrafías, las fiestas, las sesiones de fotos, se filmaban películas...–. (...) La Factory es una operación complejísima que recoge parte de las propias ambivalencias

14. *Off The Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg* by Calvin Tomkins, based on *The New Yorker* articles published on the subject over a forty-year period (until 2005), presents the parallel stories of Roy Lichtenstein, James Rosenquist and Andy Warhol and their encounters with art dealer Leo Castelli and his assistant Ivan Karp. The articles reveal that they were developing similar work using everyday objects and commercial symbols. Tomkins, Calvin. "Hot and Cold Heroes" in *Off The Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*. New York: Picador Reading Group Guides, 2005. p. 157-169. First ed. (New York: Doubleday and Company Inc., 1980).

15. Robert Heide, "Andy Warhol In Greenwich Village," *West View News, The Voice of the West Village* (September 2012). http://westviewnews.org/2012/09/andy-warhol-in-greenwich-village/ [accessed Jun 30, 2015].



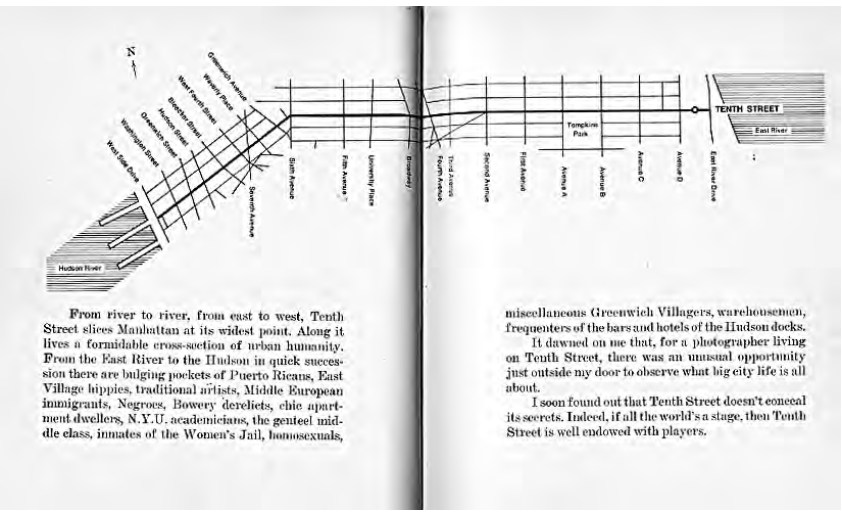


Fig. 08. Publication by Photographer Bill Binzen on Tenth Street. New York: Paragraphic/Grossman Publishers, 1968. Ignored.

de Warhol y acaba por ser el único territorio habitable en este principio de era, el lugar mágico donde se combinan mundos apartados en esencia y en el cual se asigna a cada uno el papel que deberá representar y el tiempo durante el cual deberá representarlo."[16] In the same period, the predecessor of Pop Art, Robert Rauschenberg, lived illegally in a commercial space at 809 Broadway, on the edge of Greenwich Village, with a freight elevator opening directly into his loft.[17] He later moved to a 30,5-by-9-meter space located at 381 Lafayette Street, a mixed space made up of a tenement which had formerly been an orphanage, half of a nave of what seemed like an old church, and multi-level outdoor parking. These artists appreciated the mix and richness of urban contexts.

As the years went on, the cultural epicenter shifted closer to the right side of Tenth Street, closer to the East Village where, according to art critic Harold Rosenberg, artists could find more neutral settings, moving away from the old bohemia and getting closer to the new avant-garde scenario. The *Tenth Street* scene was located between the 3rd and 4th Avenue. The generation of Willem de Kooning preferred a more unbiased setting in which to create their works than that of Greenwich Village. In his essay *Tenth Street: A Geography of Modern Art*, Rosenberg wrote about that change with respect to the 1950s: "everything on 10th Street is one of a kind: a liquor store with a large *wino* clientele; up a flight of iron steps, a foreign-language club restaurant; up another flight, a hotel-workers' employment agency; in a basement, a poolroom... the modernism of 10th Street has passed beyond the dogma of *aesthetic space*, as its ethnic openness has transcended the bellicose verbal internationalism of the thirties. Its studios and its canvases have room for the given and for the haphazard."[18] Photographer Bill Binzen shot this street from the far East Side to the far West during the 60s, revealing this great human and cultural diversity (fig. 08).[19]

16. Diego, Estrella. "La nostalgia de Warhol. Autorretratos," in *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999. p. 119-121.

17. Tomkins, Calvin. *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*. p. 193.

18. Rosenberg, Harold. *Tenth Street: A Geography of Modern Art, Art News Annual, 1959*. Text published in *The Tenth Street Galleries* at Artstory.org. At http://www.theartstory.org/gallery-10thstreet.htm

19. Binzen, Bill, *Tenth Street*. New York: Paragraphic/Grossman Publishers, 1968.

Fig. 09. Artists of Park Place Gallery, 1967 or 1968 / unidentified photographer. Park Place, The Gallery of Art Research, Inc., and Paula Cooper Gallery records, 1961-2006. Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/artists-park-place-gallery-7919

The use of alternative space for the artistic creation, the democratic management of the artistic message, the collaborative work or the sense of community, were some of the aspects related to the Tenth Street Co-ops that the artistic counterculture would develop in the following decades. Artists who belonged to those galleries moved on towards new projects that were to have a large impact in the city. This is clearly exemplified in the case of Mark di Suvero who, in 1959, from Tenth Street moved to Front Street near the Fulton Fish Market on South Street, closer to other artist node of the 1950s, the Coenties Group, and from there to Park Place in downtown Manhattan (fig. 09).

The influential Park Place Gallery (1962-1967) was first located on the top floor of a five-story loft building at 79 Park Place. As art historian Linda Dalrymple Henderson would describe it: "(Dean) Fleming had found the building at 79 Park Place, which was slated for demolition and offered entire floors for thirty dollars a month. Valledor, Myers, and Melcher followed Fleming to the building when they arrived in the city. The group cleaned up the abandoned top floor to create a space where they and their friends could share their work and play the free jazz they pursued for hours at a time."[20] Park Place was originally founded by 9 artists, Peter Forakis, Dean Fleming, Tamara Melcher, Forrest Myers, Leo Valledor, Ed Ruda, Anthony Magar, Robert Grosvenor and Mark di Suvero, who shared the same philosophy that in the Tenth Street Co-ops creating a new kind of gallery structure in which "artists, not the dealer, make the decisions." By 1964, the lease was up and they had to find a new place. Their new location at 542 West Broadway was "an expansive

20. Henderson, Linda Dalrymple. "The Park Place Gallery and its Artists," *Archives of American Art Journal*, 51, 1–2. Washington: Smithsonian Institution, 2012. P. 5-6. http://www.aaa.si.edu/files/publications/vol51_1-2-archives-of-american-art-journal.pdf [accessed Sepetember 209, 2014].

Fig. 10. Installation of Mark di Suvero and David Novros at the Park Place Gallery, Jan. 23 - Feb. 24, 1966. Photograph by John D. Schiff. Park Place, The Gallery of Art Research, Inc., and Paula Cooper Gallery records, 1961-2006. Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-mark-di-suvero-and-david-novros-park-place-gallery-7912

ground-floor space in which they could exhibit their large, urban-scale works and stage performances."[21]

Inaugurated in 1965, *Park Place: The Gallery of Art Research, Inc.* would cause the model of New York gallery to evolve so that it bore greater resemblance to the art spaces that later emerged in SoHo or Chelsea (fig. 10). "Hiring first John Gibson and then Paula Cooper as their director, the artists created what they thought of as a Center for New Art, where they could showcase all types of experimental expression, share ideas, play jazz, and express their social and political concerns."[22] Park Place Gallery was an open space where they would invite other artists, interacting with them. Leo Valledor invited Robert Smithson and Sol LeWitt to a Park Place show in October-November 1966. The art works were innovative, experimental and spatial creations. Di Suvero's *The A Train* (1965–1967), where the artist used waste materials from urban contexts, perfectly embodies the gallery's engagement with city and dwellers.

Some funding problems and the reluctance of di Suvero and other members to enter the commercial art circuits led to the closure of Park Place Gallery in 1967. A year later, Paula Cooper would open the first gallery of what would later be called SoHo, commissioning Sol LeWitt's first wall drawing, and featuring works by Carl Andre, Dan Flavin, or Donald Judd. Many artists from Park Place, including di Suvero, worked with Cooper in her new gallery. In fact, it was her experience with the Park Place Group which influenced the new concept of gallery that she promoted in SoHo where artists could feel greater freedom to perform and experiment.[23]

21. Henderson, "The Park Place Gallery and its Artists." p. 6.

22. Henderson, "The Park Place Gallery and its Artists." p. 6.

23. See Carrascal, Maria.F. "The shared use of the cityscape. Revisiting the extraordinary case of SoHo." *Telón de fondo. Revista de Critical y Teoría Teatral*. 24. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2016. p. 227-255.

The way of working cooperatively tested in 10th Street would also have another version at the hands of SoHo artist and architect George Maciunas, who would came up with the idea of the *Fluxhouse Cooperatives* (1965-1968). It was a system through which artists could have access to large industrial spaces in this area. Established in groups, artists could have affordable rents and the chance of transforming (and dividing) these lofts. Practices as such, together with that community spirit boosted from the 1950s, would allow the artistic invasion of SoHo and its distinction as artistic district.[24]

This research about 10th Street shows the beginning of the tight relationship that would be forged between the alternative art and the existing urban spaces, a phenomenon that would be extended towards other areas of New York City. This strip would be the fertile ground from which new urban concepts –"artistic built heritage", "cultural industry", "community-based intervention", or the just mentioned "artistic urban district"– were going to be devised and evolved, mainly between the 1960s and the 1970s.

24. See Hudson, J R. *The Unanticipated City. Loft Conversion in Lower Manhattan*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.

Bibliography

"Architectural and Cultural History" in *Greenwich Village Historic District Designation Report*, Volume 1. New York, 1969.. http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/reports/GV.pdf [accessed March 20, 2013].

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance and the Effervescent Body*. Durham: Duke University Press, 1993.

BARD, Joellen et al., Dore Ashton, Bruno Palmer-Poroner, Lawrence Alloway, Therese Schwartz, Helen Thomas, T*enth Street Days: The Co-ops of the 50s/ The Galleries: Tanager, Hansa, James, Camino, March, Brata, Phoenix, Area: an Artist-initiated Exhibition, Works from 1952 – 1962*. New York: Education, Art & Service Inc., 1977.

BINZEN, Bill. *Tenth Street area*. New York: Paragraphic/Grossman Publishers, 1968.

CARRASCAL, Maria.F. "The shared use of the cityscape. Revisiting the extraordinary case of SoHo." *Telón de fondo. Revista de Critical y Teoría Teatral*. 24. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2016. p. 227-255.

DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modern*os. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

Fine Arts Organization, "New York's Famed Tenth Street Studio Building. A Fascinating Chapter in the Developing National Art Scene." *Resource Library Magazine*, 2007. At: http://www.tfaoi.com/aa/4aa/4aa62.htm [accessed May 18, 2014].

HEIDE, Robert. "Andy Warhol In Greenwich Village," West View News, *The Voice of the West Village* (September 2012). http://westviewnews.org/2012/09/andy-warhol-in-greenwich-village/ [accessed Jun 30, 2015].

HENDERSON, Linda Dalrymple. "The Park Place Gallery and its Artists," *Archives of American Art Journal*, 51, 1–2. Washington: Smithsonian Institution, 2012. http://www.aaa.si.edu/files/publications/vol51_1-2-archives-of-american-art-journal.pdf [accessed Sepetember 209, 2014].

HUDSON, J R. *The Unanticipated City. Loft Conversion in Lower Manhattan*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.

KAPROW, Allan. "The legacy of Jackson Pollock". *Art News*, 1958.

MATTISON, Robert S. *Black Mountain Collage and its Legacy.* New York: Loretta Howard Gallery, 2011.

RAUSCHENBERG, Robert. "Artist Speaks (Interview with Dorothy Gees Seckler), Art and Materialism in the Beat Generation", *Art in America*. May-June, 1966. In FABOZZI, Paul F. (Ed.), Artists, Critics, Context: Readings in and around American Art since 1945. New Jersey: Pearson Education Inc., 2002.

ROSENBERG, Harold. *Tenth Street: A Geography of Modern Art*, Art News Annual, 1959. Text published in *The Tenth Street Galleries* at Artstory.org. At http://www.theartstory.org/gallery-10thstreet.htm

SANDLER, Irving. *Out of Tenth Street into the 60s*. New York: Loretta Howard Gallery, 2014.

SCHULMAN, *R. Romany Marie, The Queen of Greenwich Village*. Louisville: Butler Books, 2006.

STRATTON, J. *Pioneering in the Urban Wilderness*. New York: Urizen books, 1977.

TOMKINS, Calvin. *Off The Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*. New York: Picador Reading Group Guides, 2005.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Alberto Martínez Castillo
Universidad Europea de Madrid. Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño
alberto@matoscastillo.com

Importancia de la FORMA en la creación del entorno cotidiano según Max Bill / The importance of a good formal design of the environment according to Max Bill

Max Bill defiende la importancia de tener un entorno adecuadamente diseñado. Por entorno entiende desde el objeto más pequeño hasta la ciudad o la región. Otorga a los objetos un importante papel en el desarrollo de la vida cotidiana; piensa que estos pueden mejorar nuestra existencia, hacerla más armoniosa y además constituyen el marco en que se expresa nuestra cultura. Sostiene que el arte ha de influir en el diseño. Que los objetos no solo han de funcionar sino además ser bellos. Para Max Bill la belleza ha de ser una función más, con igual importancia al resto de las funciones que ha de cumplir un objeto. Para explicarlo crea en 1948 la exposición "die gute form" y en 1952 publica el libro "FORM". "La buena forma" se convierte también en un concurso que premia los mejores diseños anuales. Sin embargo, su defensa de la belleza en el diseño del entorno no fue por todos compartida. Tampoco comprendida.

Max Bill defended the importance of having a properly designed environment. As environment he understood from the smallest object to the city or región. He gave to objects an important rol in the development of daily life. He thought that they could improve our life, that they could make it more harmonious and even, that they were the frame where our culture is shown. He held that art had to have an influence in the design: objects didn't had only to work but also be beautiful. For Max Bill beauty must be a function more, with equal importance to the rest of the functions that an object has to fulfill. To explain it, he created in 1948 the exhibition "die gute form" and, in 1952, he published the book FORM. "The good form" became a competition that awarded the best annual designs in industry. However, his defense of beauty in the design of the environment .was not shared by everyone. Neither it was understood.

Max Bill, forma, buena forma, belleza, función, diseño, objetos, entorno /// Max Bill, form, good form, beauty, function, design, objects, environment

Fecha de envío: 06/05/2018 | Fecha de aceptación: 30/05/2018

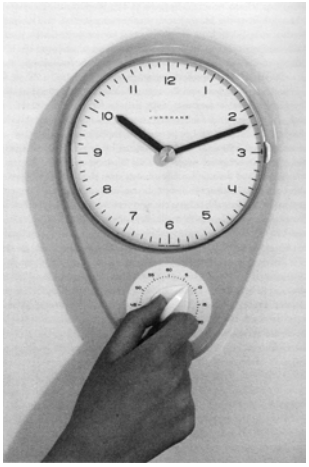


Fig. 01. Max Bill. Máquina de escribir "patria". 1944. (max bill, maler, bildhauer, architekt, designer. buchsteiner/letze, hatje cant verlag, 2005)

Fig. 02. Max Bill con su prototipo de silla de armazón en cruz. 1951. (Funktion und funktionalismus. Schriften: 1945-1988, Benteli verlag, 1998)

Fig. 03. Max Bill. Reloj de cocina con temporizador. Junghans, 1956-57. (Funktion und funktionalismus. Schriften: 1945-1988, Benteli verlag, 1998)

En 1930 Max Bill entra a formar parte del Werkbund suizo, una asociación que siguiendo el modelo alemán agrupa a los creadores más progresistas del país. En 1945, después de la Guerra, el Werkbund toma fuerza en la promoción de bienes de consumo producidos industrialmente. Estos objetos de uso cotidiano –y por tanto necesarios– podían constituir un modo relativamente rápido de transformar el entorno de la vida diaria y, según Bill, de construir un mundo más bellamente diseñado.

Max Bill es, a pesar de haber cursado solo tres semestres, uno de los más conocidos alumnos de la Bauhaus. Allí acudió, tras la emoción que causa en él una conferencia de Le Corbusier, para formarse como arquitecto. En 1928, considerando que estaba suficientemente preparado, abandona los estudios y vuelve a Zúrich donde monta su oficina y, ante la imposibilidad de conseguir encargos de arquitectura, se gana la vida haciendo diseño gráfico, publicidad, rótulos para fachadas, publicaciones, etc. De este modo, junto a la pintura, la escultura y la anhelada arquitectura nace una relación laboral –que se entreteje en ámbitos diversos de la vida real– en la que adquiere una especial importancia la creación de objetos y su relación con la industria. Inicialmente diseña cepillos, brochas, perchas... anillos; en 1944 la máquina de escribir "patria" y al año siguiente dos lámparas de luz indirecta, comenzando de una década de intensa producción diseñadora de la que quedan como objetos más conocidos los relojes diseñados para la marca Junghans y el taburete de Ulm. (figs. 01, 02 y 03).

Bill encuentra en el diseño del entorno una idea capaz de dar unidad a toda su obra. Obras de arte, arquitectura y objetos de uso tienen para él algo en

Fig 04. Max Bill. Interior de su propia casa en Zurich Hoong. 1933. En primer plano un sofá recortado por el propio Bill. Foto: Binia Bill.1936/37. (Das Atelierhaus Max Bill 1932/33. Verlag Niggli, 1997)

común: la satisfacción de las necesidades del hombre, sean estas espirituales (arte) o materiales (objetos de uso). Todos ellos colaboran en la actividad humana y constituyen el marco físico de nuestra existencia. La importancia que para Bill tiene la forma se aprecia bien en su primera obra construida en 1933, su propia casa en Zurich Höngg, donde que el propio Bill recorta con un serrucho un sofá estilo imperio transformándolo en un sofá de dos orejas, y modificando con ello no solo la forma sino también su uso (fig. 04).

El entorno en toda su amplitud, desde el objeto más pequeño a la ciudad, puede y debe ser pensado de modo unitario para mejorar la calidad de vida diaria, introduciendo factores de orden que ayuden a mitigar el *caos* del mundo moderno.[1] Los objetos se crean como consecuencia de funciones necesarias de satisfacer. Necesitan una materialidad y una forma. La forma ha de ser pensada y producida. Para Max Bill, el artista tiene una responsabilidad social con la cultura de la época. No puede seguir aislado del mundo, necesita implicarse y mostrar caminos a seguir en la creación de nuevas formas para los objetos de consumo. Un cartel, un libro, una pintura, una silla, un electrodoméstico o una arquitectura forman parte del entorno. La necesidad de una adecuada configuración del entorno aparece, a partir de su conferencia de 1948 en el Werkbund, como una constante en la obra de Bill. La teoría es el elemento mediador entre los diversos campos de su actividad (arquitectura, arte, tipografía, diseño, enseñanza...). No son los objetos sino el pensamiento de Bill lo que influirá, no ya en el limitado ámbito del diseño suizo, sino marcadamente en el europeo y, de alguna manera, también en el americano mediante su labor como conferenciante y teórico del diseño industrial.

> "*El arte no puede, por más tiempo, ser visto como algo aislado* (dice Max Bill). *Si llamo a la integración en la vida diaria del arte, lo que quiero*

1. Bill se manifiesta siempre como un acérrimo luchador contra el caos: "*...se ha creado un mundo artificial en cambio continuo... el hombre es tan adaptable que se acostumbra a vivir en el caos. Hemos ido tan lejos en este camino que vemos ahora el caos como una forma particular de orden*". Max Bill, "Managing our environment" 1960. en "form, function, beauty =gestalt", Architecture words 5, Architectural Association, 2011, p. 123.
   Nota: todas las traducciones de los textos citados son del autor.

decir no es la tan cacareada unión entre pintura, escultura y arquitectura. Tampoco me refiero al llamado apoyo público al arte. Más bien estoy pensando en la aplicación del conocimiento que se deriva de la libre experimentación en el llamado arte libre. Este conocimiento puede informar el diseño del entorno desde el nivel de la cuchara a la ciudad."[2]

La famosa afirmación "de la cuchara a la ciudad" referida al diseño del entorno sintetiza la amplitud de su pretensión.[3]

La idea de que el arte ha de influir en el diseño es una constante de su pensamiento teórico que expondrá, matizará y aclarará en numerosos textos y conferencias. Sin embargo, esta defensa creativa del arte introduce una componente intuitiva en el dominante discurso racional que generará una de las polaridades más misteriosas de su obra –y también de su pensamiento- y será, de hecho, uno de los motivos esenciales del desencuentro que provocará su salida de la HfG de Ulm de la que fue fundador, junto con Inge Scholl y Otl Aicher, y también rector.

Bill cita a Hegel para explicar que la función del arte es la satisfacción de los más altos intereses del espíritu humano, pero el arte no ha de quedar sólo ahí, sino que ha de colaborar "*igualmente en facilitar la existencia material*".[4] Esto tiene que ver con lo que plantea ante el Werkbund sobre la necesidad de belleza y la consideración de esta como función. Una función quiere decir una relación o un conjunto de relaciones entre los componentes de un objeto, y entre estos y los procesos productivos; pero el papel que desempeña el objeto en su vinculación a otros espacios u objetos también es, según Bill, función. El entorno no debería únicamente funcionar (cuestión, por supuesto, primera e ineludible) sino, además, aspirar a la armonía conseguida por medio de la belleza. Conseguir más armonía, más belleza y más alegría sería la finalidad de la estética en la época del maquinismo.[5] Pero, porque las máquinas están al servicio del hombre y no al contrario, no podríamos abandonar únicamente a la tecnología la producción material de los objetos. El entorno necesitaría ser diseñado y en esa labor sería imprescindible una educación estética que aborde el problema de la forma en conjunción con las materias técnicas.[6]

---

2. Max Bill, "Function and Gestalt", 1958, en "Form Function Beauty = Gestalt", Architecture words 5, Architectural Asociation, 2011. Pág. 117.

3. "*por entorno quiero decir desde el más pequeño objeto hasta la ciudad y más allá, incluso hasta la región, así como el arte contemporáneo individual*". Max Bill, "Function and Gestalt", Op. Cit. Pág. 118.

4. *Ibidem*, Pág.114

5. "*cuando aceptemos la función como base de toda creación, aquella llega a ser, en cierto sentido, su propia finalidad. Pero eso no basta todavía. La finalidad debe ser que la vida en su totalidad sea más armoniosa, más bella y más alegre*". Max Bill, "Base y finalidad de la estética en la época del maquinismo", 1953, en Revista Nacional de Arquitectura 1955 nº 160 y en Nueva Forma 92, 1973. p.50-55. Publicado en inglés en "Form Function beauty= Gestalt", *op. cit*.

6. "*nuestro entorno no necesita ser equipado técnicamente, necesita ser diseñado (...) el diseño del entorno sirve para crear un entorno en que la gente se sienta bien física y mentalmente (...) en los últimos años se ha reconocido la importancia de una más exacta forma de aproximación al diseño del entorno... para clarificar estos problemas hay que abordar las cuestiones de estética, función y FORMA*". Max Bill, "Function and Gestalt", *op. cit*, p. 106

Fig. 05. Max Bill. Vista de la exposición "die gute form" (la buena forma), 1949, diseñada y comisariada por Bill. (max bill, maler, bildhauer, architekt, designer. buchsteiner/letze, hatje cant verlag, 2005)

Fig. 06. Max Bill. Panel de acceso a la exposición "die gute form", 1949. (max bill, maler, bildhauer, architekt, designer. buchsteiner/letze, hatje cant verlag, 2005)

Igual que el arte debe implicarse en la vida material, los objetos de uso no serían entes puramente materiales sino, además, síntoma del nivel cultural de un país o de una civilización. La cultura, para Max Bill, no es un asunto individual sino un tema concerniente a la sociedad democrática en su conjunto a la cual solo se puede aspirar mediante la educación. Por ello, defiende que el diseñador industrial debería recibir una educación teórica y práctica en los dominios de la forma y en los fundamentos de la estática, física y mecánica. Su formación, con base en la profesión, debería ser a la vez "*artística, técnica y espiritual*" porque, el diseñador industrial debe ser un verdadero artista "*inmunizado contra la idea de que pintar imágenes o hacer volúmenes sería más importante o poseería más valor que la creación de aparatos de calidad y de una belleza perfecta*."[7] Sin duda, la influencia del Bauhaus es decisiva en su forma de entender el arte en relación al resto de actividades creativas.

Para Max Bill ni el arte ni el diseño del entorno son un problema de expresión personal. Defiende las formas neutras y funcionales que, trabajadas con objetividad y verdad, no necesitan de autoexpresión para ser artísticas. El arte ha de implicarse en la creación de objetos útiles porque estos han de ser "creados" (y no solo fabricados). El artista (para Bill sólo el artista es verdaderamente creador) debería trabajar con objetividad cuando se emplea en el diseño del entorno en la seguridad de que cualquier objeto por él producido, si lo ha hecho honestamente y no para expresión de sí mismo, será una obra de arte. Es necesario pasar de la época del maquinismo a la del humanismo, y en esa transición los artistas serían "elementos de fuerza moral" responsables de la cultura y por tanto, imprescindibles.[8] Bill lucha contra el violento dominio de la tecnificación defendiendo, frente al "saber medir" –que como derivado del desarrollo científico comienza a imponerse como modelo–, el "*saber hacer*" artístico derivado de la naturaleza de la techne "*en su cualidad íntimamente poiética*".[9]

7. Ver Max Bill: "beauté isue de la fonction, beauté en tant que fonction" (belleza de la función, belleza como función) Revista Faces nº 15. 1990, Pág.27

8. Ver Max Bill, "Base y finalidad de la estética en la época del maquinismo", *Op. Cit.*

9. Ver Federico Vercellone "Mas allá de la belleza", Biblioteca Nueva, Madrid, 2013. Pág. 199

1948 es un año decisivo. La conferencia "*belleza de la función, belleza como función*", pronunciada en el Werkbund suizo, muestra un antes y un después. Como consecuencia de ella Bill es encargado de mostrar al gran público su propuesta teórica mediante una exposición con ejemplos prácticos. La exposición "Die Gute Form" se inaugura en 1949 (figs. 05 y 06). "La buena forma" acaba convirtiéndose en un eslogan de éxito internacional pese a las intenciones iniciales de Bill que, en el año 1961, escribe: "*el término forma fue originalmente combinado con la palabra "buena" para resaltar la naturaleza funcional de forma, para destacar la evidencia de la forma (y no con la intención de crear un eslogan)*".[10] El éxito del eslogan se debe a que, más allá de la exposición, se convocó un premio anual con el mismo nombre para señalar los productos de la industria sobresalientes en el ámbito del diseño de acuerdo a los criterios de calidad que iluminaban los ejemplos expuestos. La iniciativa duró de 1952 a 1969 y no se remitió al ámbito suizo: el Museo de Arte Moderno de Nueva York relanzó la idea bajo en nombre de "Good Design" y, en Italia, La Rinascente creó el premio "il compaso d'oro".

La exposición abarca todo tipo de formas y objetos que configuran el entorno hayan sido o no creadas por el hombre: objetos industriales, artesanales, formas de la naturaleza y también creaciones del arte o la técnica. El común denominador sería la calidad de la forma y de todos los ejemplos habría una enseñanza que aprender. Pretende destacar obras que en todos los campos "*están haciendo una contribución positiva para dar forma a la cara del presente*".[11] Entre esos campos la arquitectura adquiere una importancia singular porque crea el espacio físico de las ciudades en que vivimos y, a diferencia de los productos industriales, condiciona nuestro entorno por generaciones. El texto introductorio comienza así: "*Esta exposición destaca logros sobresalientes en los más variados campos de la actividad humana*", y finaliza: "*el futuro nos juzgará como juzgamos el pasado –de acuerdo con el carácter de su cultura y en base al nivel cultural alcanzado y sus logros sociales–, nos gustaría decir que deberíamos cuidarnos del peligro de guiarnos por las apariencias e intentar, en cambio, poner todas nuestras capacidades contemporáneas en un armonioso balance, en lo que nos gustaría llamar "la buena forma*".[12]

En relación al concurso "la buena forma", las características que se deberían pedir a cualquier objeto bien hecho se basaban en criterios relativos a uso y funcionalidad –que tienen que ver con lo racional y verificable–,

10. Max Bill, "What is good about the good form" en "Form Function Beauty= Gestalt", Architectural Asociation, 2011, Pág. 128.

11. Max Bill, "The good form" en "Form Function Beauty= Gestalt", *Op. Cit.* Pág.31

12. *Ibidem*, Pág. 31.

pero, junto a estos, Bill incluyó como decisivos los criterios estéticos.[13] La mención de la belleza y de la función estética, como expresión visible de todas las funciones, introduce sin embargo la componente subjetiva en la valoración. La cualidad de la belleza en los objetos pertenece a un ámbito más impreciso de definición. La medida de la belleza es esquiva, como el propio Bill reconoce en el texto de 1948, y parece más clara por negación –no es apariencia, no es ostentación, no es moda, no es impostura– que por afirmación –sencillez, utilidad, economía, naturalidad. La base del criterio de calidad de la buena forma se encontraba ya en el hilo argumental de la mencionada conferencia "belleza de la función, belleza como función": los objetos deberían ser, a la vez, funcionales y bellos. La recuperación por parte de Bill del término belleza es allí expresa: **"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"**.[14] La idea de belleza como función introducía una componente irracional y fue considerada como una especie de traición a los ideales del Werkbund.

En su labor de difusión educativa, como continuación de la exposición, en 1952 Max Bill publica el libro "*FORM, a Balance Sheet of Mid-Twentieth-Century Trends in Design.*"[15] (fig. 07) Allí expone la idea de FORMA como suma de todas las funciones en unidad armónica, incluida, claro está, la belleza como una función más. Pero con los años, los resultados del concurso "la buena forma" no son los esperados. "*No estamos satisfechos con el desarrollo de la buena forma. No queremos solo tener objetos útiles que no sean muy feos. Los queremos perfectamente útiles*

---

13. Max Bill enumera las características que ha de cumplir un objeto bien diseñado: "managing our environment" 1960, en "Form Function Beauty= Gestalt". *Op. Cit.* Pág. 126:
"*1. El objeto: por objeto entiendo algo hecho por el hombre, a mano o en una fábrica, una pieza única o producida en masa. Son objetos de uso diario, como muebles, todo tipo de utensilios, máquinas, herramientas, equipamiento deportivo, elementos de construcción, medios de comunicación, etc.*
2. Utilidad: el objeto debe cumplir todas las funciones para las que ha sido creado.
3. Funcionalidad: la elección del material y medios de producción han de servir para mejorar la funcionalidad del objeto
4. Idoneidad de la forma: La forma exterior de un objeto y cada uno de los elementos que la componen tienen que ser perfectamente acordes con el propósito previsto.
5. Unidad estética: la forma de un objeto no debe pensarse simplemente en respuesta de su uso, sino que debe manifestarse como un todo armonioso, evocando una impresión general de belleza.
6. Bien cultural= forma útil: La función estética, como expresión visible de todas las funciones, es el argumento decisivo para la clasificación de objetos como bienes culturales de nuestro tiempo y , consecuentemente, como "buena forma"".

14. Max Bill, "beauté isue de la fonction, beauté en tant que fonction" (belleza de la función, belleza como función) Revista Faces nº 15. 1990. Pág. 27.

15. "*FORMA, un balance de la evolución de la forma a mitad del siglo XX*" es publicado conjuntamente en alemán, inglés y francés. Desarrolla aquí las ideas expuestas en la conferencia del Werkbund 1948 que tomaron forma visual con la exposición "Die Gute Form". El libro sigue el patrón de la exposición con cuatro breves textos intercalados: imágenes, agrupadas según temas, que muestran objetos, utensilios, vehículos, obras de arte, construcciones, paisajes, arquitecturas, formas de la naturaleza o de la técnica..., formas elegidas por sus características o por cómo han sido pensadas, capaces de ilustrar la tesis de su conferencia "belleza de la función, belleza como función".

Fig. 07. Portada y varias páginas dobles del libro FORM, 1952, editado por Max Bill. (bill typografie. Verlag Niggli, 1999)

y especialmente bellos"[16] afirma en referencia a los resultados del concurso, culpando no sólo a los diseñadores sino también a los productores, a los minoristas, a la pasividad de los consumidores y al jurado de los premios por no conseguir el objetivo. El problema del gusto –su relación con lo moderno, lo antiguo, el carácter temporal de las creaciones técnicas...– y la confusión que la apariencia puede producir en la verificación de la autenticidad sencilla, natural, funcional de un objeto, está en la raíz de la diversidad de fallos del jurado, y quizá sea el origen de la polémica que se fue creando sobre el concurso y su posterior crítica.

No es este el lugar de analizar la influencia y las consecuencias que el concurso "la buena forma" tuvo en el diseño industrial de los años cincuenta, sesenta y posteriores. Solo indicar que hubo una mirada crítica en la que algunos autores consideraron "la buena forma" como una variación más del *styling* vinculada al mundo del comercio y la cultura, y alejada de la realidad social. Gert Selle, uno de los más críticos junto con Bonsiepi o Maldonado, denunció el carácter tradicional, subjetivo y de autopromoción de la buena forma, afirmando que la verdadera voluntad del diseño consistía en crear una suerte de diseño-dependencia

16. Max Bill, "managing our environment", en "Form Function Beauty= Gestalt". *Op. Cit*. Pág. 126.

Fig .08. Max Bill –delante de su Bentley– supervisando los terrenos donde se iba a construir el edificio de la HfG Ulm. Foto: Ernst Scheidegger,1950. (hfg ulm: programm wird bau. Publicado por Marcela Quijano. Edition Solitude, 1998)

social disfrazada de belleza.[17] Para Selle no había nada de útil en la buena forma y la acusa de participar en el mismo proceso de marketing y consumo. Maldonado, por su parte, critica la idea de diseño del entorno defendida por Bill como un nuevo nombre del antiguo diseño total.[18]
El nuevo diseño del ambiente no puede atenerse a un conjunto de pautas fundamentalmente formales, "*en la creencia de que los objetos, y solo ellos, pueden actuar como agentes ordenadores y unificadores del entorno humano; que los objetos y solo ellos son capaces de cambiar el mundo*".[19]
Maldonado responsabiliza a esta idea de que el diseño del entorno no hubiera podido evolucionar en más de medio siglo; para conseguirlo, haría falta algo más que objetos bien diseñados. Defiende la tesis de la indivisiblidad del entorno según la cual, el mundo de las cosas es inseparable del mundo de las personas, significando la importancia de la interacción entre espacio físico y espacio social.[20]

"*Si alguien no ha entendido su significado, es su propia culpa. Si alguien equipara "buena forma" con un tipo de tendencia de moda, seguramente ha de ser dejado como estúpido*"[21] escribe Max Bill, catorce años antes de la crítica de Selle, en defensa del esfuerzo que había detrás de la "la buena

17. En este sentido afirma Selle: "el diseño sigue elaborando la pretendida realidad de la bella apariencia en los objetos como realidad encubridora de los intereses verdaderos, y sigue realizando, en lugar de la negada libertad y autorrealización esta pseudorealidad hasta el extremo de que el usuario cree necesitarla incesantemente. Es en esta medida que deben analizarse las consecuencias sociales del diseño". Ver Selle, Gert, Ideología y utopía del diseño, Barcelona 1975. Pág. 22.

18. Maldonado está incluyendo a Bill, sin nombrarlo, en esta anticuada forma de ver el diseño del entorno, cuando escribe: "... la antigua idea de diseño como un conjunto de pautas, principalmente formales, a aplicarse a los objetos más variados: "desde el pocillo de café hasta la ciudad" como se dijo una vez". Tomás Maldonado, "diagnóstico del diseño", en Vanguardia y Racionalidad. Giulio Einaudi Editore, Turín, 17974, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977, Pág. 203

19. Tomás Maldonado, *Op. Cit*. Pág. 203

20. Maldonado se refiere a K. Lewin, E. Brunswik y F. Heider como sustentadores de estas teorías, y refiere que "percibir es –según una versión un tanto simplificada de la compleja teoría de Lewin- aprehender *al mismo tiempo* un espacio físico y un espacio social, vale decir, *al mismo tiempo*, cosas y personas". *Op. Cit*. Pág. 204.

21. Max Bill, "What is good about the good form" 1961, en "form, function, beauty =gestalt" , *Op. Cit*. Pág.129.

forma" y en contra de su consideración como un eslogan. Para Bill, si el concurso se había apartado de los criterios que guiaban los comienzos y si los premios no respondían a lo buscado, dependía de la experiencia y consciencia de los miembros del jurado, a los que acusaba de estar más influidos por el "*tarro de miel de la industria*"[22] que por guiados por un proceso natural. En este sentido Bill parece coincidir, al menos parcialmente, con Selle en la denuncia de los intereses verdaderos que la industria, en relación con el diseño, esconde.

El cumplimiento de la función práctica de un objeto es, para Max Bill, el primero de los factores que determinan su validez. Paralelamente discurre el efecto de los objetos sobre la vida diaria incluido el efecto psicológico que causan. El propio Bill lo reconoce en sí mismo al rodearse de ellos –piezas antiguas, obras de arte, jarrones...– en su entorno diario para cargarse de energía. Que Bill amaba la calidad (práctica, técnica y bella) en los objetos lo demuestra el Bentley que durante muchos años mantuvo y por el cuál fue en más de una ocasión criticado (fig. 08). Siendo la fiabilidad y la seguridad la base de su función práctica, no sabemos el efecto psicológico que el coche le produjera. Margit Staber vincula la cualidad psíquica con la belleza y con la parte sensorial e intuitiva de la creación: "*el efecto psíquico como consecuencia de la cualidad estética de un objeto (su belleza, armonía o como se la quiera llamar) requiere del creador esa sensibilidad e intuición que se sale del ámbito de la razón, y que el formalismo no deja aflorar*".[23] El Bentley es sin duda, al margen de sus connotaciones de prestigio social, un ejemplo de belleza, construcción, técnica y durabilidad. Sin duda Bill tenía buenas razones para conducir un Bentley; entre ellas, sospechamos, la emoción que la belleza de su forma, como suma de todas las funciones en unidad armónica, le producía.

En 1988, treinta y seis años después de la edición de "*FORM*", Bill escribe un texto de una sola página. Su título: "*la función de los objetos diseñados*". Destila tristeza ante la evolución de la creación en el diseño de objetos. Entiende que se ha pasado de la FORMA, como objetivo final del diseño, a una suerte de *diseño-ligero* dependiente de la moda, sucedáneo del verdadero diseño: "*la función ya no es –la armonía de todas las funciones = FORMA–; la función del diseño-ligero oscila, en cambio, entre la promoción de ventas y los golpes de efecto*".[24]

Los argumentos que relacionan el (por Bill llamado) diseño-ligero con la comercialidad, y de alguna manera con la falta de honestidad, la edulcoración y el engaño, coinciden con la crítica de Selle de trece años antes sobre la evolución del concurso "la buena forma". Bill reconoce que se vuelve a estar en el punto de partida de una iniciativa –la de "la buena forma"– que "*hoy se ha quedado anticuada*". Según él, *"las cosas útiles, bellamente modestas han llegado prácticamente a extinguirse.*

---

22. *Ibidem*. Pág. 129

23. Margit Staber, Max Bill und die Umweltgestaltung" (Max Bill y la configuración del entorno, sobre la interacción de teoría y práctica), Zodiac 9, 1962.

24. Max Bill: "the function of designed objects" 1988, en "Form, Function, Beauty=Gestalt", p.168

Fig. 09. Taburete diseñado por Max Bill y Hans Gugelot para la HfG Ulm. Dispone de dos alturas de asiento. (max bill, maler, bildhauer, architekt, designer. buchsteiner/letze. hatje cant verlag, 2005)

Fig. 10. HfG Ulm. Vista de una clase en la terraza exterior. Los taburetes permitían gracias -a su palo central- ser fácilmente transportados. Foto: Ernst Scheidegger, 1950. (hfg ulm: programm wird bau. Publicado por Marcela Quijano. Edition Solitude, 1998)

Han desaparecido del mercado. El más simple objeto de uso es escaso".[25] La economía, el estallido de la sociedad de consumo ha devorado al diseñador que ya no es lo que era. Para Bill la falta de cultura es patológica. Ya no hay interés en la idea de que el diseño de objetos cumple una función y que esta se refiere al concepto global de cultura.

Quizá porque, como explica Gregotti, se alinea con aquellos que intentan construir una nueva convivencia más que constatar un estado de crisis,[26] Max Bill deposita, en los años cuarenta y cincuenta, una excesiva confianza en los objetos como "bienes culturales" capaces de modificar el entorno, mejorar la vida diaria y convertirse en un índice del nivel cultural de un país. Quizá una visión positivista (y moderna) –basada en el orden y el progreso– y una actitud pragmática le llevaron a centrarse más en las cosas que en las relaciones entre las cosas. Más en ellas que en los verdaderos motivos que hace que estas existan, que merezca la pena su seguir existiendo o que caigan en el olvido y dejen de existir. Bill defiende la convivencia de la artesanía con la industria por su interés social y porque cree necesario una continuidad con el pasado, pero también, pragmáticamente, por las capacidades formales que una formación artesanal otorga. El intento de conseguir el entorno como un todo unitario –con el debate intelectual como colaborador en la creación de una cultura visual integrada en la vida diaria y en la economía real– demostró ser un anhelo que pretendía jugar con otras reglas que las que la realidad imponía. El progreso demostró ser un monstruo que lo devoraba todo. Para esa realidad el debate no estaba en la forma sino en la economía. Quizá Bill no valorara suficientemente las tensiones que las interferencias de la economía y los procesos productivos generan en la creación de objetos convirtiéndolos en mercancía de masas. Quizá sí lo valorara pero esperaba poder cambiar la facilidad con que modas y tendencias influyen en ellos, mediante la educación de diseñadores competentes y capaces. (figs. 09 y 10)

El arte, a pesar de ser indudablemente influido y transformado por el mercantilismo, se mueve en otro plano. Sus condicionantes son otros. El arte

25. *Ibidem.*

26. Ver Vitorio Gregotti. "Complesitá di Max Bill" en Casabella 228, 1959.

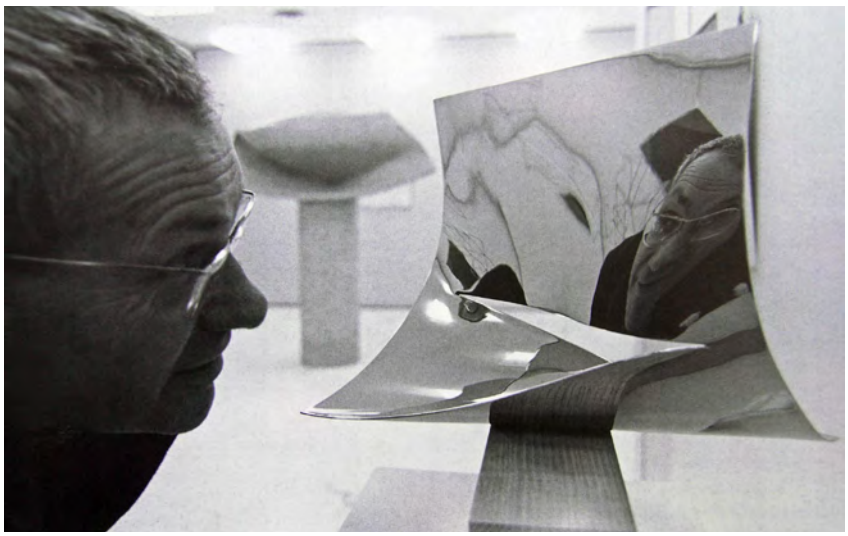


Fig. 11. Max Bill reflejándose en "Superficie hexagonal en el espacio", 1951 (max bill. endless ribbon 1935-95 and the single-sided surfaces. Benteli, 2000.)

puro es distinto tipo de mercancía que objetos de uso. Incluso en el arte de raíz social –que Bill consideraba propaganda y no arte– el artista tiene un mayor grado de autonomía que el diseñador de objetos. Los procesos productivos y la propaganda asociada a los mismos demostraron un poder absoluto sobre la conformación de los objetos de nuestro entorno diario. Aun así, en una mirada atrás, somos capaces de reconocer una determinada época –creencias, ideas, usos y costumbres– en el lenguaje y en las formas de los objetos que produjo; así lo hace, al menos parcialmente, la antropología. Quizá Bill acertaba al considerarlos como reflejo del nivel cultural de un país y, considerar que, su función es "*por encima de su valor de uso, construir el marco en que expresar nuestra cultura*".[27] Los objetos, así considerados, trascenderían su materialidad pasando del ámbito material (la forma), al ámbito social (las verdaderas necesidades del hombre).

Bill, lo sabemos, no es ingenuo. A finales de los años sesenta se refugia en el arte. Abandona el torbellino de la relación entre diseño e industria y pasa a una *más tranquila* actividad pública.[28] Tampoco volverá a tener encargos de arquitectura que sustituirá por intervenciones escultóricas construidas en espacios públicos. Con la iniciativa "la buena forma", Max Bill pretendió resaltar el valor cultural de un entorno adecuadamente configurado. Treinta y seis años después certifica, decepcionado, que había que volver a empezar de nuevo.[29] Un volver al punto de inicio como inconsciente metáfora vital de la idea de *continuidad*. Concepto éste (casi obsesión) que le acompañó durante toda su vida y al que dio forma, demostrando una inagotable capacidad de invención, en cintas y superficies sin fin. (fig. 11)

27. Max Bill: "the function of designed objects" en Form, Function, Beauty=Gestalt, Pág. 168.

28 En la política como consejero del Parlamento Nacional (1967-1971); en la enseñanza como catedrático de planificación medioambiental de la Hochschule für bildende Kunste (Hamburgo)1967-1971); en 1972 es nombrado miembro de la Akademie der Künste (Berlín) y de 1985 hasta 1994 Presidente del Bauhaus-Archiv.

29. "Nos encontramos de nuevo donde empezamos, en el punto inicial que generó la iniciativa de "la buena forma"". Ver Max Bill: "the function of designed objects". *op. cit*. p. 168

BIBLIOGRAFÍA.

BILL, MAX. “Form, function, beauty = gestalt”, *Architecture words* nº 5, Architectural Association, 2011.

BILL, MAX. “FORM, a Balance Sheet of Mid-Twentieth-Century Trends in Design”. Verlag Karl Werner. Basel. 1952

BILL, MAX. *Revista Nacional de Arquitectura* 1955 nº 160.

BILL, MAX. *Nueva Forma* nº 92, 1973. Número monográfico.

BILL, MAX. “Beauté issue de la fonction, beauté en tant que fonction”. *Faces* nº 15. 1990. Publication de l’Ecole d’architecture de l’université de Genève.

SERT, GELLE: *Ideología y utopía del diseño*, Barcelona 1975

MALDONADO, TOMÁS. “Diagnóstico del diseño”, en *Vanguardia y Racionalidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.

STABER, MARGIT. “Max Bill und die Umweltgestaltung”, *Zodiac* nº 9, 1962

GREGOTTI, VITORIO. “Complesitá di Max Bill”. *Casabella* nº 228, 1959.

VERCELLONE, FEDERICO. “Mas allá de la belleza”, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013

QUIJANO, MARCELA. “hfg ulm: programm wird bau”. Publicado por Edition Solitude

max bill, maler, bildhauer, architekt, designer. Buchsteiner/letze. Hatje cantz verlag.

Das Atelierhaus Max Bill 1932/33. Niggli Baumonografie

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Esther Ferrer Román

Doctora por la Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
estudio@esferoarquitectura.com

Cacharros, jirones y costras. Arquitectura del límite en Venecia / Junk, tatters and scabs. Architecture of the limit in Venice

Como si se tratase de una acuarela aguada, el paisaje veneciano lleno de tinieblas, de paredes difuminadas, desconchones y huellas de agua, obliga a nuestros sentidos a aumentar su capacidad de recepción justo cuando nuestro cuerpo toma contacto con este territorio. Empujados por la voluntad de la contemplación levantamos el fino velo que intuimos a lo largo de la Laguna para encontrar una arquitectura de costras que se entremete entre las capas de lo visible. Entre ellas nos desvela la memoria de este territorio, la potencia del límite, al tiempo que nos ayuda a aventurarnos en los confines más difusos de la belleza.

As if it were a watercolor gouache, the Venetian landscape full of darkness, walls blurred, chipped and traces of water forces our senses to increase their capacity for reception just when our body makes contact with this territory. Pushed by the will of contemplation we raise the thin veil that we intuit along the Lagoon to find an architecture of crusts that is interspersed between the layers of the visible. Among them the memory of this territory reveals us, the power of the limit, while it helps us to venture into the more diffuse confines of beauty.

Límite, costras, fragmentación, Venecia, fealdad, zurcidos /// Limit, scabs, fragmentation, Venice, ugliness, darning

Fecha de envío: 06/05/2018 | Fecha de aceptación: 21/05/2018

Fig. 01. Luigi Bortoluzzi. La Biblioteca Marciana durante la straordinaria acqua alta del 1966, Venecia, En: *Archivio Storico Trevigiano.*

Puede que fueran aquellas migraciones de gentes, las cabañas de junco, los *campi*, las azoteas o el mármol que describe Borges en su *Atlas*[1], tras quedar preso del complejo espesor que encierra la plana Laguna, lo que propicia igualmente, en quien la recorre, esa extraña fijación hacía el fragmento, la imaginación y la ruina. Y es que las realidades contenidas en esas tres palabras guardan una ineludible relación en Venecia. Su paisaje, caracterizado desde los múltiples espejos que impone, ofrece un territorio roto. Visto desde el cielo, los deltas de los ríos venecianos parecen abrirse en el mar como lo hacen las raíces de los grandes árboles sobre el cemento que les molesta; el agua, pero al tiempo la arena, parece formar una imagen –está todo en la imaginación– de sobrecogedora ruptura del territorio. A cota del paseante lo fragmentario se hace aún más evidente, Luigi Bortoluzzi, más conocido como Borlui, el fotógrafo que inmortalizó Venecia durante más de treinta años, nos lo mostró con algunas de sus instantáneas; bajo el desconcierto del ojo de quien mira un territorio demediado, nos enseña un lugar lleno de extrañeza en el que las cosas no parecen estar completas (fig. 01). Pero cualquier paseante empeñado en mirar puede encontrar en Venecia la apología del fragmento; por ejemplo, el canal que atraviesa el *Campo dei Miracoli* funciona como el escenario perfecto de cuerpos mutilados que acompañados por el torso, el cuello, los brazos y la cabeza del gondolero, pasean sin saber que aquel

1. BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Barcelona: Edhasa,1986, p. 23-24.



Figs. 02, 03, 04. Autora del texto. Mutilados en Campo dei Miracoli, Venecia.

que mira solo puede al hacerlo pensar en la perfección del fragmento (fig. 02, 03, 04). Ahora, como si de aquel torso de Apolo[2] se tratase, el paseante construye lo que les falta a los cuerpos, activa la imaginación, pone en movimiento la dialéctica de lo velado y mira desde otra lógica, desde la vinculante y misteriosa atracción de aquello que falta.

Las extrañas fragmentaciones son testigos de la condición límite de la laguna de Venecia; este paisaje híbrido, sin pertenencia clara al mar o a la tierra formado por, tal y como decía Ruskin, "llanuras de ciénagas saladas", fragmenta igualmente su paisaje construido. Sus Acque alte (fig. 05), sus cauces colmatados por arena o la desunión de lo que en principio parece completo, evidencian un paisaje que tiende a quebrarse (fig. 06), a moverse (fig. 07). Sus edificaciones, llenas de fisuras, rotas por el hundimiento en sus cimientos, cosidas con trozos de otras (fig.08), conforman una arquitectura llena de huellas de otros tiempos, ruinas que acaban por rendirse a la condición límite de este territorio.

En relación a ese mundo fragmentario de Venecia cabe traer a estas páginas las embarcaciones que a modo de estructuras híbridas navegan por la ciudad (fig. 09 y 10). En ocasiones la arquitectura veneciana pasa a segundo plano ante la presencia de insólitas naves mestizas. Estas estructuras, que parecen estar formadas con piezas sobrantes de otras, solo pueden darse en este marco de relaciones entre mar y ciudad. Son sistemas mestizos que como cabe esperar no son ni de un sitio ni de otro, sino de todos, del límite. Los barcos-grúa, las ambulancias-lanchas, los camiones dentro de barcos, las cubas de hormigón flotantes y otras tantas estructuras que igualmente son difíciles de definir, parecen haber solventando, a través

2. Nos apoyamos aquí en la postura planteada por Carmen Guerra de Hoyos sobre el poema de Rainer Maria Rilke en relación al torso de Apolo citado en GUERRA, Carmen. *Transformaciones del espacio urbano, consideraciones para una metodología de aproximación.* En: Cidades. Procesos extremos na constiitução da cidade [da crise à emergencia dos espaços contemporáneos] Volúmen 11, Nº 19 pp. 338-387, p. 346. "*No conocimos la cabeza inaudita, donde maduraba el globo del ojo. Pero su torso sigue ardiendo como un candelabro, en el que se mantiene y brilla, solo que reducida, su contemplación. Si no, no podría deslumbrarte la proa de su pecho, ni podría ir en el leve contoneo de su cadera una sonrisa hacia aquel centro de procreación. Si no, esta piedra esta piedra estaría desfigurada y corta bajo la caída transparente de la espalda y no centellearía como una piel de animal de presa; y no estallaría desde todos sus bordes como si fuera una estrella: pues no hay ahí sitio alguno que no te mire a ti. Has de cambiar tu vida.*"

Fig. 05. Luigi Bortoluzzi. Neve ed acqua alta in Piazza San Marco, Venecia, En: *Archivio Storico Trevigiano*

Fig. 06. Autora del texto. Briccole devorado por la Laguna de Venecia, Laguna de Venecia.

Fig. 07. Autora del texto. Inclinación veneciana, Venecia.

Fig. 08. Autora del texto. Huellas del tiempo en un palacio veneciano, Venecia.

Figs. 09 y 10. Autora del texto. Estructuras híbridas, Venecia.

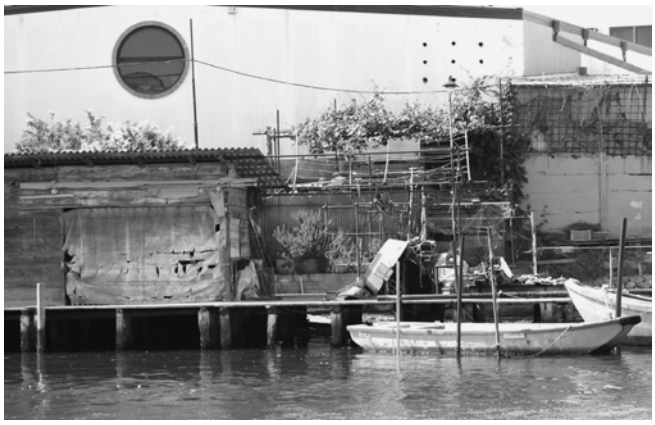
Fig. 11. Autora del texto. Puerto de Chioggia.

Fig. 12. Autora del texto. Estructura majestuosa, Puerto de Chioggia.

Fig.13. Autora del texto. Patas invertidas, Puerto de Chioggia.

Fig. 14. Autora del texto. Caseta en el canal Lombardo, Puerto de Chioggia.

Fig. 15. Autora del texto. Caseta en el canal Lombardo, Puerto de Chioggia.



del fragmento, las dificultades del territorio. Estas estructuras, conjugándose a base de piezas con las que formar una especie de nueva naturaleza perteneciente tanto a lo sólido como a lo líquido, atestiguan la dificultad del margen, lo fragmentario del lugar, la incongruencia de la imposición de un sistema único y autoritario en este territorio, pero sobre todo, como aquellas figuras mutiladas por la profundidad del canal respecto al *campi*, incitan a ver más de lo que los ojos nos dejan ver, incitan a buscar.

La búsqueda parte de una predisposición a encontrar, de sentir, y entonces intentar traducir lo sentido en miradas alternativas al uso con el objeto de desenmascarar un mundo invisible que está lleno de riquezas. Venecia ayuda a mirar desde esos parámetros; sus construcciones, pero sobre todo esas mestizas estructuras, incitan a desafiar a la condición impuesta. Justo por eso es fácil que los recorridos por sus aguas calibren nuestros

ojos desde otras perspectivas, dejándonos reconocer así riqueza en lo que siempre se ha entendido como desecho. Teniendo en cuenta esto las híbridas estructuras que encontramos a lo largo de las islas venecianas encuentran su paradigma en otras bastante menos visibles que recogen en su disposición y localización aspectos esenciales del lugar. Estas a las que nos referimos tienen una situación marginal, entendiendo dicha marginalidad desde un punto de vista geográfico, pero también conceptual. Se trata de una arquitectura situada más allá de la frontera avistada por el horizonte de la mirada, de una arquitectura remanente, sobrante, formada por saldos, restos y residuos de todo lo que pasa y filtra el margen. Su vocación marginal se hace, por su separación con el otro, singular y es, por estar fundamentada bajo las directrices del límite, la arquitectura más afín al territorio de la laguna de Venecia.

Costras y rincones. La reinterpretación de la basura

La discontinuidad y distorsión provocada por redes de pesca distribuidas entre palos, no muy erguidos, sobresalientes del plano del agua lagunar, incitan una visita obligada al puerto de Chioggia (fig. 11). Dichos palos dejan paso a barcos varados, a estructuras híbridas de, esta vez, dimensiones majestuosas (fig. 12), y a lo lejos, a casetas de pesca que dibujan patas similares a aquellas delineadas por Dalí para sus elefantes (fig. 13). La fantasía es lo único que nos invita a re-conocer este paisaje fragmentario en este extremo lagunar, y es igualmente la que nos incita a recorrerlo.

El recorrido comienza en un borde del canal principal de la ciudad –el canal Lombardo–, en él, y lindando con la cara de la isla en la que se sitúa la entrada del muelle, unas casetas llenas de cosas, de desorden, de arbitrariedad, al tiempo que de espontaneidad acaparan todo el protagonismo. Todo está colocado sin sujeción a ninguna regla, nada destaca más que nada, no hay orden sino planos sobrepuestos que buscan una respuesta funcional que se hace evidente en sus materiales, retales de madera conforman el suelo, es el plano que necesita más resistencia, los trozos de tela superpuestos quedan para las paredes que lo componen, en ellas el rango de validez de texturas, dureza, permeabilidad es mucho más amplio.

Esta arquitectura de superposiciones está llena de bondades (fig. 14). El porche de la entrada da sombra, protege de la húmeda noche lagunar, funciona como espacio de transición entre el muelle, las zonas de apeo y el interior de la caseta, y ofrece una sombra capaz de atestiguar los colores del mar en función de los reflejos que éste dirige a su techo. Pero lo que más llama la atención, además del panel verde casi translúcido que divide la trasera de la parcela con el interior –por la insinuación de formas que permite– es la lona que hace de fachada al canal. Por sus colores, similares a los de la madera, camufla el gran hueco que se abre al agua, sus cortes vienen del desgaste por el uso, seguramente de aquel que tuvo en su pasado y su libertad de movimiento permite diluir la cerrada idea entre exterior e interior. Imaginemos el hueco abierto (fig. 15), quizás la lona se desenganche hasta desaparecer y quede como una tela tirada sin más en el suelo, entonces la espesa sombra que guarda el interior se hará visible desde el exterior y deje que la zona de trabajo que se crea entre la barca colocada en el canal y la apertura, ahora abierta de la fachada, pase a ser la misma.

Todo este mundo de sombras prolongadas, de tensiones exquisitas entre la barca en movimiento continuo y la plataforma de madera que se lanza hacía ella, al igual que entre cada una de las piezas dispuestas para formar un mundo de relaciones habitado, se hace exorbitante en nuestra imaginación, pero posible en la realidad de esta arquitectura. Estas extrañas casetas, justo por su extrañeza, por su falta de normalidad, justo por hacernos preguntar que son, como se componen y que esconden, nos dejan entrever nuevos vínculos entre lo que creíamos roto, nos dejan conjugar lazos entre la pureza del entendimiento, la imaginación experimental y aquella otra más creativa. Al mirar la lona de esta caseta, y hacerlo incitados por la fantasía de aquello que está oculto, se pone sobre la mesa el debate entre lo particular y lo global, aquel que deja entrever las estructuras profundas en las que se basa la creatividad, brindando la mano a una desorientación que constituye la base del pensamiento más contemporáneo.[3]

Cautivados por ese espíritu liberado del artificio de lo correcto y arrastrados hacía "la transgresión"[4], seguimos recorriendo un paisaje que nos incita esa multiplicidad de lógicas. Así que un poco más allá del muelle de Chioggia, en el corazón de un paisaje en el que prevalece la presunción de la belleza desde un punto de vista tradicional, encontramos una arquitectura completamente divergente a la fundamentada por dicha presunción. Se esconde tras una no muy espesa vegetación que resiste la desnudez lanzada por la vista de quien impaciente, tras la búsqueda, requiere de cercanía suficiente como para abandonarse a la contemplación de nuevos mestizos. Inevitablemente la vista, caprichosa, no duda en detenerse en aquello que está a la vista. Los restos de una antigua construcción de piedra abandonada provocan cierta nostalgia hacia un pasado de esplendor (Fig. 16); como aquellos románticos, encontramos en esos fragmentos de ruinas –en esos restos de cosas– la crisis de la imposición, la cual contrasta con aquella forjada entre la delicia y el terror insinuados tras la leve cortina vegetal. Nos atrevemos a apartarla para entonces desvelar lo que se esconde. Ahora bien cuando aquello que se oculta se deja a

3. En relación a estas afirmaciones el matemático y pensador Fernando Zalamea nos explica que el mundo contemporáneo se asemeja al "telar de Penélope", un tejido "siempre andado y vuelto a desandar, donde se tejen y se destejen nuestras mortajas" (ZALAMEA, F. *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo.* Oviedo: Nobel,p.14). Zalamea nos habla de que en las matemáticas existen dos tipos de estructuras, aquellas que son profundas y aquellas que no lo son, estas últimas son el lenguaje y los signos creados por el hombre en el siglo XX para desvelar las estructuras profundas, las cuales están en la naturaleza más allá de nosotros. Ahora bien estos lenguajes y construcciones ideales sirven para comunicar, y según las estructuras profundas se captarán de una forma u otra, siendo una captación parcial, nunca absoluta, concluyéndose en diferentes y diversas verdades, así la combinación de las diversas lógicas (global) y la transferencias de las distintas interpretaciones (particular) desvelarán las estructuras internas. Por lo que, según el matemático, la percepción de las estructuras que conforman la naturaleza solo se puede hacer presente a partir de un contexto que nos permita mirar al objeto desde sus correlaciones, ya que estas relaciones, aunque no sean las estructuras propiamente dichas, son las impresiones de éstas sobre ellas, es decir testigo y respuesta del objeto dentro de un contexto a partir de los cuales obtener lectura, creativa, del mismo.

4. "lo cual significa que la transgresión del punto de vista único, de la unicidad del horizonte y de la unicidad de la escala, supone el incumplimiento de la unidad de la representación perspectiva" FLORENSKI, Pavel. *La perspectiva invertida.* Madrid: Ediciones Siruela, 2005, p. 56.

Fig. 16. Autora del texto. Ruina, Laguna de Venecia.

Fig. 17. Mathieu Rohè. Composición contrastos, Laguna de Venecia.

la vista, cuando aquello que "habiendo de permanecer secreto se revela"[5] se expone a ser visto desde otras perspectivas dejando que la "enérgica e incontrovertible"[6] siniestralidad intuida, pase a revelarse hasta llevarnos al vértigo de la sin-razón procurada por la razón[7].

Rodeada de agua, una arquitectura hecha de trozos se levanta sobre restos de *briccole* (fig. 17). Estas especie de torres vigías del límite, se disponen en lugares apartados a las miradas tradicionales, para involucrar a aquella otra mirada tensionada por la búsqueda. La alteración de lo cotidiano, de lo "habitual", dirige el ensimismamiento de la mirada a estos objetos que acabados parecen inacabados en su constante costura, despiece y trasformación. Las tablas, chapas y lonas que componían la rara arquitectura del canal Lombardo parecen haber sido el preludio de lo que estaba por llegar, ahora el desorden ha aumentado, las composiciones son más extremas y nada puede llegar a reconocerse. Trastos,

5. Friedrich Schelling citado en TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988, p. 33

6. Ibídem, p. 12

7. La lectura racional de lo sublime que provoca el desasosiego: "El sentimiento de lo sublime, que se despierta también a través de una incitación necesaria de la sensibilidad, conecta ésta –y la imaginación– con una facultad superior al entendimiento, aquella facultad que plantea problemas sin hallarles solución y a la que Kant denomina Razón." Ibídem, p. 26

Fig. 18. Autora del texto. Cosidos, Laguna de Venecia.

cacharros, chismes lanzados al olvido y amontonados en cualquier rincón muestran su propia materialidad; se amontonan para ofrecer solo lo que ellos mismos componen en su apilamiento.

Desde la perspectiva lanzada por la rebelde sin-razón vemos como la unión entre las capas parece entretejerse desde el zurcido de algún alambre (fig.18); éste pasa entre los huecos, previamente perforados de una maltrecha chapa ondulada, hasta agarrarse a la estructura de palés superpuestos en el interior; más allá lonas, trozos de telas impermeables se sujetan a través del fino alambre tensionado a los elementos verticales que parecen formar las paredes de lo que insinúa ser un pliegue, todo parece estar amontonado, agrupado sin ningún orden. Los materiales acaban formando costras conformando una continuidad alterada; la superposición de estratos incitan a imaginar una multiplicidad de lógicas que basadas en un mundo de mixturas crean un auténtico proyecto creativo[8]. En ella todo está viejo, todo está usado, se toma, como se ha dicho, de lo sobrante para superponer capas y sin embargo, constituir el más veraz de los paisajes realizados por el hombre.

La precisión del detalle constructivo se sustituye por la arbitrariedad, no existe una planificación de aquello que se hace, ya que la construcción de esa especie de chatarra replegada se realiza con lo que se dispone más a mano. Su colocación está simplemente fundamentada en la disposición de las cosas a lo largo del tiempo[9] formando una arquitectura marginal vernácula del límite. En este sentido la arquitectura de este territorio difícil está compuesta, más que por materiales separados, por materiales basura que han sido rechazados para no volver a tener sobre ellos ninguna consideración, convirtiéndose en una arquitectura vertedero. Quizás para quienes las consideran como tal desde la pulcritud de su mundo, dicha palabra tenga ciertas consideraciones negativas, sin embargo, para otros –para los arrojados– ofrecen un mundo de riqueza, pues quien mira el mundo desde el margen, son una oportunidad para constituir una

8. ZALAMEA,F. *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo.* Oviedo: Nobel.

9. PÉREZ, Mariano. "Epitafio a la arquitectura tradicional. Encuentro con el aporisma". En: *Demófilo. Revista cultural tradicional de Andalucía*. Sevilla: Editorial Fundación Machado, tercer trimestre 1999, nº 31, pp. 111-124. ISSN: 1133-8032. p. 114.

Fig. 19. Laura Giovanardi. Composición con trastos 02, Laguna de Venecia.

arquitectura de pliegues y remiendos[10]. Aquello que no tiene valor en el mundo adquiere aquí una situación indispensable[11].

La belleza de lo feo o por qué nos atrae la oscuridad

En *El libro de los seres imaginarios*, al menos en las primeras ediciones, no hay dibujos delineados de las criaturas recogidas por Borges, incitando entonces a no abandonar la fantasía para con ello implicar a quien lee y así reconocer sus propias obsesiones lanzadas sobre seres de torres medievales, de desiertos africanos y de islas antárticas. La imaginación, mientras dura la descripción que ofrece Borges, toma el protagonismo. La compilación acerca dichas figuras a la realidad, ya que al describirlas, al representarlas mediante palabras y conformar un catálogo de especies de otro mundo –el imaginario– lanza ciertas dudas entre realidad y ficción, por lo que el curioso lector[12] es capaz de oponerse con violencia a dichos seres al tiempo que rendirse a ellos, encontrando en el choque entre realidad y ficción la inmensa apertura a lo sublime.

La arquitectura concentrada en los límites de la Laguna, esa arquitectura de retales, fragmentaria, torpe, estratificada... (fig. 19) es una arquitectura atrayente. En ella, por ejemplo, el blanco resalta sobre cualquier otro color, la luz del atardecer hace de testigo, más que ningún otro, del paso del día. El carácter plástico de la pintura aplicada sobre algunas casetas brilla de tal modo que hace resaltar la oscuridad de los demás colores. La discontinuidad del plano de fachada hace sentir placer en

10. "Por tanto un lugar construido en apariencia con la negación del mundo, donde han desaparecido sus reglas y sus valores, y donde los valores que se ponen en juego son los que no tienen valor en el mundo." Ibídem, p. 119.

11. "Basura es lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para poder progresar." PARDO, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura: artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 165.

12. "*El Libro de los Seres Imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio." BORGES, José Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1980. p. 5-6.

la contemplación. La longitud de los retales utilizados fundamenta la dimensión de la caseta; sus escalones, sus quiebros, salientes y diagonales, al igual que sus briccole engullidos por el mar, nos dejan emocionarnos con lo remanente, con la diferencia, el saldo, el residuo, lo sobrante o lo excedente. En definitiva con la belleza artística, con lo feo[13].

Esta arquitectura es atrayente. Y es así porque, al igual que aquellos seres de Borges, bebe de una imaginación previa autocensurada, en ella se conjuga la belleza de lo aprendido a lo largo de su rico paisaje con la deformación del mismo. Esta arquitectura destruye el contexto donde generalmente apreciamos el color, la sombra, la unión entre materiales; nos deja romper con el sentido único y estable de las cosas, dando sentido al extravío; nos deja poner en jaque la condición impuesta; las normas, en ella, por fin pueden ser quebradas. Esa constante tensión del territorio de la laguna velada por sus fantásticos *campi*, su enorme y brillante *Duomo* o su magestuosa *Punta Dogama*, es finalmente expuesta a la vista. Todo lo que existe pero quiere ser parado, todas sus roturas, sus desafiantes *Acque alte*, la dificultad impuesta por sus canales, la mutilación aparente de sus paseantes, la extrañeza de una arquitectura que tiende a volcarse pero que aún permanece en pie, toda la dificultad que entraña un territorio entre mar y piedra..., todo, sale finalmente a la luz, y lo hace, claro está, a través de una arquitectura divergente, la misma que ha sido intuida a lo largo de todo el territorio veneciano.

Una vez traspasado el entendimiento y sus limitaciones, una vez desbordado el concepto de la belleza, lo sublime –"la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello"[14]– se ofrece al hombre para saciar sus ansias por paladear lo desproporcionado, lo infinito, lo excesivo, lo feo, lo desordenado o lo caótico encerrado en la Laguna. Gracias a esa predisposición de búsqueda que previamente incita el territorio nace una enérgica atracción por lo que ya se ha revelado, así, lo reprobado, lo prohibido, aquello que solo tenía cabida en la imaginación silenciada, sale a la vista en forma de jirones. Ahora, ante tanta desnudez, ante tanta sinceridad, solo podemos rendirnos al placer de la contemplación de lo previamente figurado.

---

13. "Por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ellos con violencia" Immanuel Kant citado en TRÍAS, Eugenio. op. cit. supra, nota 5, p. 11.

14. Immanuel Kant citado en TRÍAS, Eugenio. op. cit. supra, nota 5, p. 18.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado bolsillo,2006.

BORGES, José Luis. *Atlas*. Barcelona: Edhasa,1986.

BORGES, José Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera,1980.

FLORENSKI, Pavel. *La perspectiva invertida*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

GONZÁLEZ, Rafael. *Consideración de las vanguardias negativas*. Primera parte. Exposición. En: outarquias publicaciones. Sobre la situación actual de la arquitectura: Genealogías, diagnosis e interpretación [en línea] 22-03-2010,18:17 [Consulta 12-04-2014] Disponible en: https://outarquiaspublicaciones.wordpress.com/2010/03/22/reconsideracion-de-las-vanguardias-negativas-primera-parte-exposicion/

GUERRA, Carmen. *Transformaciones del espacio urbano, consideraciones para una metodología de aproximación*. En: Cidades. Procesos extremos na constiitução da cidade [da crise à emergencia dos espaços contemporáneos] Volúmen 11, nº 19, pp.338-387.

NOGUÉ, Joan. *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit Servicios Editoriales.S.A., 2009.

PARDO, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura: artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

PÉREZ, Mariano. *Epitafio a la arquitectura tradicional*. Encuentro con el aporisma. En: Demófilo. Revista cultural tradicional de Andalucía. Sevilla: Editorial Fundación Machado, tercer trimestre 1999, nº 31, pp. 111-124. ISSN: 1133-8032.

RIESCO, Pascual. *Dimensiones perdidas del Paisaje Rural*. En: Diputación de Zamora y asociación el Cigüeñal, ed.Actas del III y IV Congreso de Antropología: El Paisaje, el Hombre y Sus Interrelaciones. Zamora: Instituto de estudios Florián de Ocampo, 2009, pp.113-133. ISBN 978-84-96100.33-2.

RUSKIN, J. *Las piedras de Venecia: guía estética de Venecia y Verona*. Madrid: La España Moderna, 1930.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988.

ZALAMEA, F. *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*. Oviedo: Nobel.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Elisa Gallego Picard
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
elisagpicard@gmail.com

La lectura visual de la foto aérea. La interpretación de la foto aérea en los documentos técnicos sobre el territorio / The visual reading of the aerial photo. The interpretation of the aerial photo in the technical documents on the territory

Esta reflexión propone una lectura de la imagen fotográfica aérea analítica y crítica. Con otras palabras, defiende su duda porque duda de su credibilidad. La foto aérea es junto al mapa una recreación de la naturaleza como lo son la ciencia y el arte, creaciones ideológicas capaces de inventar y proponer el universo en el acto mismo de reproducirlo. Su uso "recreativo" o profesional, se ha extendido por el acceso que nos ofrecen múltiples plataformas en nuestros dispositivos digitales y en nuestro entorno de trabajo. Los documentos técnicos que trabajan sobre el territorio y el paisaje, hacen uso de la imagen aérea para dibujar sus cartografías y, a veces, las interpretaciones son conflictivas. Como dice el poeta los mapas gustan porque mienten, porque representan mucho más de lo que dicen, lo mismo que las fotos. Se trata pues, de reflexionar sobre el uso que se hace de estas imágenes hoy en día, como herramienta de planeamiento.

This reflection proposes an analytic and critic lecture of the aerial photo. In other words, it defends his doubt because it doubts about his credibility. The aerial photo is with the map, a recreation of Nature, as science and art are, ideological creations able to invent and propose a universe at the same instant they reproduce it. The use, domestic or professional, it has been extended by the multiple digital platforms that exist in our devices and in our work environment. Technical documents that focus on the planning of the territory and landscape make use of the aerial photo to draw their maps and sometimes their interpretations are problematic, manipulative. As the poet says maps are attractive because they lie, because they represent much more than they said, as pictures do. This is therefore about thinking on the use these documents do nowadays as a tool for planning.

Arquitectura *drive-in*, Ciudad del automóvil, Sunbelt, Houston, Los Ángeles /// Mapa, Fotografía, Pixel, Lectura, Paisaje, Territorio

Fecha de envío: 15/04/2018| Fecha de aceptación: 20/05/2018

Elisa Gallego Picard

La lectura visual de la foto aérea. La interpretación de la foto aérea en los documentos técnicos sobre el territorio

Extendemos la capacidad perceptiva del hombre a las aves y dotándonos de alas somos capaces de ver territorios desde una mirada vertical. Como los mapas que a lo largo de la historia han cartografiado, poseído y dibujado mentalmente la imagen de los territorios, los mapas mentales y los pájaros imaginarios como Ícaros, son recreaciones y ninguno es real. El mapa no es el territorio y la foto aérea tampoco lo es. Aunque puedan representar un territorio inexistente con la misma seriedad que uno real, la foto aérea, también llamada foto topográfica, ortofoto o fotogramétrica, es una instantánea, un "retrato" terrestre tomado a cierta distancia que se traduce digitalmente en una superficie pavimentada de píxeles, cuyo apercibimiento nos suele indicar su "escala digital". Esta foto es una aproximación determinada por esa escala y por la distancia que nos aproxima a lo existente, en la medida de nuestra distancia "mental" como observadores, en la medida de nuestras propias posiciones.

Alternamos hoy en día, en nuestros dispositivos digitales las fotos aéreas y los mapas, superponiendo la imagen real y el simulacro, "lo que existe" frente a su abstracción, practicando una lectura que usa la misma convención de signos: orientación al norte, líneas que enlazan o puntos y manchas que tanto localizan personas como edificios, manzanas o parcelas.

La lectura visual

La imagen fotográfica aérea y la imagen de satélite es desde que surgió, (a mediados del XIX la primera y un siglo después la segunda) el soporte de la cartografía contemporánea, sino a veces incluso, el mapa mismo, al que sustituye visual y virtualmente en el uso cotidiano que hacemos en nuestro entorno de trabajo digital por medio de herramientas como Google Earth, Google Maps, OpenStreetMap o los Sistemas de Información Geográfica, que permiten alternar vistas "mapa-imagen" fundiendo ambos lenguajes ficticios. El mejor de los casos se da cuando se lee la foto sin su realidad y somos capaces de interpretar su referente, que diría Barthes. No hay, en ambas imágenes, la representación del territorio como construcción cultural y artificio del hombre, ambas son un ladrillo más del constructo, una mirada vertical de los dioses[1] que Google y compañía nos ofrecen con el don de la ubicuidad en casi, cualquier

1. CORBOZ, A. "El territorio como palimpsesto". En: *Los asentamientos humanos*. Diógenes, 1983, no. 121, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades. 15-36 pp.

Fig. 01. SATÉLITE TIROS I. *Tierra* [Imagen de satélite a una distancia aproximada de 27.000Km] 1959, © NASA.

Fig. 02. SIMMON, R. [Imagen de satélite por infrarrojos sin referenciar escala]. *Europa y Africa*. 2012, © NASA Earth Observatory.

punto geográfico del planeta. Así, volamos sobre las calles como vencejos con Streetview o nos geolocalizamos como puntos latentes en un lugar de la pantalla. (Figs. 1 y 2)

Del mismo modo que una línea en un mapa puede significar diferentes cosas (muros, carreteras, o curvas de nivel, etc), el pixel de una imagen digital puede indicar otras muchas (un área de bosque, una población o una persona, un desierto o un mar). La imagen cuadrada del pixel, como la línea, debe ser interpretada. Que el mapa y la foto aérea no son lo mismo es una obviedad que en su uso se confunde. La foto no es un mapa bien dibujado que pida resaltar lo ya visible a través del dibujo, es un momento concreto de un territorio que está en continuo proceso de cambio, una realidad, "calibrada", enfocada e intencionada. Es un testimonio de un determinado contexto que debe ser verificada y contrastada para ser juzgada. Del mismo modo que no hay mapa sin trabajo de campo, tampoco hay foto aérea si el cielo está lleno de nubes. No hay "retrato" del territorio.

Intención y escala

La imagen aérea, topográfica o de satélite, se realiza con fines determinados por agentes o empresas concretas privadas o públicas. Entre otras muchas cosas sirven para realizar planeamientos generales de los ayuntamientos, detectar vertidos, localizar accidentes de escala "supramunicipal", medir la contaminación lumínica o atmosférica, constatar los cambios geográficos sucedidos en el lapso de tiempo (medido por el intervalo entre fotografías), medir cambios de temperatura con una cámara térmica, o usarse en conflictos bélicos. A estos últimos debemos los vuelos americanos de la serie A y la serie B de mediados de los años 40 y 50 respectivamente. Precisamente ambos vuelos constan de fotogramas a escalas aproximadas de 1:43.000 y 1:32.000 que se ofrecen aisladamente, mostrando la fecha exacta en que se realizó la toma, o fotocompuestas en ortofotos, formadas por fotogramas de "diferentes" fechas y sometidos a digitalizaciones alternas. Estos documentos no son "certificables", dice el Ministerio de Fomento. La fotografía tiene una

Fig. 03. US ARMY MAP SERVICE. *A Coruña 0021A-0307* [fotograma del terreno obtenida desde un avión mediante cámara aerotransportada a una escala aproximada de 1:32.000] 1956, © Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire, Ministerio de Defensa.

intención: mostrarnos lo que el fotógrafo (o empresa) quieren, como el dibujo. Cuando un mapa usa una imagen cuyo fin no se corresponde con la intención del planeamiento, es cuando su lectura puede ser malinterpretada por desconocer su intención. (fig. 03)

Hoy existen distintos tipos de documentos técnicos cuyo tema es el territorio (planes generales, catálogos del paisaje, normativas ambientales, etc.) que han dibujado sus cartografías partiendo de la misma imagen aérea. El ejemplo más extendido es el uso de la imagen de los vuelos militares americanos del siglo pasado para comparar el "pasado" frente al presente. El grano frente al pixel, el blanco y negro frente al RGB. Esta confrontación entraña el "olvido" del territorio "antes de la foto", mucho más de veinte siglos de crecimiento y cambio territorial de un plumazo, comparando un retrato territorial de por la mañana con el de por la noche. Se olvida la imaginación de recrear un territorio que existía antes de ser fotografiado y se olvida también, la singularidad de la mirada del fotógrafo, su objetivo y su contraste y muchas otras imágenes que miran horizontalmente un paisaje y que existen en los archivos históricos municipales.

La escala de una foto aérea nos transpone en la mirada de un pájaro o de un astronauta, estableciendo una relación de situación dentro de un sistema de relaciones más amplio. Hemos pasado del respeto de las primeras expediciones geográficas a la holística de "un ser" que orbita alrededor del planeta tierra. Su proliferación, su uso incorrecto o abusivo en planeamientos urbanos, no debe obviar otro tipo de escalas, aunque se fije la atención en analizar la costa, una ciudad o un océano. Sin duda, es importante mirar desde una escala global, viviendo en la globalidad como vivimos, pero se debe evitar correr el peligro de perderse en el bosque.

Si incrementamos la escala, el "zoom" en términos digitales, de una foto en nuestras pantallas más y más, la imagen se hace borrosa y se "pixela". Es la nueva escala, "los vuelos fotogramétricos del Plan Nacional de Ortofotogrametría Aérea poseen un tamaño de pixel de 0,22m a 0,45m, siendo

Fig. 04. HENNER, M. *Dutch Landscapes: Unknown Site, Noordwijkaan Zee, South Holland* [Imagen disponible en la web de la galería Carroll /Fletcher] 2011, © Mishka Henner.

su escala de vuelo de 1:20.000 a 1:30.000, respectivamente".[2] La información visual se pierde homogeneizándose en manchas de luz RGB. La capacidad de leer una foto depende de nuestro aprendizaje digital. Sirvan de ejemplo extremo y como reflexión significativa, las meticulosas lecturas del pixel del grupo Forensic Architecture[3] o el juego visual y conceptual del artista británico Mishka Henner en su serie *Dutch Landscapes*, llevando el pixel a otra escala para ocultar lugares censurados de Google Earth. Frente a la escala del pixel, las cartografías de los documentos técnicos de planeamiento responden con la escala planimétrica a sus propósitos: construir esa imagen simbólica y selectiva. Dentro de sus posibilidades técnicas dibujan lo que responde a los intereses (políticos). Así, los mapas se dibujan desde la escala 1:20.000 hasta la "imprecisión" del 1:125.000 o 1:170.000. A mayor escala, mayor parecido con la fotografía aérea, mayor generalización y ocultación de las singularidades de un territorio; es el pixel borroso, la mala resolución. (figs. 04 y 05)

La lectura visual del paisaje

De entre todos aquellos documentos técnicos de planeamiento, los que versan sobre el paisaje (término complejo y apropiado desde muchas disciplinas) y hacen uso casi exclusivo de la fotografía aérea, dibujan las cartografías más "discutibles". Primero, porque "planifican" una percepción, tarea vanidosa de controlar y ordenar lo que cualquiera mira, percibe y experimenta: un paisaje. Segundo, porque como planeamiento

2 CENTRO NACIONAL DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA. *Guía de usuario de la Fototeca Digital*. [en línea] Disponible en web: fototeca.cnig.es [Consulta: 10 de abril de 2018] 7 p.

3. GÜIRALDES, R. (coord.) *Forensic Architecture. Towards an Investigative Aesthetics: 28 abril - 15 octubre* [cat.]. Barcelona, MACBA, 2017.

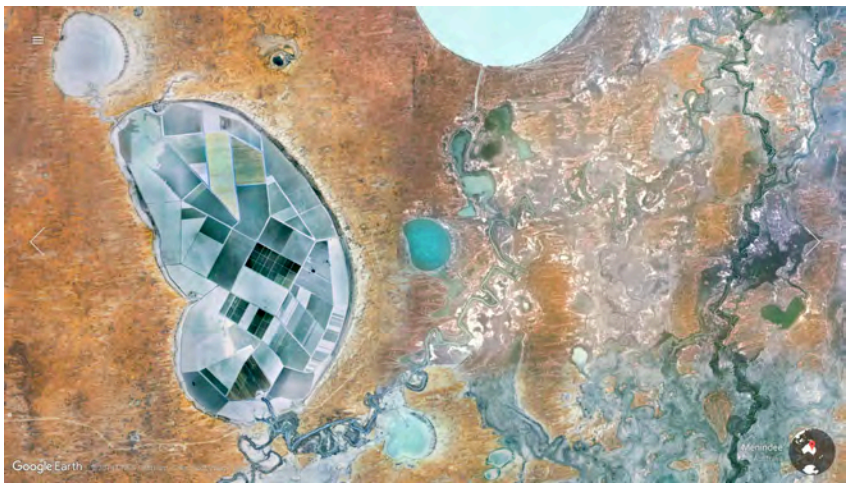


Fig. 05. GOOGLE EARTH. *Menindee, Australia* [Imagen de satélite sin referenciar escala] 2014, © CNES, Astrium, Cnes, Spot Image, Digital Globe, Landsat.

y traslación jurídica de unas intenciones, las de poner orden, incitan a plantearse de inmediato la pregunta: ¿cómo se puede pretender imponer un orden en lo que uno contempla, si el paisaje[4] se constituye por medio de valores, códigos culturales, eventos, experiencias, imágenes y mapas, y además, al margen del individuo, del habitante? Atendemos así, a documentos limitados y manipulados, que revelan la carencia de un objetivo claro y que usan la foto como testimonio de una realidad existente pero que no es tal, desde el momento en que se hizo la foto.

La tecnología nos ofrece nuevas herramientas para movernos en los "mapas-aéreos", abre nuevas lecturas o al menos, la reconsideración de la tradicional, pero se debe "educar" al observador a que sea crítico y capaz de filtrar e interpretar toda esa información disponible porque lo que ve, es una información visual manipulada, elaborada por un "programador" o "planeador" que nos la ofrece. Deberíamos preguntarnos ¿quién la genera? ¿qué tecnología la produce? ¿con qué fin la leemos? (fig. 06)

> "Me gustan los mapas porque mienten.
> Porque no dejan paso a la cruda verdad.
> Porque magnánimos y con humor bonachón
> me despliegan en la mesa un mundo
> no de este mundo."[5]

Una ordenación territorial no se puede imponer sobre una percepción para ofrecernos un territorio como un producto de consumo visual. Las miradas sobre un paisaje no deberían regularse, en todo caso deberían "implicarse" y potenciar, estimular, ofrecer y contrastar lecturas y experiencias y relaciones sensoriales que midan la "potencialidad" paisajística de un territorio. Deberían comprometerse con el territorio, en el sentido de la consciencia de vivir e implicarse en él. Tal vez, en la medida de esa potencialidad está escondida su complejidad o simplemente su síntoma, su grado de humanización, pues es en los ojos de quien mira donde está el paisaje. La urbanidad ligada al territorio como

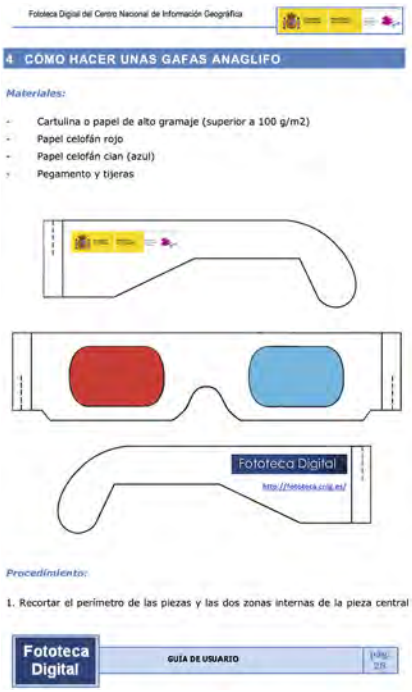


Fig. 06. CENTRO NACIONAL DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA. "Cómo hacer unas gafas anáglifo" [en línea]. En: *Guía de usuario de la Fototeca Digital* [Disponible en web: fototeca.cnig.es [Consulta: 10 de abril de 2018] © IGN.

4. CORNER, J. y COSGROVE, D. (ed.) The agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. En: *Mappings*. Londres: Reaktion Books, 1999, 213-252 pp.

5. SZYMBORSKA, W. "Mapa". En: *Hasta aquí*. Madrid: S.L. Bartleby editores, 2014.

construcción artificiosa del hombre, dice Solá-Morales "tiene que ser un sistema abierto de relaciones."[6]

Conclusión

La foto aérea debe ser interpretada con cautela. No debe ser leída como una realidad incuestionable de un territorio, caso para el cual, un mapa ejerce mejor función debido a su abstracción. La foto aérea es un dato más. Existen herramientas que nos permiten en la actualidad visualizar lo invisible, "ver" energías o conexiones inalámbricas, mirar cuando no hay luz, "volar" sin movernos del sitio. Las cartografías, especialmente las que se redactan desde las instituciones o la administración, para redactar planeamientos o catálogos, deben hacer un ejercicio visual y emocional para expresar visualmente estas nuevas relaciones urbanas y globales y no quedarse en meros retratos tratados con un filtro. De otro modo se huye de la complejidad, se simplifica.

"Las páginas del antiguo atlas de geografía se prolongan en redes que se burlan de las orillas, de las aduanas, de los obstáculos, naturales o históricos, cuya complejidad dibujaban no hace tanto los fieles mapas; el paso de los mensajes supera las rutas de peregrinación, nuestros hábitats se van haciendo más virtuales que reales, ¿Podremos morar en estas virtualidades? (...) ¿de qué hay que trazar un mapa? Respuesta evidente: de los seres, los cuerpos las cosas ... que no se pueden concebir de otra forma."[7]

Bibliografía

ARMENTERAS, C. y CAPITEL, A. "Entrevista con Manuel de Solá-Morales". *Revista Arquitectura*, 2008, no 4. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid.

BARTHES, R. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós comunicación, 2006.

CENTRO NACIONAL DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA. *Guía de usuario de la Fototeca Digital*. [en línea] Disponible en web: fototeca.cnig.es [Consulta: 10 de abril de 2018]

CORBOZ, A. "El territorio como palimpsesto". En: *Los asentamientos humanos*. Diógenes, 1983, no. 121, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.

CORNER, J. y COSGROVE, D. (ed.) "The agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention". En: *Mappings*. Londres: Reaktion Books, 1999.

GÜIRALDES, R. (coord.) *Forensic Architecture. Towards an Investigative Aesthetics: 28 abril – 15 octubre* [cat.]. Barcelona, MACBA, 2017.

SERRES, M. *Atlas*. Madrid: Ed. Cátedra, 1995.

SZYMBORSKA, W. "Mapa". En: *Hasta aquí*. Madrid: S.L. Bartleby editores, 2014.

6. ARMENTERAS, C. y CAPITEL, A. "Entrevista con Manuel de Solá-Morales". *Revista Arquitectura*, 2008, nº 4. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, 62-70 pp.

7. SERRES, M. *Atlas*. Madrid: Ed. Cátedra, 1995. 17 p.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Carlos García Vázquez
Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
ccggvv@us.es

Automóvil, arquitectura y forma urbana en Estados Unidos. El caso del Sunbelt / Cars, architecture and urban form in the United States. The Sunbelt case

Este artículo aborda las relaciones existentes entre automóvil, arquitectura y forma urbana en Estados Unidos. A modo de introducción, comienza exponiendo la importancia social y económica del sector del automóvil, así como de las infraestructuras viarias asociadas al mismo, indagando en las raíces históricas de todo ello. Posteriormente, en un primer apartado, analiza las dos fases que caracterizan a la arquitectura del automóvil, defendiendo que tras la primera, la de la "arquitectura drive-in" de las décadas de 1950 a 1970, subyace una interesante componente cultural-identitaria, así como un impulso muy innovador desde el punto de vista tipológico. Todo ello desaparece en la segunda fase, la de la arquitectura de las "big boxes", que comenzó a expandirse en la década de 1990. Resultaron del emprobrecimiento perceptivo al que se ven sometido los conductores cuando circulan por la ciudad y el territorio. En un segundo apartado, el artículo se centra en el análisis del vínculo automóvil-forma urbana, utilizando las ciudades del Sunbelt como caso de estudio. Se defiende que el derivado de dicho vínculo son unas "ciudades-esquema" que siguen la lógica de la ingeniería de transportes y que condicionan radicalmente la forma de vida de las personas, condenando a muchas ellas a la exclusión social.

This article studies the links existing between the automobile, the architecture and the urban form in the United States. In the introduction explains the social and economic importance of this sector, as well as the road infrastructures associated to it, analyzing the historic records of all this. Afterwards, in a first section, the article studies the two phases that characterize the car architecture. The first is the one of the 'drive-in architecture', developed between 1950 and 1970, an architecture with interesting cultural and identity values, as well as very innovative from the typological point of view. All this disappeared in a second phase, the one of the 'big boxes', that started in the 1990s. They were the result of the perceptive impoverishment of the drivers when they circulate across the city and the territory. In a second section, the article focus on the link automobile-urban form, using the Sunbelt cities as case study. According to the author, the by-product of this link are 'scheme-cities' that follow the logic of the transportation engineering, and that severely condition the way of life of the people, condemning many of them to social exclusion.

Arquitectura *drive-in*, Ciudad del automóvil, Sunbelt, Houston, Los Ángeles /// Drive-in Architecture, Automobile City, Sunbelt, Houston, Los Angeles

Fecha de envío: 27/04/2018 | Fecha de aceptación: 09/06/2018

En 1908 apareció el primer vehículo de masas de la historia: el mítico Ford T. Seis años después empezó a ensamblarse en una cadena de montaje, lo que rebajó su coste de 950 a 290 dólares. El parque automovilístico estadounidense comenzó entonces a crecer a razón de más de un tercio anual: las 8.000 unidades 1900 se transformaron en 26 millones en 1927.

Aunque la primera vía rápida de Estados Unidos fue la Long Island Motor Parkway, construida en las afueras de Nueva York entre 1906 y 1911, las infraestructuras necesarias para acoger esta avalancha vehicular se construyeron tras la Segunda Guerra Mundial. En 1956 se aprobó la ley que implementaba la creación de los 66.000 kilómetros de la red interestatal de autopistas, el Interstate Highway System. Con lo que el presidente Dwight D. Eisenhower calificó como "el mayor proyecto de construcción de carreteras concebido en la historia de la humanidad" no sólo se trataba de responder a las crecientes demandas de movilidad de la sociedad norteamericana. Desde la Primera Guerra Mundial los militares venían reclamándolo como una estrategia de defensa. En 1948, al inicio de la Guerra Fría, el National Security Resources Board recomendó la dispersión territorial de las zonas residenciales e industriales para evitar el peligro de aniquilación en caso de ataque nuclear. También destacó que, ante ese mismo escenario, una de sus principales preocupaciones era la evacuación de la población. El Interstate Highway System formaba parte de un programa orientado a minimizar estos riegos. Tras varios años de debate se decidió extenderlo a las ciudades, incluyéndose en el mismo a las autopistas de circunvalación.[1] Esta medida animó el desplazamiento de la clase media hacia los suburbios, es decir, la dispersión territorial que recomendaban los militares. Había nacido "Autopía".

Charles E. Wilson, Secretario de Defensa del gobierno de Dwight D. Eisenhower, afirmaba que: "lo que es bueno para Estados Unidos es bueno para General Motors y viceversa". Ciertamente, las industrias del automóvil y el petróleo conforman la columna vertebral de su economía: seis de sus diez principales corporaciones industriales pertenecen a esos sectores, que generan el 20% del PIB nacional, y uno de cada seis empleos industriales depende del ramo del automóvil. Ello explica que, a pesar de que los impuestos que recaen sobre él y sus derivados tan sólo soportan el 25% de lo que cuesta mantener las infraestructuras que utiliza, el gobierno federal lleve un siglo subvencionando el uso del automóvil. Aunque el

1. La primera que se construyó fue la mítica Route 128 de Boston.

Interstate Highway System se completó en la década de 1970, aquél siguió empleando 200 millones de dólares diarios en ampliarlo, mejorarlo y rehabilitarlo, hasta duplicar su capacidad (Kunstler 1996; 67-70).

Estados Unidos contaba al inicio del presente siglo con casi 6,5 millones de kilómetros de carreteras que ocupaban el 2% de su territorio (Bartlett 1998; 99-122). Aún así, esta gigantesca infraestructura viaria es incapaz de acomodar su parque automovilístico,[2] ya que el aumento de la movilidad supera con creces el desarrollo de la red viaria: en los últimos 20 años, los kilómetros recorridos por los estadounidenses (que cada mes compran dos millones de vehículos) se han incrementado un 120%. Ello excede, de lejos, el crecimiento demográfico y económico del país. Según el Departamento de Transportes, entre 1969 y 1977, mientras que la población aumentó un 8%, los kilómetros recorridos lo hicieron un 40% y los carnés de conducir un 24%.

Actualmente, el parque automovilístico norteamericano supera los 235 millones de unidades. El 91% de las familias cuentan con un coche, el 50% con más de uno y el 20% con más de tres (Kunstler 1996; 67-70). Los sociólogos hablan de una "sociedad de conductores" cuyos miembros son inseparables de sus máquinas (Urry 2000; 190).

El presente artículo indaga en los estrechos vínculos existentes entre la sociedad estadounidense y el automóvil, lo que ha implicado y determinado tanto a la arquitectura como a la forma urbana. Las ciudades del denominado "Sunbelt" o "Cinturón del Sol", la franja de Estados Unidos comprendida entre el paralelo 37 y la frontera con México, serán objeto de especial atención.

La arquitectura del automóvil: del "*drive-in*" a la "*big box*"

Históricamente, el automóvil no ha padecido en Estados Unidos la mala prensa que le persigue en Europa. Uno de los intelectuales que más convincentemente alabó sus "virtudes" fue Reyner Banham, que llegó a afirmar que el tándem automóvil privado-autopista pública era el súmmum del transporte urbano democrático: movimiento puerta a puerta, a elevadas velocidades y sobre un territorio extenso. "El grado de libertad que ofrece a un altísimo porcentaje de la población es algo a lo que ningún angelino estaría dispuesto a renunciar en favor de un eficiente sistema de transporte público" (Banham 1971).

En su famoso libro *Los Angeles. The architecture of four ecologies* (1971), defendía que el sistema de vías rápidas de esta ciudad no era algo meramente instrumental, sino un estado mental, una forma de vida, la "cuarta ecología" de sus habitantes: "Es en la autopista, conjuntamente con la playa, donde el angelino se siente más yo, más identificado con la ciudad". El crítico e historiador británico encontraba evidencias de ello por doquier. Había observado, por ejemplo, que las chicas se arreglaban el cabello cuando enfilaban las rampas de aceleración que daban acceso a las autopistas, como si se dispusieran a entrar en un espacio social.

---

2. En 1990, un estudio estimaba que, para que el sistema de autopistas de Los Ángeles absorbiera el incremento de movilidad previsto, tendrían que implementarse más de mil kilómetros de carriles anuales.

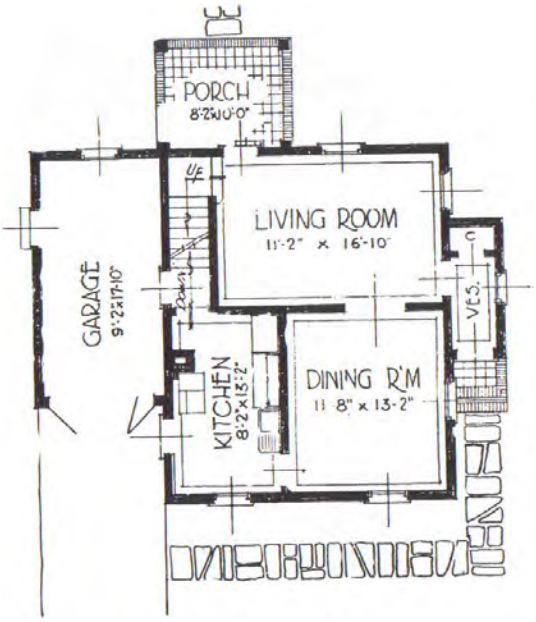


Fig. 01. Casa con garaje, Radburn, 1929. Fuente: WACHS, M. y CRAWFORD, M. (editores), 1992 *The car and the city. The automobile, the built environment, and daily urban life.* The University of Michigan Press, p. 134.

Con estas consideraciones, Banham apuntaba algo muy importante: que tras la querencia de los californianos por el automóvil subyacía una componente cultural. Ciertamente, en los años 1950, cuando el sistema funcionaba razonablemente bien y aún era posible asociar autopista y placer, automóvil y libertad, la vida en la carretera fue idealizada por libros como *On the road* de Jack Kerouac (1957), por películas como *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950) o por canciones como *Maybellene* de Chuck Berry (1955).

El sustento cultural del automóvil se construyó en esa década, pero los arquitectos ya llevaban 30 años intentando adaptar los edificios al mismo. Una de las primeras tipologías en hacerlo, en la década de 1920, fue la de la vivienda suburbana, en cuyo programa tuvieron que incluir una pieza ciertamente voluminosa: el garaje.[3] La necesidad de orientarlo hacia la calzada, les obligó a invertir la planta: los salones dejaron de abrirse a porches que daban a la calle, para volcarse hacia patios traseros. Así, si antes el porche era un espacio de transición entre lo público y lo privado donde se desarrollaba una intensa vida social, ahora había sido suplantado por una barrera que separaba el exterior del interior. Si antes el patio trasero era un espacio residual dedicado al bricolaje y el secado de ropa, ahora era un lugar cuidado donde se desarrollaba gran parte de la vida familiar. Y si antes el jardín delantero era una zona representativa, ahora seguía siéndolo, pero se había quedado sin uso (fig. 01).

A la vivienda suburbana le siguieron muchas otras tipologías que también hubieron de ser adaptadas para albergar y ser usadas desde el automóvil. En los años 1930, comenzaron a hacerlo los mercados de Los Ángeles. Una vez más, la planta se vio radicalmente afectada. Al tener que retranquearse de la calle para hacer hueco a los aparcamientos, cedió al coche el que hasta entonces había sido su flanco más valioso: el frente de escaparates. Muy pronto, sin embargo, los

3. Frank Lloyd Wright llegaría a clasificar las viviendas de Broadacre según el número de coches que podían albergar.

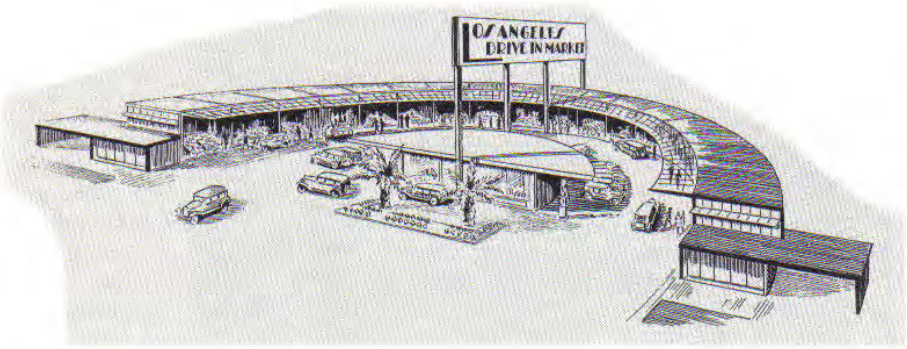


Fig. 02. Richard Neutra, propuesta de mercado *drive-in*, Los Ángeles, c. 1928. Fuente: WACHS, M. y CRAWFORD, M. (editores), 1992 *The car and the city. The automobile, the built environment, and daily urban life*. The University of Michigan Press, p. 149

arquitectos se dieron cuenta de que ello no suponía perjuicio económico alguno: la gente había dejado de andar por las aceras, es decir, los escaparates habían dejado de tener sentido (fig. 02).

El mercado de los años 1930 dio paso al supermercado de los 1940 y al *shopping mall* de los 1950, todos ellos derivados de la lógica del automóvil. Había nacido la "*drive-in culture*", que inundó la arquitectura norteamericana de mediados del siglo XX de cines *drive-in*, iglesias *drive-in* (la primera abrió en 1954),[4] moteles *drive-in* (inaugurados por Holiday Inn en 1952), restaurantes *drive-in* (fundados por McDonald's en 1952), etc. En las décadas siguientes a ellos se sumarían las lavanderías *drive-in,* los teatros *drive-in* y los bancos *drive-in* (fig. 03). En la década de 1970 aparecieron dos libros que intelectualizaron y pusieron en valor esta arquitectura, demostrando el potente sustrato cultural que subyacía tras ella: el ya citado *Los Angeles. The architecture of four ecologies* de Reyner Banham (1971), y *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown (1977).

En los años 1990, la cultura del *drive-in* dejó paso a una arquitectura cuya base ya no era cultural sino perceptiva, una arquitectura ruda y sin cualidades que está arruinando el paisaje urbano norteamericano. Tal como apunta Jane Holtz Kay, el coche fulmina las cuatro dimensiones de lo que Peter Calthorpe denominó "la estética del lugar": acaba con la escala, acaba con los ritmos, acaba con los patrones urbanos y acaba con los límites. "La escala se infla al tamaño gigante de la autopista, estandarizada, aislada y sin textura. El ritmo es el de la conducción a 70 millas por hora, en el que tan sólo se perciben borrosos fondos territoriales y cajas sin carácter. El patrón es el incontrolado y azaroso movimiento del vehículo, no el de las definidas y ordenadas aceras, accesos y fachadas de las calles peatonales tradicionales. Y los límites de la carretera son, en realidad, indeterminados y amorfos" (Kay 1997; 67-72).

La conducción altera radicalmente la experiencia espacial humana: modifica la percepción de la distancia, potencia unos episodios y anula otros. Rayner Banham decía que conducir a 95 kilómetros por hora por las rampas que subían, convergían, divergían y descendían en las intersecciones de las autopistas angelinas, era "parecido a volar sobre cuatro ruedas", un auténtico "placer no adulterado" (Banham 1968; 268). Lars Larup

4. Se trataba de la iglesia del reverendo Robert Schuller, que fue calificada como "el *shopping center* de Jesucristo".

Fig. 03, banco *drive-in*, Lubbock (Texas). Autor: Carlos García Vázquez

Fig. 04, *big box*, Lubbock (Texas). Autor: Carlos García Vázquez

describía una sensación similar, en este caso referida a Houston. En la autopista el coche se proyecta en un espacio nunca formado, siempre en evolución, un espacio que emerge y desaparece. En estas circunstancias bailarín y danza se fusionan en un fluido donde concurren calles, bosques, casas, luces, coches... Es un espacio de navegación, nunca exactamente el mismo, más líquido que sólido, más aproximado que preciso; un espacio en el que el cuerpo queda suspendido en la trayectoria (Larup 2000; 50).

Banham y Larup coincidían en representar la percepción urbana del conductor como algo alucinatorio. Margaret Crawford la compara con el acto de ver televisión. En ambos casos, se produce una sucesión rápida de cortes y fragmentos que son unificados por una máquina. Gentes, lugares, cosas son rápidamente olvidados a medida que pasan por nuestra ventanilla. "Conducir borra la memoria" (Baudrillard, 1986). Citando a Jean Baudrillard, Crawford concluye que el automóvil homogeneiza, unifica tiempo y espacio en un presente absoluto (en Wachs y Crawford 1992; 227).

La arquitectura que responde a estos patrones perceptivos ha sido denominada como "*big boxes*", "cajas grandes" (fig. 04). El 80% de los edificios comerciales construidos en Estados Unidos desde 1994 responde a este tipo, cuya fórmula es bien simple: una caja sin ventanas orillada junto a una gigantesca playa de aparcamientos. Se distinguen varias escalas. Las mayores alcanzan los 20.000 m² y las construyen empresas como Wal-Mart. Otras oscilan entre los 2.500 y los 10.000 m², y son patrocinadas por cadenas especializadas en un sector de ventas determinado (Toys "R" Us, Staples, Home Depot, etc.). Las *big boxes* están separadas entre sí por distancias regulares determinadas por los manuales de *marketing* de estas multinacionales. El paisaje que generan es, en palabras de Martin Pawley, caótico, no lineal e ilegible, un extenso campo de espacios capsulares.

Forma urbana y exclusión social en las ciudades del Sunbelt

Si los datos referentes al uso del automóvil en Estados Unidos son impactantes, en el Sunbelt, la zona socialmente más móvil y económicamente más dinámica del país, llegan a ser abrumadores. Mientras que a nivel nacional el promedio del desplazamiento vivienda-centro de trabajo efectuado en coche (el denominado "*commuting*") es de 35 kilómetros

Fig. 05. red de autopistas de Atlanta. Fuente: Google Earth

en cada sentido, en sus ciudades supera los 50. Los habitantes de Phoenix destacan por ser los que más utilizan el coche en el mundo. Con una media de 1,6 automóviles por familia, el 90% de la población lo usa a diario. Tan sólo el 2,9% camina, el 2,6% viaja en autobús y el 1,4% en bicicleta[5] (Michell L. Moss y Anthony M. Towsend, en Wheeler, Aoyama y Warf 2000; 31-41). En 2003 viajaron 130 millones de kilómetros diarios y cada año consumen 3.400 litros de gasolina (más que los angelinos).[6]

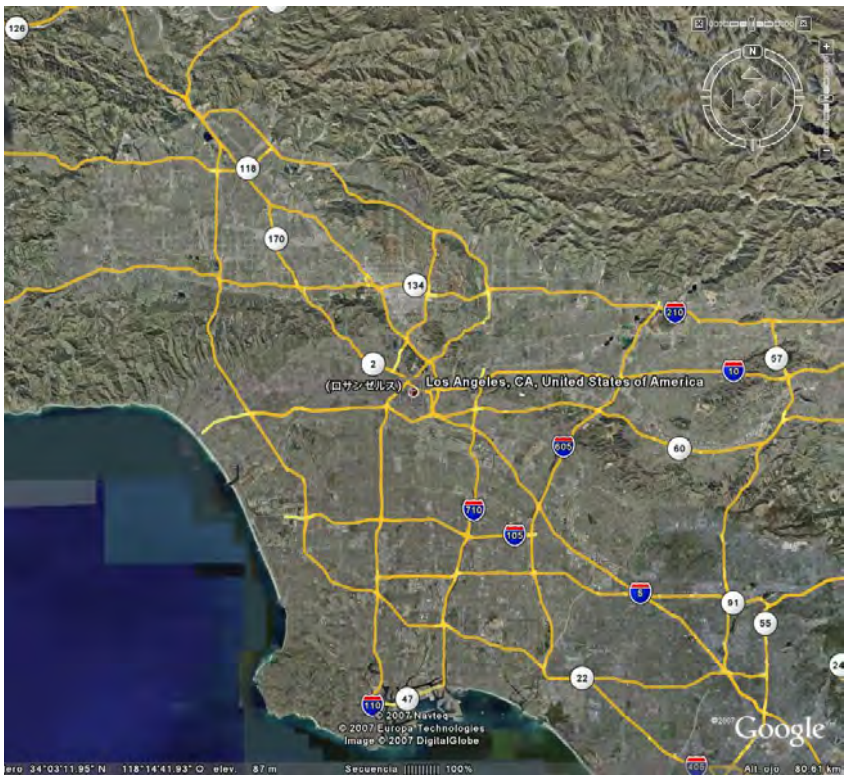
Hay autores que han llegado a relacionar el éxito económico y demográfico de ciudades como Phoenix con el hecho de que fueran mayoritariamente planificadas y construidas durante la era del automóvil. Tras analizar los datos del censo del año 2000, Edward L. Glaeser y Jesse M. Shapiro comprobaron que en las urbes donde los *commutings* eran inferiores al 65%, la población tan sólo creció un 2%; mientras que donde superaban el 80%, lo hizo un 17%. Su conclusión era: las ciudades pensadas para el transporte público se empobrecen, mientras que las diseñadas para el automóvil progresan (Katz y Lang 2003; 13-32).

La forma urbana de las ciudades del Sunbelt no deriva de la reflexión de arquitectos y urbanistas, sino de los estrictos protocolos de los ingenieros de tráfico. Su trazado, semejante a un esquema, está regido por una estricta racionalidad. En algunos casos son muy simples. Los de Las Vegas y Albuquerque se reducen a dos autopistas que se intersecan cerca del *downtown*. El de Atlanta (fig. 05) se complementa con una ronda. Como dice Rem Koolhaas: “Atlanta es una forma básica, pero no

5. Phoenix también ostenta otros récords de movilidad: cuenta con el mayor número de aviones y barcos privados *per cápita*.

6. Se prevé que, en las próximas dos décadas, la población de Phoenix se duplique: tres millones de personas adicionales que aportarán 2.100.000 coches y requerirán 10.500.000 plazas de aparcamiento. Ello supondrá casi 300 km² de asfalto.

Fig. 06. red de autopistas de Los Ángeles.
Fuente: Google Earth

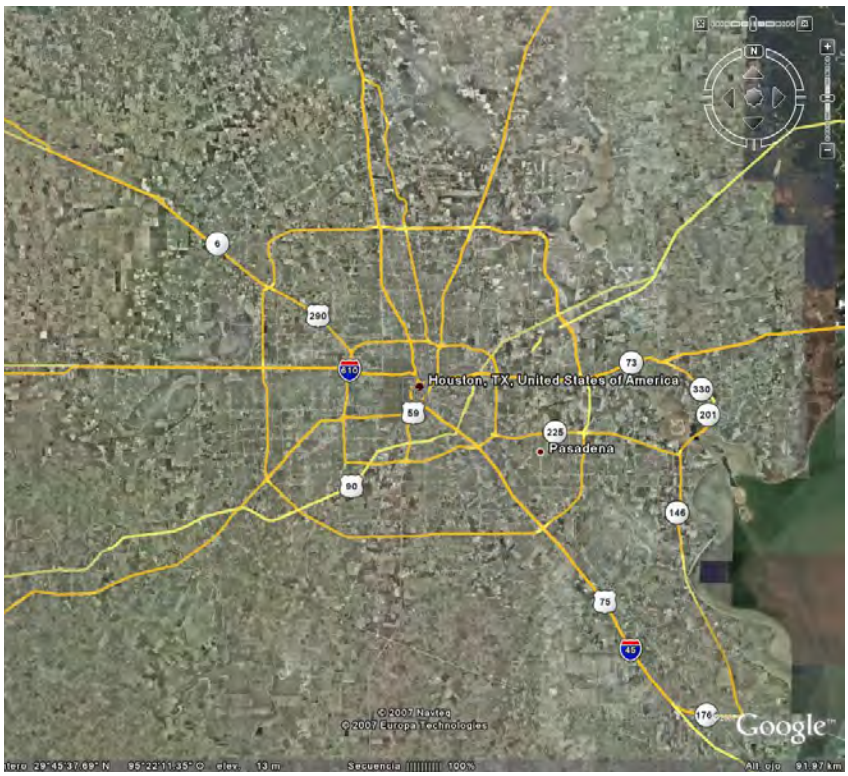


es una forma, su *no forma* básica es generada por el sistema de autopistas, una X alargada rodeada por una O: arterias que recorren la ciudad conectando con una única autovía de circunvalación. La X conduce a la gente hacia dentro y hacia fuera; la O, como una mesa giratoria; les lleva a cualquier sitio" (Koolhaas y Mau 1995; 836).

Pero la red viaria más compleja y eficiente de Estados Unidos es la de Los Ángeles (fig. 06), ciudad tradicionalmente distinguida como paradigma de Autopía. Cuando comenzó a construirse el Interstate Highways System, la capital californiana llevaba décadas lidiando con este tema. En 1937 el Automobile Club of Southern California, un *lobby* del sector del automóvil que hacía las veces de departamento de urbanismo, presentó un plan para construir 800 kilómetros de vías de alta velocidad. A diferencia del esquema posteriormente adoptado por el Interstate Highways System, no conducían el tráfico hacia el centro urbano. Conformaban una densa malla que reproducía el trazado de las líneas de ferrocarril de finales del XIX, posteriormente adoptado por la red de tranvías. El resultado eran catorce autopistas que atravesaban la ciudad: cuatro de norte a sur, seis de oeste a este (entre ellas la I-10, que articularía todo el Sunbelt) y cuatro siguiendo la diagonal determinada por el Pacífico y las montañas de Santa Ana y San Gabriel (entre ellas la I-5, eje de la costa este de Estados Unidos).

En 1939 el ayuntamiento adoptó este plan, que guió el desarrollo urbano de Los Ángeles durante las siguientes décadas. Se evitaron así los problemas que el Interstate Highways System provocó en muchas otras ciudades. En comparación con los sistemas radiocéntricos, la retícula angelina articulaba el territorio según patrones altamente descentralizados. Cuando se completó, era la red más eficaz, coordinada y segura del país, una auténtica máquina de precisión que fascinó a numerosos teóricos (Mark S. Foster, en Wachs y Crawford 1992; 192).

Fig. 07. red de autopistas de Houston.
Fuente: Google Earth



Pero el reinado de Los Ángeles como paradigma de Autopía ha llegado a su fin. Hoy en día le hacen sombra ciudades como Houston, de la que Anthony Downs llegó a decir: "En Houston, una persona andando es alguien que va a buscar su coche" (en Kay 1997; 269). Este destronamiento fue anunciado por Ada Louise Huxtable a finales de los 1970, cuando manifestó su fascinación por la radical movilidad de la entonces emergente estrella tejana: "Si hacemos excepción de los horribles atascos de tráfico de las mañanas y las tardes, ya que todo Houston se mueve hacia y desde casa y el trabajo, es una lección de cómo se comporta la sociedad de una ciudad móvil, de sus valores y del tipo de mundo que genera" (Huxtable 1978; 145). Los valores y prioridades de los houstonianos, el 87% de los cuales utiliza el automóvil para ir a trabajar, son perfectamente cuantificables: la ciudad gasta el 60% de su presupuesto anual en construir infraestructuras de transporte.

Como en la mayoría de las metrópolis estadounidenses (Los Ángeles es una excepción), el idilio de Houston con las autopistas comenzó con la ejecución del Interstate Highways System. A finales de los 1950 se construyó el Loop 610, la primera ronda de circunvalación. En la década de 1970 se ejecutó el segundo cinturón, el Beltway 8 (situado a 16 kilómetros del anterior); y en los 1990 el tercero, el Grand Parkway (a 40 kilómetros del Loop 610). Surgió así el típico esquema radiocéntrico, que difiere conceptualmente del sistema mallado de Los Ángeles. Los tres cinturones de Houston son rectangulares, al adaptarse a la retícula heliomórfica de la Land Ordinance Act, promulgada en 1785. Se complementan con once autopistas radiales que fugan en todas direcciones: cuatro siguen la lógica heliomórfica y siete confluyen en el *downtown* (fig. 07).

Cada lustro, alguna nueva vía de alta capacidad viene a sumar otra aguja a este impresionante reloj rectangular de triple esfera. A comienzos de los 1990 Houston estuvo a punto de construir su gran monumento

a Autopía: el West Loop, los 6,5 kilómetros del Loop 610 comprendidos entre las conexiones con la I-10 y la US-59. Con 224.000 vehículos apiñándose diariamente en sus 8 carriles, era el tramo de autopista más congestionado de la ciudad. Para incrementar su capacidad hasta los 350.000, el Texas Department of Transportation propuso ampliarlo a 24 carriles, lo que lo habría convertido en el tramo de autopista más ancho del mundo (Barna 1992). El rechazo del ayuntamiento acabó con este proyecto, inconfundiblemente tejano. El West Loop hubiera costado 280 millones de dólares y habría arrasado 12.000 m^2 de parque.

Todas estas "ciudades-esquema" han sido definidas según los tiempos propios del coche: en ellas las zonas residenciales y los centros de trabajo son inalcanzables a pie. Ello explica que sus habitantes utilicen el coche para el 82% de los desplazamientos,[7] que tan sólo en el 5% de las ocasiones lo hagan a pie,[8] o que, con una media de más de tres viajes diarios, pasen al volante cuatro años de su vida. El mito cultural, nacido en 1950, se ha transformado hoy en día en una forma de vida que no admite vuelta atrás. Según un estudio del Departamento de Transportes de Estados Unidos, incluso en el caso más que discutible de que hubiera voluntad por parte de los ciudadanos, únicamente podrían realizar a pie un 30% de sus traslados cotidianos y en transporte público un 53%. Para el resto el coche es la única opción.

No es de extrañar, por tanto, que en Estados Unidos no tener coche o no poder conducir se haya convertido en causa de exclusión social. Tres son los principales colectivos afectados. En primer lugar, los menores de 16 años. Aunque en casi todos los estados del país la mayoría de edad se alcanza a los 21, la licencia de conducir se obtiene a los 16, coincidiendo con el inicio de la vida laboral (es inconcebible que una persona acceda a un empleo si no tiene carné). En segundo lugar, los sectores sociales económicamente desfavorecidos. El Automobile Club of Southern California estima que conducir en Los Ángeles cuesta unos 7.127 dólares anuales (otros elevan esa cifra a entre 9.000 y 11.000 dólares). Una familia media norteamericana destina más del 20% de sus ingresos al transporte, lo que contrasta con el 9% de las familias japonesas o el 7% de las europeas. Las familias sin recursos que no tienen coche porque no se pueden permitir ese gasto suponen un 9% del total de la población del país. El porcentaje de hogares humildes es muy superior, pero la mayoría cuenta con automóvil porque de ello depende encontrar o conservar sus puestos de trabajo. De hecho, el 60% de la población con ingresos inferiores a 10.000 dólares anuales es propietario de un coche, y el 20% incluso tiene dos. Por último, el tercer sector poblacional excluido por el imperio del automóvil en Estados Unidos son los ancianos y enfermos que no superan las pruebas médicas necesarias para renovar el carné. Este problema está tan extendido que se han creado asociaciones de afectados. Las Gray Panthers, un grupo para la defensa de los derechos de las personas mayores, ha llegado a denunciar al gobierno por crear "serias desventajas de accesibilidad" con dichas pruebas. Para solventar la pérdida de capacidades auditivas y visuales que padecen los ancianos, piden que se

7. Lo que contrasta con el 48% de los alemanes, el 47% de los franceses y el 45% de los británicos.

8. El 20% en el caso de los europeos y el 50% en el de los japoneses.

aumente el tamaño de las señales de tráfico, se intensifiquen los colores de la señalización horizontal o se amplíe la anchura de los carriles, todo para evitar que sus debilidades perceptivas les suponga la reclusión en casa (Kay 1997; 29). En definitiva, jóvenes, pobres, enfermos y ancianos. En total, ochenta millones de personas, la cuarta parte de la población de Estados Unidos.

Conclusiones

En este artículo se han analizado los vínculos existentes entre al automóvil, la arquitectura y la forma urbana en Estados Unidos. Por lo que respecta a la arquitectura, se diferencian claramente dos fases. De la primera, que podemos centrar en las décadas de 1950 a 1970, surgió la arquitectura *drive-in*, cuyos valores fueron puestos en evidencia por Reyner Banham, Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. En primer lugar, esta arquitectura impulsó una revolución tipológica que puso a Estados Unidos en la vanguardia de la innovación arquitectónica mundial. Dicha revolución había comenzado en el sector de la vivienda en la década de 1920, pero se expandió a las múltiples variantes de la arquitectura comercial en la década de 1950: mercados, restaurantes, moteles, bancos, etc. En segundo lugar, es de destacar el valor identitario de la arquitectura *drive-in*, manifestación de una forma de vida ligada al automóvil que, en aquéllas décadas, fue identificada como autóctona del país, una de las más destacadas expresiones del *American Way of Life*.

En una segunda fase, la evolución de la arquitectura del automóvil perdió su referencia identitario-cultural, para derivar de cuestiones meramente perceptivas. La generalización del uso del coche, y la culminación de una gigantesca red viaria de alta capacidad capaz de registrar cada segmento del territorio estadounidense, extendió social y espacialmente la forma perceptiva propia del automóvil, la de una persona que va encerrada en una cápsula hermética y circula a 50, 70 o 120 kilómetros por hora, demasiado rápido para oler, para tocar o para percibir detalle alguno. Esta severa limitación perceptiva dio lugar a las *big boxes*, una arquitectura de grandes trazos, edificios sin cualidades ni significado urbano, meros volúmenes que no expresaban valores culturales. Tal como apuntan Sanford Kwinter y Daniela Fabricius, la arquitectura en el sentido tradicional de la palabra había desaparecido, siendo suplantada por “puras infraestructuras genéricas” (Koolhaas, Kwinter y Fabricius 2000; 528).

Algo semejante habría que concluir con respecto a la forma urbana resultante de la lógica del automóvil, la segunda vertiente de reflexión de este artículo, y para cuyo análisis nos hemos centrado en las ciudades del Sunbelt. En este caso, la vinculación cultural no existió, probablemente porque el papel del arquitecto en la definición de la ciudad del automóvil nunca fue relevante. La batuta la llevaron los ingenieros de transporte, que redujeron aquélla a un mero esquema funcional. Tanto la riqueza como complejidad propias de la ciudad histórica fueron erradicadas.
A ello hay que añadir su carácter determinante, condicionante de múltiples facetas de la cotidianidad de unas personas que se han hecho absolutamente dependientes del automóvil. Como vimos, la cuarta parte de la población de Estados Unidos sufre la tiranía de estas ciudades-esquema.

Referencias bibliográficas

BANHAM, R., 1968 Roadscape with rusting nails. En: *Listener*, no 80.

BANHAM, R., 1971 Los Angeles. The architecture of four ecologies. Londres: Allen Lane.

BARNA, J. W., 1992 The mother of all freeways. Maintaining the status flow of Houston's West Loop. En: *Cite*, no 28.

BARTLETT, R., 1998 *The crisis of America's cities*. Nueva York: M. E. Sharpe.

BAUDRILLARD, J., 1986 *Amerique*. París: Bernard Grasset.

BENFIELD, F. K., RAIMI, M. D. y CHEN, D. D. T., 1999 *Once there were greenfields. How urban sprawl is undermining America's environment, economy and social fabric*. Natural Resources Defense Council.

GARCÍA VÁZQUEZ, C., 2011. *Antípolis. El desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*. Barcelona: Gustavo Gili.

HUXTABLE, A. L., 1978 *Kicked a building lately?* Nueva York: Quadrangle Books.

KATZ, B. y LANG, R. E. (editores), 2003 *Redefining urban & suburban America. Evidence from Census 2000*. Washington D.C: Bookings Institution Press.

KAY, J. H., 1997 *Asphalt nation. How the automobile took over America and how we can take it back*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.

KOOLHAAS, R. y MAU, B., 1995 *S, M, L, XL*. Rotterdam: 010 Publishers.

KOOLHAAS, R., KWINTER, F. y FABRICIUS, D., 2000 *Mutaciones*. Barcelona: ACTAR.

KUNSTLER, J. H., 1996 *Home from nowhere. Remaking our everyday world for the twenty-first century*. Nueva York: Simon & Schuster.

LARUP, L., 2000 *After the city*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

URRY, J., 2000 *Sociology beyond societies. Mobility for the twenty-first century*. Londres, Nueva York: Routledge.

WACHS, M. y CRAWFORD, M. (editores), 1992 *The car and the city. The automobile, the built environment, and daily urban life*. The University of Michigan Press.

WHEELER, J. O., AOYAMA, Y. y WARF, B. (editores), 2000 *Cities in the telecommunications age. The fracturing of geographies*. Nueva York, Londres: Routledge.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ramiro Losada-Amor
Newschool of Architecture, San Diego, CA
ramiro@losadagarcia.com

Construcción de la no ficción en escenarios arquitectónicos contemporáneos / Construction of non-fiction in contemporary architectural settings

El cine ha utilizado los edificios relevantes de cada época de una forma epidérmica y ha abusado de ellos sin llegar a mostrar su esencia. Esto puede resultar lógico en la ficción pero no en el documental que, históricamente, ha puesto la imagen de la arquitectura a su servicio en vez de mostrar la realidad arquitectónica. En los últimos años ha surgido un documental de arquitectura más reflexivo que integra una realidad relativa y multifuncional. Y autores como Wim Wenders han dado un paso más al incorporar la tecnología 3D –entendida desde la fisionomía del ojo humano– y al romper definitivamente la utópica objetividad

Cinema has used the relevant buildings of each era in a superficial way, taking advantage of them without showing their essence. This may be logical to do in fiction but not in documentaries that, historically, have put the image of architecture at its service instead of showing the architectural reality. In recent years, architecture documentaries have emerged with more reflection that integrates a relative and multifunctional reality. Authors like Wim Wenders have taken cinema a step further by incorporating 3D technology –understood from the physiognomy of the human eye– and by definitively breaking the utopian objectivity.

Cine, documental, no ficción, Wenders, 3D, Centro Rolex /// Cinema, documentary, non fiction, Wenders, 3D, Rolex Center

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 25/11/2017

Introducción

Una melosa y sensual voz, junto a un parpadeo de la cámara, nos introduce en lo que parece un edificio sin límites, infinitamente alargado y de atmósfera paisajista. La cámara merodea por el exterior insinuando entrar en él, pero nunca llega a hacerlo. Lo rodea, lo observa y circula por debajo en los momentos en los que la arquitectura se levanta sinuosamente del suelo creando espacios de circulación y relación. De la oscuridad que proporciona el inferior de la losa vemos aparecer la silueta de una persona que avanza hacia la cámara y parece entrar en nosotros. Su paso es sosegado. Una vez delante del objetivo, la persona se detiene, observa, respira y siente el edificio como si la arquitectura se apoderara de él.

El edificio descrito es El Centro Rolex, diseñado por los arquitectos Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA), estamos en 2010 y el hombre detrás de la cámara es Wim Wenders. Visualizamos con gafas 3D la película documental *If the Buildings Could Talk* en el Arsenale de la Bienal de Arquitectura de Venecia.

Documentación audiovisual arquitectónica

La arquitectura siempre ha tenido un espíritu viajero. Los edificios y ciudades se han valido de la herramienta más eficaz de cada momento para llegar a otros lugares. Dibujos, croquis, grabados, planos, pinturas, etc., han sido las técnicas más utilizadas para representar la realidad. En el siglo XIX, la fotografía suplió a la mayoría de los medios por su capacidad para documentar y catalogar la realidad centrándose en la representación del patrimonio, de los edificios y de la ciudad. En los inicios de la fotografía, los profesionales sintieron atracción por el fenómeno social de la urbe moderna. Tras el descubrimiento de la ciudad, fueron los edificios los que se aliaron con la fotografía:

> "Primero, en el siglo XIX, la fotografía descubría la arquitectura; más tarde, en el siglo XX, con la modernidad, la arquitectura descubrió la fotografía e hizo de ella una poderosísima aliada."[1]

La imagen de la arquitectura moderna de la primera mitad de siglo que tenemos en nuestra mente no solo está debido al edificio en sí, sino

1. Ynzenga, Bernardo. "Imagen y arquitectura". En R. Zarza (ed.), *Kindel: fotografía de arquitectura*. Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 25.

Fig. 01. Set de rodaje de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)

que también debe gran parte de su valor al medio, que supo captar a través del fotógrafo la realidad de la obra arquitectónica. Nadie duda de la importancia de la fotografía en la definición de los cánones visuales de las vanguardias artísticas; tampoco del afianzamiento del medio para algunos de los maestros de la arquitectura moderna, ya que reflejaba y comunicaba las principales características de sus espacios y edificios en publicaciones de arquitectura[2]. Los arquitectos buscaron que su fotógrafo entendiera su trabajo, interiorizara sus teorías y no se limitase a la mera reproductividad de los alzados e interiores. Desde el principio del movimiento moderno fueron comunes los binomios arquitectos-fotógrafos, como Richard Neutra y Julius Shulman, Louis Kahn y Georges Pohl, Mies van der Rohe y Bill Hedrich, Le Corbusier y Lucien Hervé, o, ya en España, Juan Antonio Coderch y Català-Roca. Estas parejas de profesionales trabajando juntos interpretaban mejor los pensamientos de sus socios:

> "Hay un acuerdo profundo entre el clasicismo y la técnica sublime de las fotos de Bill Hedrich y la obra de Mies en Chicago; o entre el grano grueso de Georges Pohl y la composición volumétrica de las maquetas de Louis Kahn."[3]

Posteriormente, el cine se convirtió en una herramienta fundamental de reproducción arquitectónica y fue la inspiración para las vanguardias y arquitectos. Su irrupción además de sumar una herramienta más para la documentación y representación de la arquitectura también supuso un cambio en la mirada de la sociedad. La arquitectura y las ciudades comenzaron a representarse con movimiento constante y, poco a poco, el espectador aprendió un nuevo vocabulario y asimiló el nuevo medio visual.

Sin embargo, el cine no tuvo la misma relación de respeto hacia la arquitectura que tenía la fotografía. El cine centró su interés en la arquitectura de una forma epidérmica. Como si de un actor más se tratase, la cinematografía ha utilizado los edificios relevantes de cada época como escenarios para

2. Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: 2010. Original *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

3. Deviller, Chistian. "Objetos subjetivos. La fotografía de arquitectura". En *Papel fotográfico*. Arquitectura Viva nº 12, Madrid, 1990, p. 11.

Fig. 02. Fotogramas de *Architectures d'aujourd'hui* (Pierre Chenal, 1931)

su beneficio. Los directores han manipulado los espacios arquitectónicos y urbanos relevantes del momento, han creado escenarios acordes con sus intereses y han abusado de los edificios y de sus espacios. Esto ha ocurrido porque la misión de la arquitectura en el cine no es ser habitada, sino ser penetrada por la cámara, los actores o los espectadores para recrear la ilusión espacial que el director tiene en mente. Las vanguardias fueron las primeras en aprovecharse de la arquitectura con películas como *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) (fig. 01) o *La vida futura* (*Things to came*, William Cameron, 1936). Años después, les siguieron otros títulos en los que la arquitectura o, mejor dicho, su imagen, se puso al servicio del cine.

¿Y qué pasa con el documental de arquitectura? No es una ficción, y a lo largo de su historia ha pretendido mostrar "la realidad" con cierta objetividad. ¿Se aprovecha también de la arquitectura, o es una herramienta que muestra su esencia?

La respuesta más lógica sería que sí retrata la naturaleza de los edificios y sus espacios, y no abusa de ellos. Pero la experiencia nos dice que el documental de arquitectura no ha sido totalmente acertado y muchas veces ha maltratado y desaprovechado los espacios arquitectónicos; ha sido poco más que una imagen en movimiento, un peculiar *travelling* o la experiencia virtual de estar delante del edificio y recorrer fragmentos de él. La importancia del espacio arquitectónico y su significado, en muchos casos, han estado subordinado a intereses simplemente estéticos.

Hay excepciones. La primera se llevó a cabo en los años treinta. El joven director de cine Pierre Chenal contactó con Le Corbusier[4] para proponerle filmar un documental sobre la arquitectura que se estaba construyendo en Francia en el que quería incluir sus obras. Tras un periodo de correspondencia entre ambos, comenzaron el rodaje de la trilogía *Architectures d'aujourd'hui* (fig. 2), *Bâtir* y *Chantier Trois,* en la que el arquitecto suizo participó desde el primer momento. Los documentales supusieron las primera y más tangible colaboración de Le Corbusier con el cine. El arquitecto suizo y el director belga vieron el cine como un instrumento en el que la imagen se pone al servicio de la arquitectura y no al revés[5], como había hecho el cine de ficción hasta ese momento.

4. Chenal, Pierre, Pierrette Matalon, Claude Guiguet y Jacques Pinturault. *Pierre Chenal: souvenirs du cinéaste, filmographie, témoignages, documents*. París: Dujarric, 1987.

5. González Cubero, Joaquina. "Mirada objetiva y dimensión subjetiva del cine en Le Corbusier". Valladolid 2015. http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.803.

Tras estos primeros intentos, el cine documental de arquitectura no tuvo un periodo fructífero y el número de realizaciones descendieron. Entre 1940 y 1980 pocos arquitectos se interesaron por el documental y los cineastas no quisieron retratar edificios como protagonistas de sus documentales. Sin embargo, el género, a partir de los años ochenta, sí que progresó: comenzó a cuestionarse la objetividad y meditó sobre sus mecanismos de representación. El equilibrio que supuestamente había existido hasta este momento entre el reconocimiento de la realidad histórica y el de una argumentación sobre sí misma empezó a entrar en crisis. Se partió de la convicción de que el documental es un *constructo*, igual que la ficción y, como había pasado en otros ámbitos de la realidad, el mito de la objetividad también se superó. Incluso los directores intentaron desvincularse del término *documental* que, al poseer un gran peso histórico, se asemejaba a los audiovisuales clásicos y resultaba limitado para los nuevos planteamientos fílmicos. El término de *no ficción* empezó a sustituir al de *documental* como afirma Weinrichter:

> "Se hace evidente que el venerable y, en realidad, siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por su exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de non-fiction" [6]

El controvertido término de no ficción se concibió como un gran género con diferentes modos y formas de representación entre los que se encuentra el documental. Todos ellos pertenecen al género de no ficción; sin embargo, no todas las no ficciones son documentales[7]. Así el género encontró en una negación una denominación que lo aleja de la responsabilidad ética y la lógica informativa que impone el documental.

Desde los audiovisuales clásicos de ámbitos históricos, realidades objetivas y sobriedad institucional, la no ficción evolucionó hacia la observación de la realidad con un tratamiento sin manipulaciones y apoyado en los nuevos y pequeños equipos técnicos. Se denominó modo *observacional* y *participativo*[8]. Formas influidas de manera directa por el *free cinema* anglosajón, el *candid eye* canadiense, el *cinéma vérité* francés o el *neorrealismo* italiano. En el campo de la arquitectura han llegado hasta nuestros días obras como *En Construcción* (2001, José Luis Gerín) o la nominada al Oscar en 2003 como mejor película documental, *My architect: A Son Journey* (Nathaniel Kahn).

Con el tiempo, la no ficción se hizo reflexiva, cuestionó la forma documental e integró una realidad relativa y multifuncional. Autores como Nichos la denominaron modo *reflexivo*[9]. El trabajo audiovisual de los

---

6. Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 1.
7. Barsam, Richard. *Non Fiction Film, A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press. 1992.
8. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.
9. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

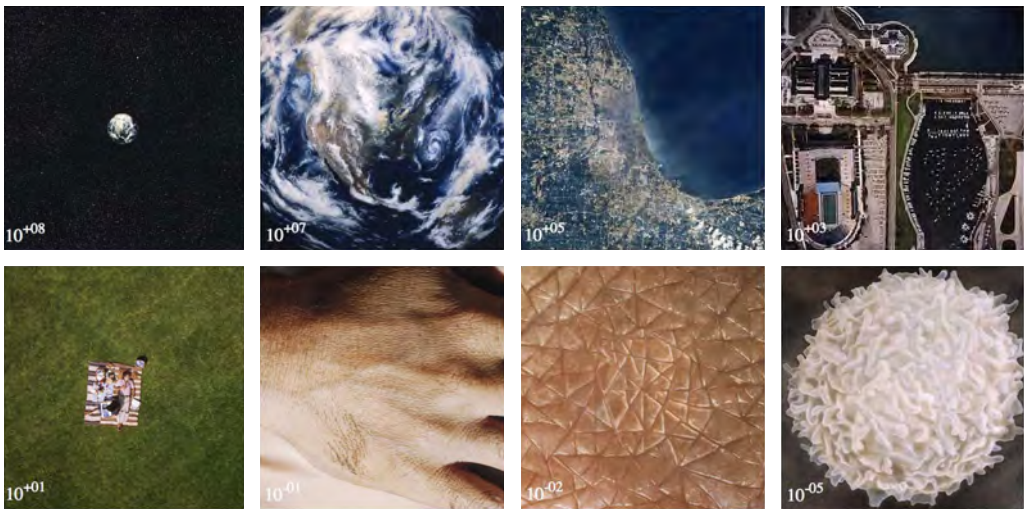


Fig. 03. Fotogramas de *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe (Charles y Ray Eames, 1968)*

Fig. 04. Fotogramas *de Koolhaas Houselife* (Bêka y Lemoine, 2008)

polifacéticos Charles y Ray Eames*10* reflejado en obras como *House: After Five Years of Living* (1955), *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe* (1968) (fig. 03) –primera versión de la más conocida *Power of Ten* (1977) –han sido referencia del modo *observacional* y *reflexivo*.

En los últimos años han surgido una serie de no ficciones de arquitectura herederas de estos modos documentales que no utilizan los edificios como simples decorados, sino que los entienden para poder filmar su esencia, algunas incluso estrenadas con éxito en las salas de cine, con protagonismo especial de la arquitectura contemporánea. Así vemos series documentales de arquitectura como *Living Architectures* de los directores Ile Bêka y Louise Lemoine con su célebre *Koolhaas Houselife* (2008) (fig. 04) o *Gehry's Vertigo* (2010) o, del mismo arquitecto, *Rem Koolhaas a Kind of Architect* (Markus Heidingsfelder y MinTesch, 2006).

El nuevo escenario de no ficción de los últimos años parece no solo tener relación con la emergencia de las nuevas tecnologías, sino también con la nueva concepción del espacio que tienen los arquitectos hoy –en relación a la modernidad– que demanda otras técnicas más allá de la fotografía. El concepto espacial arquitectónico también ha cambiado:

10. Los Eames hicieron más de cien cortometrajes de arquitectura, arte y diseño y llegaron a tener un premio EMMY en 1960 por su pionera técnica *Fast-cutting*.

Figs. 05 y 06. Wim Wenders, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en el rodaje de *If Buidlings Could Talk* (Wim Wenders, 2010). © Donata Wenders.

> "La arquitectura moderna convirtió el espacio en su sustancia y justificación. [...] Pero veamos cómo entienden la noción de espacio los arquitectos de hoy. Sin duda, esta noción está todavía presente en el proyecto arquitectónico, pero no del mismo modo: ha perdido su condición sustantiva, [el espacio] no es ya el punto de arranque del proyecto."[11]

Esta concepción espacial contemporánea obliga a la utilización de una técnica diferente de la fotografía –que ya utilizaban los arquitectos modernos– para captar un espacio que tiene en las estrategias, las metáforas o las apropiaciones parte de su esencia, en vez de en el objeto.

A la par que la concepción espacial, la no ficción de arquitectura, evolucionó obviando la representación realista. Asumió un tipo de audiovisual que se dirigió a las emociones del espectador, intentó provocarle a través de recursos poéticos y retóricos y que se denominó modo *performativo*[12]. Esta forma audiovisual ha sido el modo utilizado para consolidar estrategias poéticas-experimentales que mezclan todo tipo de formas, y han trasformado el género en las últimas décadas, hasta llegar a la forma *performativa*, evolución natural del modo *poético*.

Es un nuevo modo de hacer que vuelve a cuestionar el cine clásico y se plantea qué parte de la información ayuda a entender el mundo. La forma *performativa* sugiere más que explica y se centra en las cualidades evocadoras de la narración, en vez de hacerlo sobre sus capacidades de representación. Este modo ha hecho que la línea divisoria que había existido entre documental y ficción se haya diluido en las últimas décadas.

Wim Wenders da un paso más

Los últimos trabajos de Wim Wenders son un buen exponente de la evolución de la no ficción en el campo arquitectónico. El director alemán ha trabajo con la tecnología 3D comprometido por lo que se ha encontrado delante de la cámara. Ha probado esta tecnología en edificios de diferentes características espaciales y solo en aquellos con connotaciones paisajísticas la ha convertido en una herramienta para el espacio, más allá del artificio de la técnica.

---

11. Moneo, Rafael. "La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura". En *Otra modernidad. Dentro de arquitectura y ciudad*. Madrid: Ed. del Círculo de Bellas Artes. Madrid 2007, p. 56.

12. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

Fig. 07. Storyboard de Wim Wenders para *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010). © Donata Wenders.

Con *If Buildings Could Talk*, Wenders ha superado el documental *poético* de las vanguardias, ha desafiado la generalización del modo *expositivo*, la objetividad de las formas *observacionales*, la interacción del modo *participativo* y las concepciones del *documental* reflexivo. Las imágenes 3D del Centro Rolex no pretenden ser exclusivamente descriptores del espacio, sino reflexiones a través de ellas mismas y emociones lanzadas al espectador.

En 2010 Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa contactaron con Wenders para documentar el edificio suizo, uno de sus últimos trabajos, terminado ese mismo año. Wim Wenders dio un paso más allá en la documentación audiovisual de la arquitectura al incorporar las posibilidades de la tecnología 3D (figs. 05 y 06) para el documental en respuesta al tipo de espacio que se encontró al visitar el edificio:

> "... descubrí el edificio y estaba muy entusiasmado porque no conozco ninguna arquitectura en el mundo que asemeje más a un paisaje. Si tuviera que categorizar el edificio sería más como un paisaje con valles y colinas que como un edificio. Cuando empecé a pensar en cómo podía hacer una película en ese lugar tan fantástico, me di cuenta de que era imposible hacerlo sin centrarse en la dimensión del espacio."[13]

El concepto de espacio al que se enfrentó Wenders (fig. 07) es consecuencia de una tradición paisajística en la arquitectura. De nuevo, este hecho es uno de los elementos determinantes en la diferenciación entre arquitectura moderna y contemporánea, como indica Moneo que habla de la evolución del objeto moderno hacia un edificio paisaje:

> "A lo largo de la historia la arquitectura ha producido "objetos". También la arquitectura moderna, puede que, siguiendo inadvertidamente los pasos de la arquitectura antigua, entendía que su tarea era la construcción de esos objetos que llamamos edificios... desde los años ochenta y noventa la idea de objeto se ha ido

13. Wenders en la presentación de *If Buildings Could Talk* en Venecia en 2010.

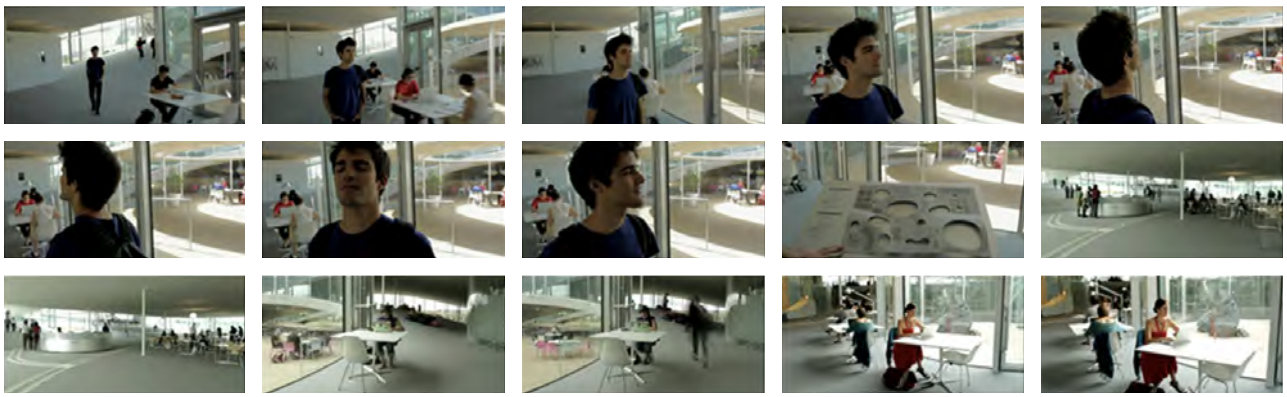


Fig. 08. Fotogramas de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).

difuminando hasta convertir el edificio, lo que se construye, en paisaje."[14]

Casi sin saberlo, Sejima y Nishizawa, herederos de esta tradición, pensaron para el Centro Rolex un espacio como una interpretación del paisaje de los Alpes suizos, en vez de hermanarse con la arquitectura existente en el entorno. El resultado fue un edificio en el que un manipulado plano horizontal separa distintas funciones, elevándolo o deprimiéndolo según las necesidades programáticas. Así, se mantiene al mismo tiempo cierta continuidad y privacidad y se crean escenarios con las diferentes actividades del edificio suizo. De este modo, la losa ondulante libera un espacio inferior que sirve de umbral de acceso al edificio. El Centro Rolex es el final de una familia de proyectos en los que SANAA ha adoptado sistemas del paisaje para explorar espacios a través del plegado del suelo.

Debido al espacio que se encontró en el Centro Rolex, Wenders se centró en el movimiento en el edificio. Lo hizo a través de dos tipos de seguimiento (fig. 08) y un acercamiento que son consecuencia de la espacialidad del edificio y que, con otra técnica y movimientos distintos al cine, no hubiera sido posible captarlo. Las características fílmicas que usó son:

- Seguimiento de estudiantes en el interior del edificio mediante constantes travellings. La topografía del edificio, la indefinición del programa, que apenas existan particiones verticales y que el edificio esté pensado desde los recorridos (en realidad el recorrido y el programa son lo mismo) son las razones arquitectónicas por las que Wenders utilizó este recurso.

- Seguimiento debajo de la losa mediante planos secuencia de movimientos articulados entre personas y vehículos que captan el ambiente informal que se crea en esta zona. El espacio creado por los arquitectos japoneses entre la losa y el suelo –que permite gran libertad de movimiento– explica este tipo de movimientos.

- Acercamiento a los usuarios de forma intimista que muestran las expresiones de los usuarios y que se convierten en un instrumento de reflexión y comunicación con el edificio. El espacio experimentado

14. Moneo, Rafael. "La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura". En *Otra modernidad. Dentro de arquitectura y ciudad*. Madrid: Ed. del Círculo de Bellas Artes. Madrid 2007, p. 58.

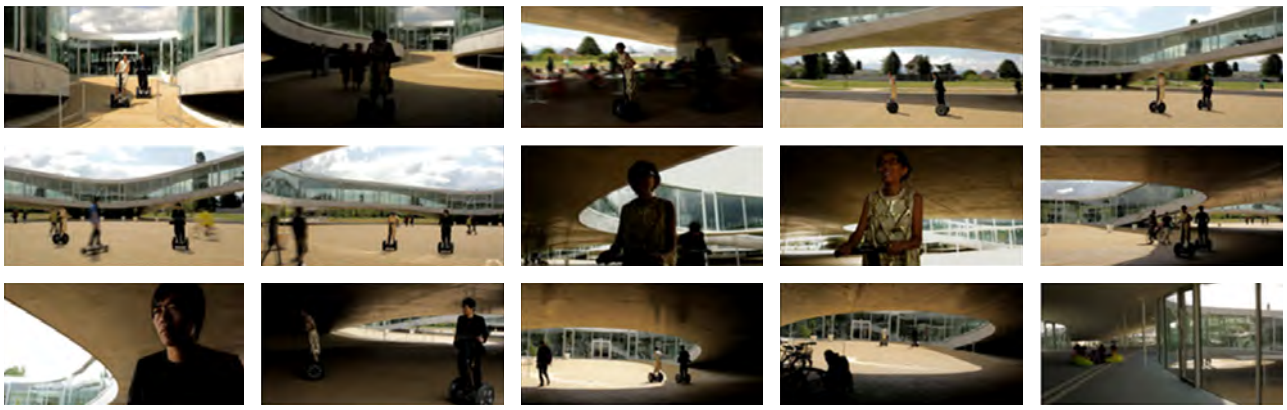


Fig. 09. Fotogramas de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).

y la relación edificio-usuarios (cómo sienten, miran, palpan, escuchan y, en definitiva, experimentan el edificio) es la razón del uso de estos retratos silenciosos de los estudiantes y trabajadores.

Una actitud nómada y experimental del edificio a la que Wenders responde con un movimiento de cámara constante a lo largo de los valles, laderas y debajo del Centro. Con ello descubre la ligereza, lo inmaterial y la valoración de la ausencia y del vacío característico de los arquitectos japoneses. Algo que resulta difícil de reflejar sin el movimiento que permite la cámara de cine.

Además de los movimientos de cámaras y de los recorridos, *If Buildings Could Talk* tiene en la imagen y el montaje su otro protagonista (fig. 09); en la imagen Wenders diferencian, como es normal, la que se produce dentro del marco y la que lo hace fuera de campo15. Esta última en los documentales de arquitectura es un espacio en sí mismo. El director alemán utilizó una imagen dirigida para descifrar los espacios retratados y dio vida al espacio fuera de campo para que el espectador pudiera identificar relaciones espaciales y construyera su propio espacio mental. De nuevo, el espacio del Centro Rolex hizo que el tipo de planos e imagen que usó Wenders tuviera tres características comunes, que con técnicas no cinematográficas 3D no se hubieran podido apreciar:

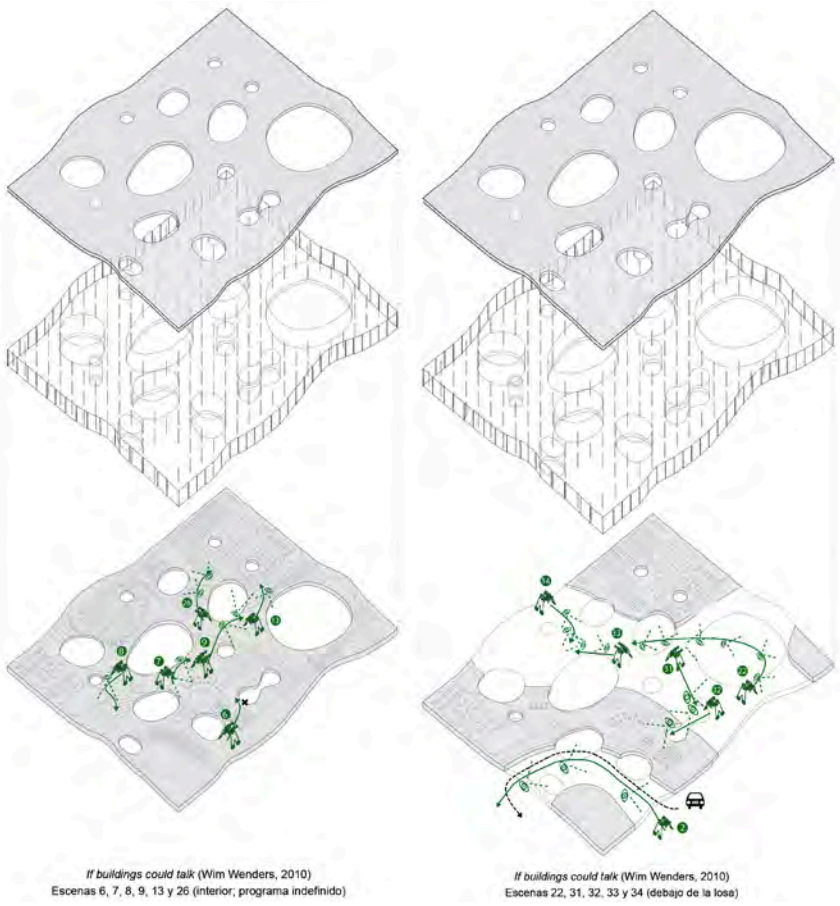
- Uso del gran angular que exagera la perspectiva de los objetos y actividades. Así Wenders saca partido del recurso por la amplitud que permite el 3D. El gran angular responde a un edificio con connotaciones paisajísticas en el que apenas hay particiones interiores. Es un espacio diáfano, aparentemente sin fin, que fluye en todas las direcciones, en el que se superponen los diferentes programas junto con las circulaciones.

- Uso de la distancia focal para producir profundidad de campo. Wenders muestra simultáneamente varias acciones sin recurrir a cortes de planos. Esta profundidad de campo refuerza la idea de SANAA de crear una gran cantidad de horizontes, visiones y encuadres.

- Uso del espacio fuera de campo y de la elipsis lo que permite extender el espacio más allá del cuadro de la pantalla. El repetido uso del fuera de

15. Kovacsics, Violeta. "La dignificación del 3D". Entrevista a Wim Wenders. *En Cahiers du cinéma España*, num. 48. Barcelona.

Fig. 10. Movimientos de cámara en varias escenas de *If Buildings Could Talk* (Wim Wenders, 2010).



campo es consecuencia del tipo de espacio en El Centro Rolex: un espacio con límites difusos donde prima el desplazamiento –y no los puntos que lo definen– y que, de otro modo, hubiera sido difícil de captar.

La manera en que Wenders mueve la cámara en el edificio (fig. 10) revela la fuerza del cine para la arquitectura con inspiraciones paisajísticas y la elección de la imagen y planos 3D reflejan la intensidad y la profundidad en el espacio de Sejima y Nishizawa. Así lo manifiesta una de las escenas iniciales del audiovisual.

En ella, con la cámara cerca de la entrada y con un movimiento armónico, Wenders encuadra con un gran angular a tres estudiantes que ascienden por la ladera a la vez que el aparato. Las imágenes enseñan el cruce de flujos de personas producidas por la topografía del edificio. El desplazamiento de los personajes supera el carácter de movimiento para devenir en un viaje sensorial por el edificio.

El espacio que muestran las imágenes tiene grandes dimensiones, aunque también adquiere una escala de cercanía debido a la escasa altura del Centro Rolex. Con una única mirada el visitante descubre elementos en el primer, segundo, tercer y cuarto plano. El más cercano es el mostrador de acceso, que con la técnica 3D pasa cerca de nosotros; después, el patio que baña de luz toda la zona; al fondo, los vidrios de la fachada, pautados por la constante carpintería vertical que se extiende por toda la fachada.

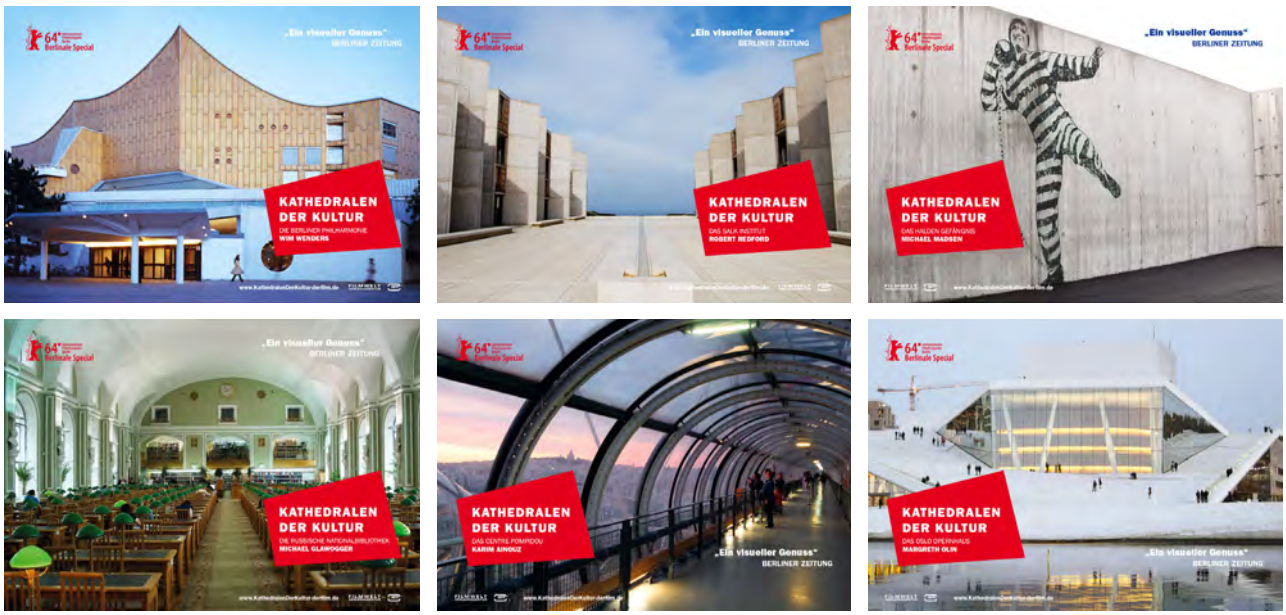


Fig. 11. Carteles del proyecto *Cathedral of Culture* (2014): *The Berlin Philharmonic* (wim Wenders), *The Salk Institute* (Robert Redford), *Halde Prison* (Michael Madsen), *The National Library of Russia* (Michael Glawogger), *Centre Pompidou* (Karim Ainouz) y *The Oslo Opera House* (Margreth Olin).

Con un pestañeo, el plano cambia de ubicación, pero Wenders sigue con el mismo tipo de movimiento suave, melódico y orquestado; en este caso cerca de la biblioteca y subiendo hacia el auditorio (plano ❽). Con un suave, aunque continuo movimiento, la cámara avanza hacia un espacio profundo y continuo que se extiende hacia la luz de fondo. Aparecen numerosos *puff* que ocupan el paisaje y la cámara camina entre ellos. Mientras, diferentes estudiantes suben y bajan la colina, que tiene en su cota más alta una zona deprimida que hace de auditorio; por supuesto, ninguna pared, puerta o elemento limita el espacio. Las imágenes no muestran ningún programa concreto, sino que los estudiantes usan la inclinación para sentarse, descansar o leer... De fondo, al mismo tiempo que la música y la voz en off, se escucha un sonido discreto de conversaciones perdidas. Son estudiantes que atraviesan y estructuran el universo del edificio suizo.

El siguiente plano (❾) está en la misma zona del edificio que la toma inicial (❼), pero no se aprecia debido a la similitud de todos los espacios del Centro Rolex. Desde allí, la cámara encuadra de nuevo a tres estudiantes que terminan de subir la ladera. Mientras la cámara sube, se cruzan de izquierda a derecha otros alumnos que bajan el valle, a la vez se ve otro patio de mayor tamaño creando fueras de campo y ampliando las dimensiones de la pantalla. Cuando la cámara llega a lo alto de la colina, la voz en off se silencia, la música se eleva y se disfruta de la llegada a la cima. Desde allí se advierte otro horizonte distinto que, con el afán de movimiento, podría ser el próximo objetivo a alcanzar hasta encontrar un nuevo horizonte; y así sucesivamente de forma infinita.

Redescubrimiento tridimensional

Las revelaciones espaciales producidos por la tecnología 3D llevó a Wenders a embarcarse en *Cathedral of Culture* (2014), donde invitó a nueve directores a filmar arquitectura en 3D (fig. 11). Solo en algunas de las piezas, la técnica 3D ha aportado más que otros documentales rodados en 2D en esas mismas arquitecturas. El espacio es la clave. La tecnología 3D potencia los espacios de la Filarmónica de Berlín, la Ópera de Oslo y

el Centro Rolex. Sin embargo, en el Centro Pompidou y en el Instituto Salk no contribuye con nada nuevo que no hicieran los documentales 2D filmados en estos edificios. Los dos casos donde fracasa la técnica 3D son edificios objeto, mientras que los tres edificios filmados exitosamente se asemejan a una arquitectura paisaje que integran secuencias, concatenaciones, articulaciones, sorpresa y la simultaneidad que producen estos edificios. Algo que ni las fotografías ni los documentales 2D que han retratado estos edificios consiguen.

En el Centro Rolex, la Filarmónica de Berlín y la Ópera de Oslo se produce una suerte de *viaje architecturale* como si se tratara de un sistema paisajístico, lo que produce infinitas posibilidades de uso, y, particularmente en el edificio suizo hace que circulación y programa sean lo mismo. Esta relación entre recorrido y programa junto al entendimiento del espacio como una serie de experiencias más que como algo construido hace que el cine, en vez de la fotografía, sea la herramienta que transmite la fuerza del espacio del edificio suizo.

Así mismo, el nomadismo del Centro Rolex, la ausencia de particiones interiores y los límites difusos de los programas, hace que el cine 2D no capte toda la profundidad del espacio. En una vista plana, en 2D, nunca se tiene una buena percepción o perspectiva de las subidas o bajadas, tan importante para SANAA. La única manera de superar este déficit y ofrecer a los espectadores la impresión apropiada de estar allí es hacerles consecuentes del espacio. Y la tecnología 3D ayuda a desenmarañar la simultaneidad de espacios que se perciben a la vez en el Centro Rolex. Este sistema funciona igual que el ojo humano: imita lo que se vería en un espacio de características paisajísticas. Solo el 3D puede hacer eso.

SANAA sabía que la fotografía no retrataría la profundidad y concatenaciones del espacio de su edificio. Por ello confió el legado visual de su obra a un director de cine, y no a un fotógrafo. La sorpresa para los arquitectos japoneses fue el redescubrimiento tridimensional de su edificio a través de la pantalla. Y para Wenders la tecnología 3D supuso una mirada diferente a la arquitectura, pero solo para aquella con inspiraciones paisajísticas.

Bibliografía

BARSAM, Richard. *Non Fiction Film, A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press. 1992.

BÊKA, Ila y LEMOINE, Louise. *Behind the image. Koolhaas Houselife: A Film by Ila Bêka & Louise Lemoine*. Milán, 2010.

COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: 2010. Original *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, MIT Press, 1994.

KOVACSICS, Violeta. "La dignificación del 3D". Entrevista a Wim Wenders. En *Cahiers du cinéma España*, n.º 48. Barcelona.

MONEO, Rafael. "La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura". En *Otra modernidad. Dentro de arquitectura y ciudad*. Madrid: Ed. del Círculo de Bellas Artes. Madrid 2007.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press 1991.

PENZ, Francois. "The architectural promenade as narrative device: practice-based research in architecture and the moving image". En *Digital creativity* n.º 15, p. 39-51. 2004.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

WENDERS, Wim. *Toronto International Stereoscopic 3D Conference*. 2011. www.wim-wenders.com/archives/2011-06-Toronto- Keynote-Speech/toronto-keynote-speech.htm

WENDERS, Wim. *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Ed. Paidós, 2005.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ángela Emma Molina Calzada
Universidad de Alcalá de Henares. Madrid
angelamolc@hotmail.es

La cocina, un espacio catalizador de cambios / The kitchen as a catalyst of changes

El ritual de alimentarnos ha implicado la existencia de un lugar dedicado a ello, siendo las primeras hogueras las que marcaron el nacimiento de lo que hoy conocemos como cocina.

El deseo por parte de la mujer de abandonar los lazos que la ataban a este espacio tuvieron como consecuencia la casi desaparición de la cocina familiar individual a favor de una cocina comunitaria. Años más tarde, el acto de cocinar adquirió un notable valor, lo que hizo que pequeñas cocinas aparecieran en las viviendas de nuevo.

El espacio cocina ha ido apareciendo y desapareciendo, aumentando y reduciendo su tamaño, cambios que han ido vinculados a transformaciones sociales. ¿Qué nos deparará el futuro?

Lo que si podemos afirmar es que el acto de alimentarnos nos ha permitido evolucionar. Era alrededor de las hogueras donde se comentaban estrategias sociales, en los comedores comunitarios donde surgían nuevas relaciones y en la cocina individual donde la familia permanecía unida. ¿Hacia dónde nos dirigimos?

Feeding has always been linked to a specific area where this ritual is held and primitive bonfires were the place where kitchen as a main space emerged.

Womens` desires to abandom kitchen slavish space almost made the kitchen area dissappear during the industrial revolution in favor of communal kitchens located in each residential complex. Few years later this new approach evolved and this communal kitchen were substituted by small kitchenettes located in each individual house.

Kitchen space has always been changing its size, appearing and dissappering depending on how society evolved.

Social strategies were decided while reunited near a bonfire, new relationships were created in social canteens and small kitchens have made our families stronger. It`s then possible to ascertain that new changes are approaching, but what can`t be assured is what the next step would be.

Ritual, Cocina, Espacio, Social, Evolución /// Ritual, Kitchen, Space, Social, Evolution

Fecha de envío: 02/10/2017 | Fecha de aceptación: 30/11/2017

1. La revolución doméstica urbana

Desde la Antigüedad y hasta la aparición de los primeros movimientos feministas el espacio público, de producción, ha sido asignado a los hombres, y el privado, el hogar, a las mujeres. La Revolución Industrial supuso la incorporación de la mujer al trabajo y el fin de esta tradición, aunque fue ya unos siglos antes cuando estas intenciones de dotar a la mujer de independencia aparecieron, llegándonos a remitir a autores como Platón que difundían ya estas ideas.

Las mujeres revolucionarias rusas fueron las primeras en propugnar una revolución doméstica paralela a la revolución industrial, a través de una transformación del diseño espacial de la vivienda. En la segunda mitad del siglo XIX, las feministas materialistas[1] iniciaron su crítica identificando el trabajo doméstico como opresión y proponiendo la separación física entre el espacio de la casa y del trabajo y la separación económica entre la economía doméstica y la política. Aparecen así nuevas propuestas de viviendas colectivas que promovían el trabajo doméstico cooperativo a través de equipamientos comunes que no solo supondrían un importante cambio en la economía si no también en la política y en la sociedad del momento.

Todas las reformas llevadas a cabo en Europa tuvieron su eco en EEUU lo que propició que en 1848 se celebrara la convención de Séneca Falls, primera convención sobre los derechos de la mujer en Estados Unidos que tuvo como resultado la aprobación de 'La Declaración de Sentimientos de Seneca Falls'[2] que anunciaba la necesidad de acabar con las injusticias a las que las mujeres estaban sometidas.

1. Movimiento que culpa al sistema capitalista de la situación de opresión de la mujer. Defiende que la única manera de liberar a la mujer será mediante un cambio social.

2. Primera convención sobre los derechos de la mujer en Estados Unidos celebrada en el año 1848. Fue organizada por Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton, ambas participantes en las revueltas europeas y defensoras de la imposibilidad de evolución de la mujer al encontrarse esta atada a las labores domésticas.

Fig. 01. Pieter van der Borcht the Elder, *La casa multitudinaria del S. XVI*. Imagen obtenida en Google imágenes.

2. Las primeras comunidades utópicas

La cultura humana, desde siempre, se ha desarrollado en torno al fuego dominado. Desde su descubrimiento, los habitantes han focalizado su vida en torno a este elemento que les proporcionaba calor y alimento.

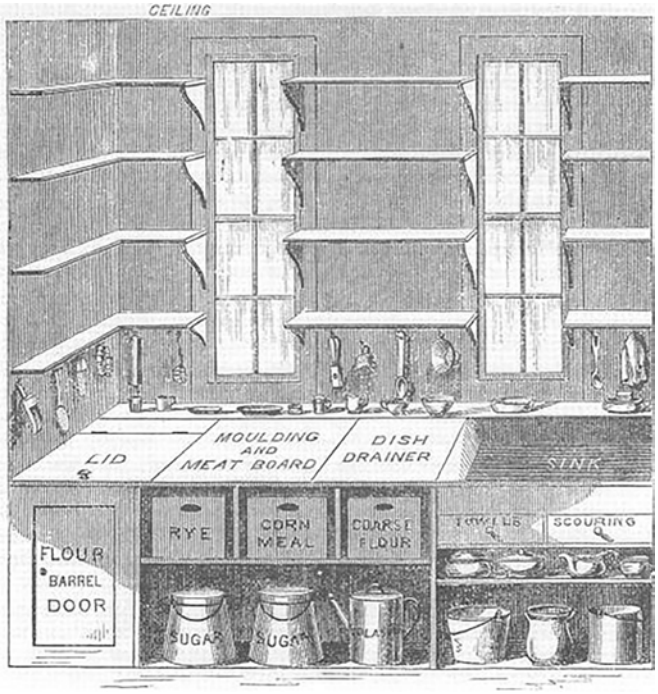
La cocina, entendida como espacio diferenciado dentro de la vivienda, aparece por primera vez en la domus romana y se encontraba siempre apartada, lejos de las habitaciones privadas con el fín de evitar malos olores y humos.

Fue en las viviendas obreras del siglo XIX cuando se observa por primera vez una relación más estrecha entre los espacios de preparación del alimento y del ritual de comer (fig. 01). En estas viviendas, cocina y comedor constituían un único espacio, donde todos los miembros de la familia interaccionaban.

A lo largo de los años han existido diversas formas de entender la relación entre estos espacios, observando que su ubicación no solo afecta al diseño de la vivienda sino a las costumbres y a las relaciones entre los comensales. Aún así, la eliminación del espacio dedicado exclusivamente a la cocina en las viviendas particulares a favor de una gestión comunitaria en las épocas de posguerra, no fue algo totalmente innovador, ya que fueron muchos los teóricos del socialismo utópico los que habían planteado, en la época de la Ilustración, la creación de un tipo de comunidades cooperativas autogestionadas.

La Isla de Utopía de Tomas Moro (1516), Cristianápolis (1616) y los Los Falansterios de Charles Fourier (1772-1837), todas ellas comunidades utópicas compuestas por residencias y servicios colectivos, son algunos de los ejemplos que sin duda inspiraron a las generaciones posteriores y motivaron al intento de hacer de estas pasadas utopías una realidad.

Fig. 02. Catherine Beecher, Cocina en vivienda cristiana. Imagen obtenida del libro American Woman's Home.



3. La aplicación de los modelos ideales

3.1. Cooperative Housekeeping.
Primeras aproximaciones a la colectividad en EEUU

En 1868, Melusina Fay Pierce[3], ama de casa de Cambridge (Massachusetts, USA) consciente de la decadente situación doméstica en la que se encontraban las mujeres, introduce el término de Cooperative Housekeeping entendiéndolo como grupo de entre 12-15 mujeres que se organizan diariamente para realizar sus tareas domésticas de una manera colectiva cobrando a sus maridos por este trabajo. Estas asociaciones permitieron a la mujer tener más tiempo libre de calidad para desarrollar sus habilidades personales, al mismo tiempo que supuso que la sociedad fuera consciente del esfuerzo que suponía llevar un hogar.

Pierce realizó una serie de investigaciones, basándose también en las ideas de otras mujeres como Catherine Beecher[4], quien planteo la vivienda cristiana ideal con el fin de descubrir la organización óptima de los espacios (fig. 02). Existían una serie de normas para el correcto funcionamiento de las estancias de esta vivienda ideal, aunque en la cocina, debido a la importancia de la alimentación, estas normas eran bastante más estrictas. Las paredes debían permanecer siempre limpias, al igual que los suelos que preferiblemente debían estar cubiertos con tela impermeable. Por otro lado, y para evitar los malos olores que

3. Defensora de las ideas feministas que dedicó sus esfuerzos en reducir la carga de las tareas del hogar para las mujeres y en crear instituciones que dieran voz a las mujeres en asuntos de carácter público.

4. Feminista defensora de que las tareas domésticas han de ser consideradas igual de importantes que cualquier actividad laboral remunerada llevada a cabo fuera del hogar. Planteará el diseño de una vivienda ideal cristiana ubicada en un barrio residencia donde la mujer será la dueña del espacio y la distribución de la vivienda estará perfectamente analizada.

podrían desprenderse, la estancia se encontraba separada del resto por medio de puertas correderas que garantizaban su aislamiento si fuera necesario.

El mobiliario fue también perfectamente analizado. Colocado junto a la pila de lavado se encontraba el escurreplatos, donde después de la limpieza, los platos debían descansar hasta secarse por completo. Bajo éste se encontraban los cajones de almacenamiento donde guardar los productos de limpieza empleados en su lavado. Junto a la mesa de cocina se encontraban unos cajones donde colocar las especias de uso mas habitual de manera que al cocinar la mujer no tuviera que desplazarse.

La cocina será la parte central de la vivienda, dándole un lugar primordial en la distribución y favoreciendo su control, de manera que la casa sería totalmente funcional y pensada para las necesidades de la mujer.

3.2. Granjas colectivas rusas. Primeras aproximaciones a la colectividad en URSS

La obschina[5] o el mir constituían en la Rusia zarista rural el modo tradicional de distribución y gestión político-económica. La Revolución de Octubre[6] permitió a las mujeres rusas obtener los mismos derechos jurídicos y políticos que los hombres y tener acceso a todos los dominios culturales y económicos. La revolución trató de eliminar el antiguo hogar familiar a favor de un sistema basado en los servicios sociales. Todos estos nuevos servicios permitirían a la mujer emanciparse del hogar al absorber todas las funciones que antes éstas realizaban solas y sin ayuda alguna.

En 1917, tras el triunfo de la Revolución Rusa, Lenin estableció en Rusia los Koljoz[7], cooperativas campesinas destinadas a eliminar los latifundios. Toda la economía de los koljoz era socializada, la tierra era cedida por el Estado, la maquinaria e instrumentos, el capital, el transporte y los utensilios de trabajo. Asimismo, todas las ganancias que se obtenían eran depositadas en un fondo de acumulación para la distribución de los salarios de todos los miembros de la cooperativa, que recibían el mismo sueldo.

La influencia de las ciudades utópicas es evidente en el sistema de distribución de bienes y servicios de estas organizaciones. Los alimentos recolectados y los utensilios de trabajo eran almacenados en grandes despensas comunitarias donde los residentes podían adquirir lo necesario para su día a día.

---

5. Pieza de tierra en territorio Ruso de propiedad colectiva, dividida y trabajada de forma individual por una familia para el disfrute de una comunidad.

6. También conocida con el nombre de Revolución bolchevique y como Gran Revolución Socialista de Octubre. Es considerada la segunda fase de la Revolución Rusa de 1917.

7. Los koljoses fueron establecidos por Vladimir Lenin después del triunfo de la Revolución de 1917 como una forma de cooperativa campesina destinada a eliminar los latifundios.

Fig. 03. Autor desconocido. Titular del periódico `Los Ángeles Herald, Magazine Section`. Imagen obtenida del periódico Los Ángeles Herald, Magazine Section` versión pdf.


'Live in One Room, Sure!' Says Fair Bachelor Maid

New Style Housekeeping Involves Sleeping in the Sideboard, but She Doesn't Care—Queer Devices of the Apartment Dwellers to Economize Space and Yet Preserve the Coziness and Utility of a Room Unheard of a Few Years Ago Simplify the Tasks of Home Lovers and Place Home Comforts Within Reach of Young Women Who Live Alone

4. La independencia doméstica

Tras la Revolución Industrial, los desplazamientos de la población hacia los núcleos urbanos provocaron un gran crecimiento de las ciudades tanto de los EEUU como de la URSS, que se vieron en la necesidad de realizar nuevas construcciones y de innovar y mejorar las arquitecturas existentes.

Fueron numerosos los estudios donde se analizaba el ahorro que podría significar la centralización de cualquier servicio doméstico, en especial la cocina (fig. 03). Así por ejemplo se estudió que el gasto que implicaba la cocción de doce magdalenas para una única familia podía rentabilizarse y servir a doce familias. Esto demostraba que la centralización de la cocina y otras estancias de servicio no solo daría un giro a la concepción típica de unidad familiar, sino que tendría ventajas económicas importantes.

El debate en torno a si eliminar la cocina de las viviendas o no era algo habitual. Por un lado se encontraban aquellos que la defendían, alegando que incrementaría el valor de las relaciones entre la sociedad, donde unos aprenderían de otros y se conseguiría un balance social equilibrado, pero por otro lado estaban aquellos que por encima de todo valoraban los lazos familiares, temiendo por su desaparición si este espacio desaparecía de la vivienda.

A pesar de todo esto, numerosas viviendas con esta nueva tipología aparecieron poco a poco en las ciudades, reemplazando los antiguos modelos y permitiendo a la sociedad evolucionar de una manera que supondría unas consecuencias aún desconocidas.

4.1. La evolución hacia la colectivización. Edificio Dakota

Vivir en apartamentos residenciales, conocidos como Apartment Hotels[8], comprar comida enlatada y comer en comedores colectivos era algo habitual para la sociedad americana de esta etapa. Fue en este momento cuando los primeros hoteles construidos para albergar a

8. Tipología de edificios residenciales que incluían pequeños apartamentos dotados únicamente de dormitorio y baño mientras que los salones y comedores estaban situados en otras salas y eran de uso colectivo.

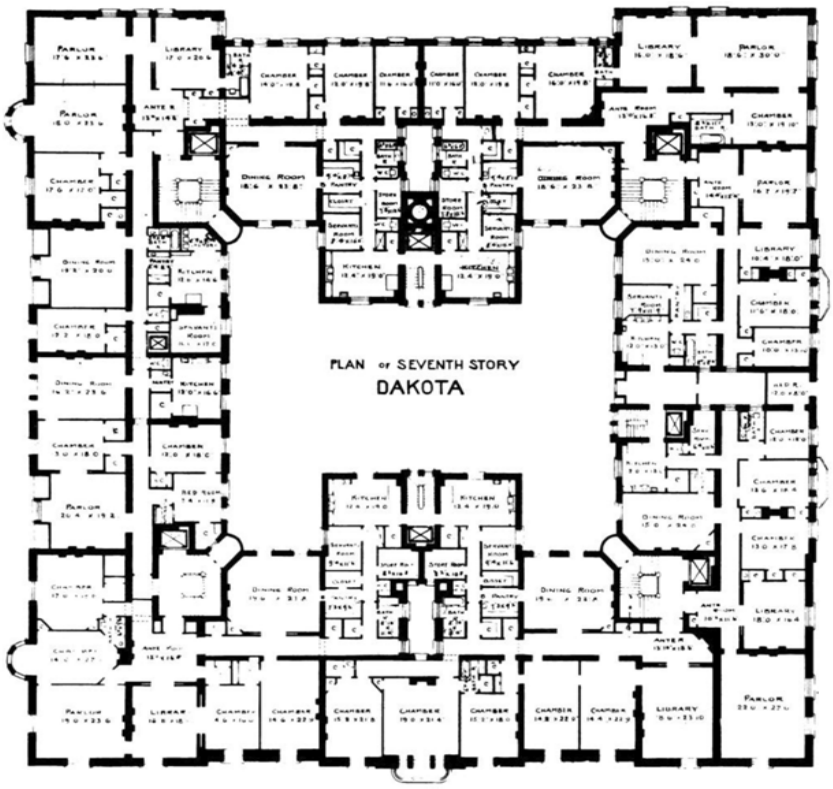


Fig. 04. Autor desconocido. Planta con equipamientos colectivos edificio Dakota (Nueva York). Imagen obtenida del blog Untappedcities.

residentes permanentes aparecieron debido al creciente volumen de población existente, siendo el edificio Dakota (fig. 04) uno de los más representativos.

En planta baja se sitúo el restaurante, restringido a sus inquilinos. Por otra parte, en el bajo cubierta se mantuvo la distribución de las habitaciones de servicio particular de los residentes, donde se hospedaban los sirvientes de cada apartamento, mientras que las habitaciones del servicio colectivo se situaron en cambio en el sótano, junto con la cocina, la lavandería, la panadería y el almacén. En la cubierta, un jardín ofrecía vistas de Central Park y del centro de Nueva York y era utilizado de manera colectiva para reuniones y celebraciones.

4.2. Primeros asentamientos colectivos rusos. Propuesta de Casa-Comuna

Las medidas para solucionar el problema de la vivienda obrera en Rusia fueron de urgencia y el estado comenzó a otorgar soluciones provisorias a la clase obrera que había emigrado a las ciudades hasta que pudiera hacerse cargo de la demanda de alojamiento. En este momento surgió el grupo OSA (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos) liderado por Moisey Ginzburg[9] y formado por un grupo de profesionales, que serían los encargados de diseñar un novedoso tipo de vivienda colectiva llamado Casa-Comuna.

9. Arquitecto y urbanista ruso. En 1925 fundó la Sociedad de Arquitectos Contemporáneos (OSA) con la finalidad de abordar los problemas de la construcción de nuevas tipologías.

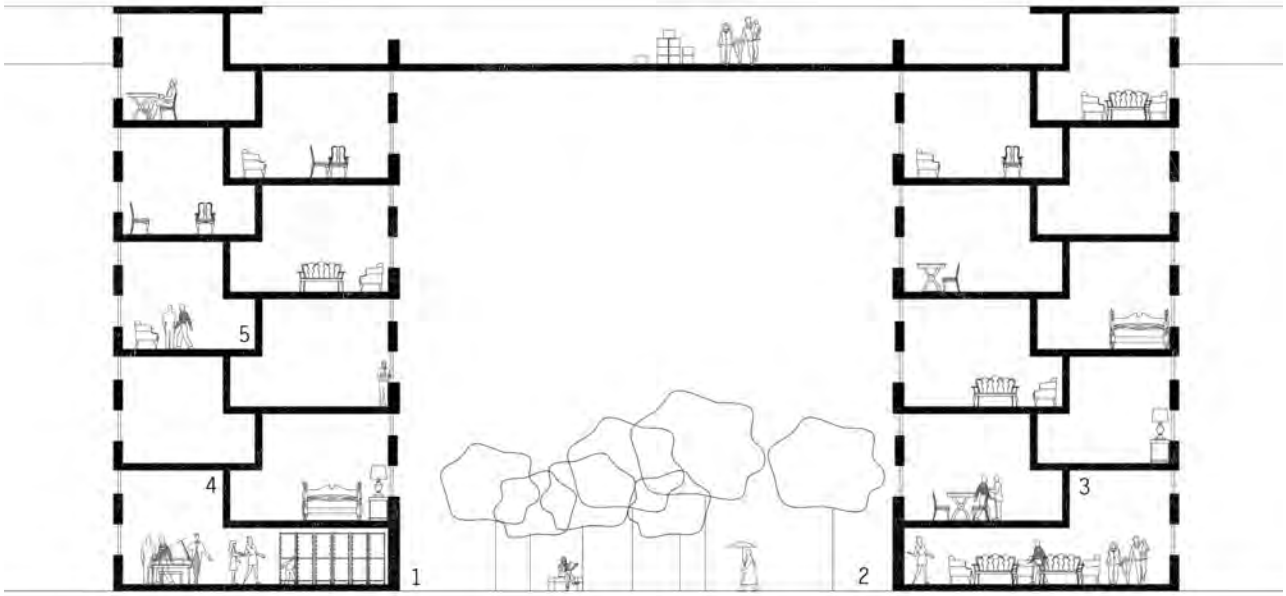


Fig. 05. Imagen realizada por el autor. Esquema sección de las viviendas propuestas por Georgiy Vegman: 1. Jardín comunitario; 2. Área infantil; 3. Zona de comercio; 4. Salón común; 5. Viviendas; 6. Paso elevado; 7. Llegada de mercancías; 8. Montacargas

La OSA anunció la convocatoria de una competición amistosa para diseñar la nueva vivienda del proletariado. Fueron numerosas las propuestas presentadas pero cabe destacar la presentada por Georgiy Vegman[10] la cual adquirió una escala de barrio. Cada manzana de este barrio actuaría como entidad autónoma que incorporaba el programa comunitario necesario para abastecer al conjunto correspondiente. El abastecimiento de comida se producía desde cocinas industriales que estaban situadas en las afueras de la ciudad hasta la última planta de los edificios de viviendas, donde esta comida caliente se transportaba a pequeños comedores comunitarios o era distribuida individualmente a cada vivienda por medio de montaplatos y devuelta a las cocinas de origen para ser limpiadas por el mismo canal en sentido inverso.

Los usos comunitarios quedaron divididos en los edificios encontrando en la parte superior los servicios relacionados con alimentación y limpieza y en la parte inferior los servicios vinculados a la calle, como espacios para la educación infantil y comercio.

Las viviendas del complejo se organizaron por medio de una solución espacial basada en la compensación de alturas reduciendo los volúmenes dedicados a las estancias de servicio para poder aumentar la altura de las estancias habitables. Vegman trató de proporcionar a los trabajadores las máximas comodidades de la época, no obstante, la disposición de pequeños equipos de cocina dejaba entrever una actitud prudente ante el paso hacia modelos comunitarios más socializados (fig. 05). Esta posición favorecía distintos grados de participación en la vida en comunidad de sus inquilinos, teniendo el individuo la posibilidad de vivir de forma independiente o de suscribirse a los servicios colectivos.

10. Arquitecto que participó en el diseño de propuestas para la creación de la casa-comuna en los concursos lanzados por la OSA.

Fig. 06. `The Pensacola Journal`, Hoosier Kitchen Cabinet Club. Imagen obtenida del periódico `The Pensacola Journal` versión pdf.

5. La cocina oculta

La proliferación de las tipologías de viviendas con cocinas y comedores comunitarios fue algo que fomentó la aparición de la cocina mínima (fig. 06), espacio de trabajo que permitía elaborar preparaciones rápidas en el mínimo espacio y con un gasto reducido. El deseo de la población por la vuelta a la cocina había hecho del propio acto de la elaboración una nueva moda y era ahora tendencia poder cocinar en nuestra propia vivienda y compartir estos manjares con amigos y familia.

Los nuevos diseños de cocinas mínimas como la Cocina de Frankfurt permitieron estandarizar un nuevo sistema que dotaría a las viviendas de este espacio, que de nuevo volvía a la vivienda, aunque adaptándose a las dimensiones que esta permitía.

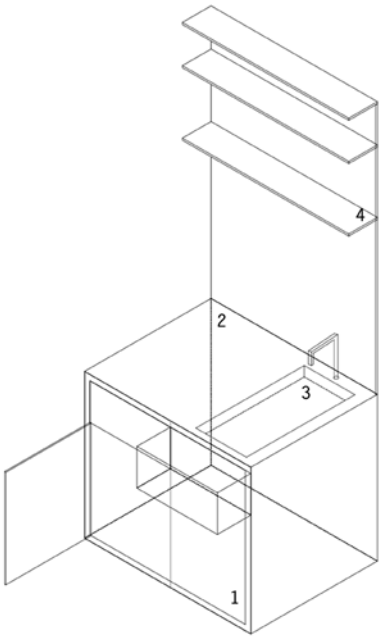
Cocinar se convirtió en una actividad a realizar en soledad, ya que las reducidas dimensiones de estas cocinas estandarizadas no permitían a más de una persona trabajar. Bien es cierto que las preocupaciones de los que concibieron estas cocinas mínimas eran sociabilizar a los habitantes, pero estos diseños únicamente permitían reunirse durante el acto de comer, ya que durante la preparación era imposible.

Por otro lado, el diseño de estas cocinas contaba con pequeños detalles que ralentizaban las tareas como por ejemplo la existencia excesiva de armarios cerrados.

5.1. La kitchenette americana

A inicios del siglo XX comenzó a ser habitual en los Apartment Hotels ofrecer a los residentes la posibilidad de cocinar en sus propias viviendas de manera puntual, surgiendo las llamadas kitchenettes. Reducir el gasto diario que suponía el realizar la totalidad de las comidas en los salones colectivos y el deseo de cierta privacidad hicieron que esta nueva tipología de viviendas emergiera dejando de lado los comedores y salones colectivos.

Fig. 07. Imagen realizada por el autor. Dibujo esquemático de una kitchenette americana. 1. Armario; 2. Mesa de trabajo; 3. Fregadero; 4. Estanterías



La kitechenette[11] fue desde sus orígenes ocultada en pequeños armarios, ya que si la cocina era incluida de manera directa en cada una de las viviendas del edificio este pasaría a regirse por la Tenement Law House[12] ley que reduciría considerablemente la alta rentabilidad económica de la tipología.

Las primeras cocinas mínimas (fig. 07) favorecieron la aparición de un nuevo mercado que hizo que las tiendas se llenaran de electrodomésticos fácilmente instalables que acortaban el tiempo que las mujeres empleaban en los cocinados.

Su aparición supuso también un cambio en la producción de alimentos, en su venta y en la tradición de su cocinado, produciéndose un aumento de la oferta de comida enlatada y de platos precocinados. El tamaño de las porciones y su tipo de corte fue alterado a favor de raciones más pequeñas que pudieran cocinarse en un espacio reducido. Por falta de mercado, las reses de gran tamaño cocinados anteriormente, fueron sustituidas por tamaños más manejables y si décadas atrás el tamaño medio de un asado era de 5,4kg en los año 20 el tamaño de la pieza no superaba los 1,36 kg.

Era también habitual que los kitchenetters[13] compraran en parejas, lo que les permitía dividirse la ración comprada y evitar tener que almacenarla en sus pequeñas cocinas. Las tiendas pasaron a ser extensiones de las kitchenettes actuando como despensas donde los compradores dejaban sus alimentos si no tenían espacio suficiente en sus propias viviendas.

11. Cocina de dimensiones muy reducidas ocultada en pequeños armarios y ubicadas en los edificios de apartamentos.

12. Ley estadounidense aprobada en 1867 redactada para mejorar las condiciones de las viviendas tenement. La ley indicaba la necesidad del edificio de estar protegido frente a incendios, limitaba el numero de aseos por planta y estableció numerosas limitaciones volumétricas.

13. Nombre coloquial que recibían las personas que habitaban en viviendas con kitchenettes.

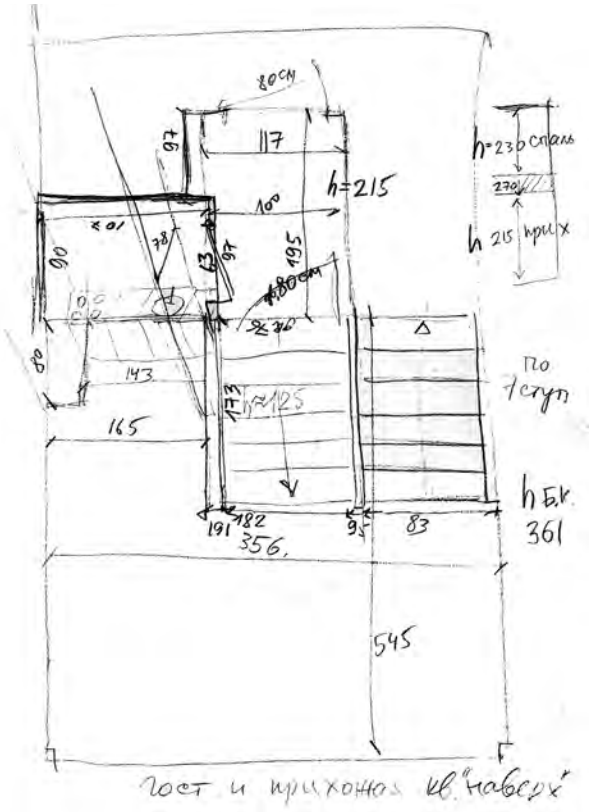


Fig. 08. Autor desconocido. Ilustración para el concurso de la OSA. Esquema vivienda célula con dimensiones. Imagen obtenida en página web.

5.2. Diseccionando la cocina rusa

En Rusia, los conceptos de optimización doméstica estudiados en América fueron un tema secundario hasta que poco a poco todos los avances llevados a cabo fueron desarrollados por Margarete Schutte Lihotzky14 en la Cocina de Frankfurt[15] la cual influyó en los diseños planteados por los arquitectos rusos (fig. 08) para la creación de la cocina-armario rusa.

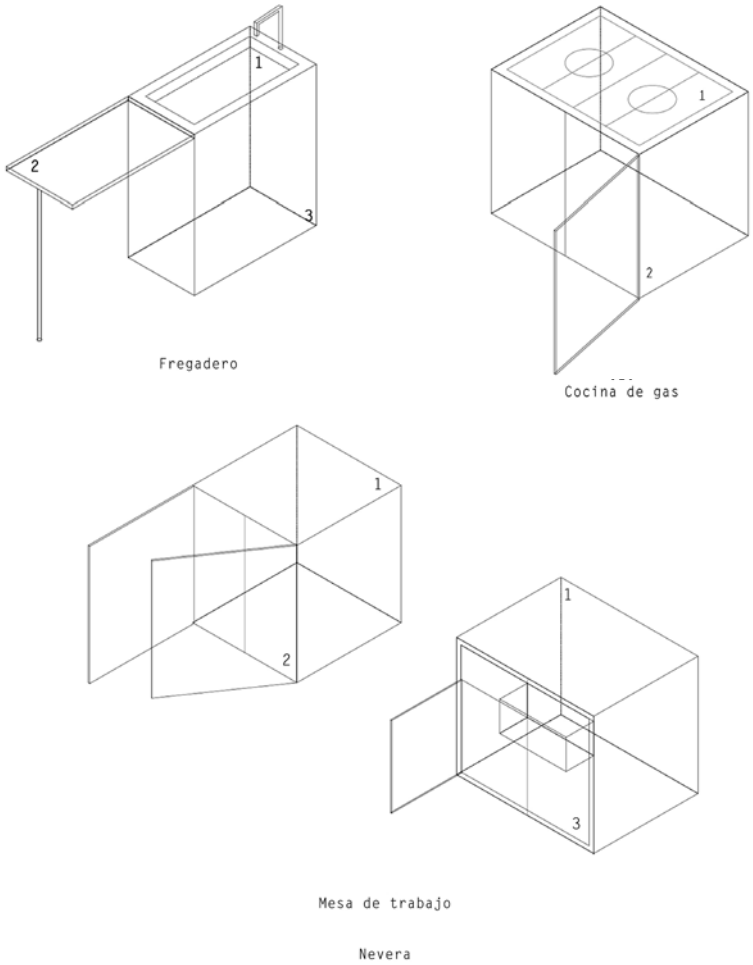
A la hora de enfrentarse al diseño de la nueva cocina, se realizaron análisis de las circulaciones y dimensiones de la cocina tradicional rusa, trazando el recorrido ordenado de las tareas correspondientes a la preparación y al servido de los alimentos. Mediante este estudio se puso en evidencia que a pesar de sus pequeñas dimensiones, los desplazamientos en la cocina tradicional eran excesivos y que incluía áreas totalmente desaprovechadas.

La nueva cocina-armario estandarizada diseñada (fig. 09) estaba organizada en torno a cuatro módulos de 0,5x0,7 metros que incluían fregadero, zona de basuras, armarios, mesa y cocina de gas, es decir, todos los elementos necesarios para conformar una cocina estándar. Los módulos eran combinables y podían disponerse de diversas formas quedando esta organización a gusto del usuario y pudiendo ampliarse en función de las posibilidades económicas.

14. Primera arquitecta austriaca que dedicó parte de su trabajo a la mejora de los espacios de trabajo domésticos los cuales consideraba que esclavizaban a las mujeres.

15. La cocina de Frankfurt será el resultado de las investigaciones de la economía doméstica. Garantiza en la mínima superficie un funcionamiento efectivo y digno para el ama de casa.

Fig. 09. Imagen realizada por el autor. Dibujos esquemáticos de la cocina-armario rusa.
Fregadero: 1. Fregadero; 2. Mesa plegable; 3. Zona de basura
Cocina de gas: 1. Cocina de gas; 2. Termo
Mesa de trabajo: 1. Mesa de trabajo; 2. Nevera; 3. Almacenaje de vajilla



6. Mirando hacia el futuro

Es cada vez más habitual, debido a los numerosos avances, incluir en nuestras cocinas aparatos que nos permiten realizar preparaciones en apenas unos minutos. Las comidas enlatadas y los platos precocinados invaden nuestras cocinas, mientras que las cadenas Fast-Food se apoderan de nuestras calles, y esto, unido a nuestras extensas jornadas laborales, hace que la cocina individual pierda el protagonismo (fig. 10).

Las dimensiones del espacio dedicado a la cocina en nuestra vivienda y las calidades de los materiales que se emplean para amueblarla son muy superiores a los requeridos (fig. 11), lo que carece de sentido si tenemos en cuenta las escasas horas del día que disfrutamos de este espacio. Teniendo en cuenta estos aspectos, parece evidente, que la vuelta a la cocina armario estandarizada, podría ser la solución más eficiente para ahorrar dinero y tiempo. Las cocinas mínimas nos permitirían cocinar los alimentos precocinados, recalentar nuestra Fast-Food y sentarnos frente a un ordenador para continuar con la jornada. Si antes era normal comer en compañía, compartiendo vivencias y debatiendo sobre temas de actualidad, ahora sería habitual hacerlo en soledad e invirtiendo el menor tiempo posible.

El acto de sociabilizar durante el cocinado, durante su emplatado y posteriormente durante el acto de comer en sí, se perdería totalmente. Esta cocina-armario estaría totalmente estandarizada, siendo igual en todas

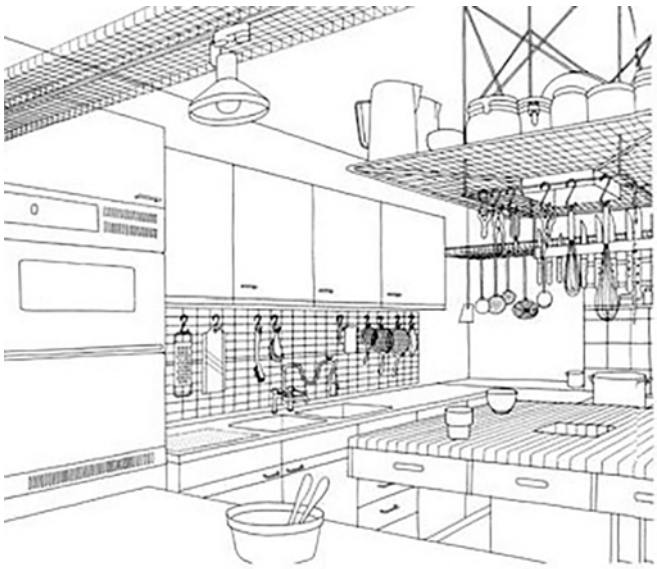


Fig. 10. Autor desconocido. Ilustración publicitarias para fomentar el consumo de comida empaquetada y de la utilización del plástico en recipientes de almacenaje. Imagen obtenida en Google imágenes.

Fig. 11. Otl Aitcher. Imagen del libro La cocina para cocinar. Imagen obtenida del libro *La cocina para cocinar* de Otl Aitcher.

las viviendas, algo que carece de sentido si tenemos en cuenta que cada individuo requiere de un modelo personalizado.

Parece entonces que la solución a estas cocinas reducidas estandarizadas podría ser la implantación de comedores y cocinas colectivas. Los habitantes se reunirían en estos comedores donde sociabilizarían con el resto de vecinos y compartirían vivencias y anécdotas que forjarían nuevos lazos afectivos fuera del ámbito familiar. La privacidad se vería claramente reducida y la esfera familiar pasaría a un segundo plano eligiendo ahora cada individuo cuando y con quien disfrutará de su ritual.

Por tanto, ambas tipologías tendrían en común la posibilidad de destrucción de la tradición social que conlleva el ritual de la alimentación. Desde siempre el hombre, como animal racional, ha disfrutado de este acto en compañía, rodeado de un grupo con el que compartía no solo alimento sino también conocimiento y son estos algunos de los motivos que nos hacen plantearnos qué vendrá después, cómo evolucionará esta tipología y lo más importante, cuanto estamos dispuestos a perder.

Bibliografia

AICHER, Olt. *La cocina para cocinar. El final de una doctrina arquitectónica*. Múnich: Callwey, 2004.

BEECHER, Catherine. *Americans Womans Home*. New York: J.B Ford&Co. 1869.

COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar Barcelona. 2007

ESPEGEL, Carmen. *Margarete Scutte- Liohotzky 1897-2000. Heroínas del Espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires: Nobuko. 2007.

HAYDEN, Dolores. *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press. 1981.

KOOLHAAS, Rem. *Delirio en Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
The Pensacola Joournal (November 19, 1911). *Hoosier Kitchen Cabinet Club*.
The New York Times (Enero 1914). *Plans a big hotel for mothers and children only*.
The New York Tribune (December 10, 1916). *The tiny kitchen that hides in the Wall*.
The Washington Herald (June 27, 1918). *Kitchen necessities*.
The New York Tribune (February 2, 1919). *The St. Louis Community Kitchens Association*.
The New York Tribune (February 2, 1919). *The St. Louis Community Kitchens Association*.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Javier Mosquera González
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
jmg@mosqueragonzalez.com

Influencias antroposóficas en la casa Fishwick y la casa Duncan. Castlecrag 1920-1937 / Anthroposophical influences in the Fishwick house and the Duncan house. Castlecrag 1920-1937

La comunidad residencial de Castlecrag, construida a las afueras de Sydney por Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin, supone una reivindicación del papel central del ser humano en la arquitectura por encima de cuestiones meramente funcionalistas. El uso de la técnica y la razón durante los primeros años del siglo XX, supuso un alejamiento del mundo experiencial, propio del hombre en su desarrollo como individuo que forma parte de un todo común como es la naturaleza.

Su concepción holística del proyecto, implica una relación directa entre las vivencias de sus usuarios y el entorno en el que se materializan. Cercanos al pensamiento antroposófico de Rudolf Steiner, el desarrollo de su obra en Sydney supone una aplicación de algunos de los principios enunciados por éste en su colonia en Dornach. Así, los materiales, las texturas y los colores utilizados en los acabados de la casa Fishwick y la casa Duncan, tratan de establecer unas relaciones entre sus usuarios y la naturaleza que los rodea, de forma que la intuición unida a la razón, produzcan una arquitectura que permita el crecimiento personal del ser humano.

The residential community of Castlecrag, built on the outskirts of Sydney by Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin, supposes a vindication of the central role of the human being in architecture over purely functionalist issues. The use of technique and reason during the early years of the 20th century, meant a departure from the experiential world, as a man's own development as an individual that is part of a common whole as is nature.

Its holistic conception of the project, implies a direct relationship between the experiences of its users and the environment in which they are built. Close to the anthroposophical ideas of Rudolf Steiner, the development of his work in Sydney is an application of some of the principles enunciated by him in his colony in Dornach. Thus, the materials, textures and colors used in the finishes of Fishwick house and Duncan house, try to establish relationships between their users and the nature that surrounds them, so that the intuition together with reason, produce an architecture that allows the personal growth of the human being.

Castlecrag, Marion Mahony Griffin, Walter Burley Griffin, Rudolf Steiner, Antroposofía, Fenomenología /// Castlecrag, Marion Mahony Griffin, Walter Burley Griffin, Rudolf Steiner, Anthroposophy, Phenomenology

Fecha de envío: 05/11/2017 | Fecha de aceptación: 12/04/2018

Javier Mosquera González
Influencias antroposóficas en la casa Fishwick y la casa Duncan. Castlecrag 1920-1937

> *"La vivienda debe ser capaz de expresar una idea de la misma manera que cada una de sus partes, en la consistente singularidad del objeto, sean éstas estructura o acabados, han de transmitir de igual forma el concepto global del proyecto, cuyo interés reside en mostrar en todo momento las cualidades propias de la naturaleza."*
>
> Walter Burley Griffin, (Griffin 1923)

El reencuentro del individuo con el mundo sensorial

A comienzos del siglo XX surgen corrientes de pensamiento que instan a recuperar el interés del ser humano por el mundo espiritual y por aquellos valores cercanos a las sensaciones y las experiencias vitales, desde la manera en la que son percibidas. Así, las condiciones ambientales que envuelven al individuo, serán el resultado de la relación que establecen los objetos entre sí, con el hombre y con el entorno natural al que pertenecen todos ellos. La arquitectura se convertirá en una herramienta que tratará de intensificar las sensaciones que se produzcan en el encuentro del hombre y la naturaleza, entendida ésta última como un espacio relacional.

La escuela de pensamiento iniciada en Alemania por el filósofo Edmund Husserl, representa una de las corrientes surgidas en Europa que insta al ser humano a recurrir a las experiencias vividas para entender el significado real de las cosas, previo a la utilización de la razón, descubriendo así el origen de éstas, y por tanto su valor primitivo inherente a ellas por el mero hecho de existir. Esto es, el "ser de las cosas mismas". La necesidad del hombre de volver a encontrar su esencia, mediante la vuelta a la naturaleza, nace desde la idea de que la ciencia no puede ser la única explicación a la existencia del mundo, ya que ésta surge desde las experiencias personales previas vividas en la naturaleza por quien enuncia los diferentes principios científicos que la justifican. Existen por tanto unas etapas previas, primarias, que sirven junto con la intuición, como base para poder enunciar cualquier principio teórico basado en la razón (Husserl 1913).

En un período de ebullición social y cultural, en el que se cuestionan muchos de los principios establecidos históricamente, nace la antroposofía. Fundada en 1914 por el filósofo Rudolf Steiner, es una vertiente de la teosofía, movimiento originado en 1875 en Nueva York. Se fundamenta en la búsqueda de la fraternidad universal, basándose en las enseñanzas de las religiones cristiana, hinduista y budista, mediante el desarrollo personal del espíritu y la intuición. Promulga un conocimiento profundo del mundo no sólo a través de la ciencia, sino también mediante el

Fig. 01_Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin en Castlecrag. Fotógrafo: Jorma Pohjanpalo. Fuente: Biblioteca Nacional de Australia. P490/7. 1918.

descubrimiento de lo sensorial y de percepción espiritual, capaz de complementar a la ciencia, de forma que el ser humano sea un ente completo en su relación con el entorno que le rodea. Apoyándose en las teorías enunciadas por Husserl en su fenomenología trascendental, aboga por el conocimiento del medio natural en el que el hombre se desarrolla a sí mismo como tal, desde la aceptación de unas relaciones con su entorno próximas al pensamiento holístico. El ser humano sólo entenderá el mundo en el que habita considerándolo como un todo, conjunto de elementos que únicamente pueden comprenderse como partes interrelacionadas entre sí.

Los Griffin y la arquitectura antroposofista

El primer contacto de Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin (fig. 01) con el movimiento teosofista se produce una vez se establecieron en Sydney a principios de los años 20. Nacidos a finales del siglo XIX en Chicago, ambos se formaron como arquitectos siendo colaboradores de Frank Lloyd Wright. Tras resultar vencedores del concurso internacional para el diseño de la Capital Federal de Australia en Camberra en 1911, desarrollan gran parte de su trayectoria profesional en el continente australiano.

La comunidad residencial de Castlecrag (Fig. 02) supone una reivindicación de los principios sobre su concepción de una ciudad ideal, enunciados pero no ejecutados por desavenencias con la administración local, en el proyecto para Camberra. Durante el desarrollo de Castlecrag, la sección australiana de la sociedad teosófica mostró interés por él, al reconocerlo como un desarrollo urbano más cercano a sus principios que el modelo de ciudad jardín que hasta entonces admiraban. Tras varias conferencias concedidas a petición de los miembros más influyentes de esta agrupación, y habiendo publicado varios textos en la revista "Advance! Australia", se convierten en colaboradores frecuentes de esta asociación. Fundada en 1926 en Australia, de manera mensual recogía artículos en los que se reflexionaba sobre cuestiones religiosas, educativas, literarias, científicas, artísticas, sociales y políticas, y cuyo comité editorial era cercano al pensamiento teosofista. En sus artículos exponían su pensamiento sirviéndose de la arquitectura como medio de trasmisión de estos conceptos globales.

Será entonces cuando descubran los textos e ideas de Rudolf Steiner, quien definía la antroposofía como *"un camino para el conocimiento, para guiar lo espiritual en el ser humano a lo espiritual del universo"* (Steiner 1924, p. 13). En ellos encontraron una fuente de inspiración que confirmaba sus ideales, estableciendo la imaginación y la intuición como fundamentales para alcanzar una comprensión completa del mundo del que formaban parte, y poder así desarrollar una arquitectura verdaderamente creativa. Además de afianzar su pensamiento, lo que ocurre es que descubren una arquitectura construida que muestra que estas ideas pueden realizarse plenamente (Griffin 1949, p. 174-185). La expresión verdadera de la función de cada espacio o elemento, esto es, el "ser de las cosas mismas" según Husserl, lo que defina, desde el lenguaje plástico personal de Steiner, la apariencia final de sus obras.

Fig. 02. Plano general de Castlecrag.
A _ Casa Fishwick. B _ Casa Duncan.
Dibujo del autor.

La arquitectura proyectada por Steiner en el complejo de Dornach fue concebida como un todo en el que las superficies se configuran mediante materiales continuos, en los que la aplicación de simetrías y asimetrías, así como la utilización de formas de carácter organicista, sirven para potenciar la fluidez de los espacios permitiendo que la luz natural moldee tanto su interior como su exterior como reflejo de la condición cambiante del entorno. Sin un estilo propio, cada uno de los componentes del conjunto responde a un lenguaje diferente capaz de significar su individualidad, configurando un entramado en el que la arquitectura se puede leer como única. *"La materia en ellas quedaba dinamizada, incluyendo la conciencia de la fragmentareidad en la percepción del mundo sensible."* (Climent 2011, p. 112)

Es importante remarcar el hecho de considerar el lenguaje formal de Steiner como personal ya que, deudor de muchas de las ideas expresionistas de entonces, la forma resultante no debía de basarse en modelos reconocibles sino que necesitaba de la experiencia individual para ser concebida, ya que "*es del todo distinto crear por vivencias internas que por ideas abstractas.*" (Zimmer 1971, p. 13).

Los Griffin ejercían una crítica sobre el modelo racionalista que se extendía entonces por el mundo, entendiendo que el valor de lo local y de las condiciones intrínsecas del entorno en el que la arquitectura había de implantarse, quedaban relegados a un segundo plano en favor de una estandarización neutra, carente de matices y por tanto de conexiones vitales con sus creadores y los usuarios. No obstante, aceptaban la condición funcionalista de la arquitectura pero surgida desde la intuición y la imaginación. Sólo así podrían encontrarse nuevas formas de expresión.

La percepción de los acabados

Los Griffin establecían una diferenciación entre mobiliario y acabados, incidiendo en la importancia de las partes para la configuración final del proyecto. "*Su función estética no debía estar dirigida únicamente a la contemplación y admiración del objeto en sí mismo, sino que debía entenderse*

Fig. 03. Esquema cromático. Johann Wolfgang von Goethe.1809. Fuente: Prof. Dr. Hans Irtel. Universität Mannheim.

Fig. 04. Interior del Goetheanum. Fotógrafo: Wladyslaw Sojka. Fuente: Wikimedia commons.

Fig. 05. Interior del Goetheanum. Fotógrafo: Wladyslaw Sojka. Fuente: Wikimedia commons.

como una parte de un todo que sirve para definir un concepto global superior." (Griffin 1923). En cierta medida esta idea hace alusión a una concepción de la arquitectura como obra de arte total, sin mencionar este término, similar a la planteada por Steiner. Formada por partes individuales con identidad propia pero con capacidad de formar un todo reconocible.

El mobiliario abarcaba todos aquellos objetos que podían colocarse en una estancia, como pueden ser las sillas o las esculturas, entendidos como elementos cuyo desplazamiento en el interior de su arquitectura no afecta a la concepción del espacio interior en el que se colocan ya que su naturaleza propia les confiere la capacidad de movilidad. Sin embargo, los acabados contemplan otros elementos que definen el interior de un espacio, y que su posición no puede verse alterada ya que son parte estructurante del lugar en el que se colocan. Dentro de esta categoría se incluyen las terminaciones finales mediante la aplicación del color en los paramentos y superficies horizontales y las carpinterías.

La utilización del color en los interiores de la arquitectura propuesta por Steiner en el segundo Goetheanum construido en la colonia de Dornach (1924-1928), responde a su deseo de transmitir sensaciones determinadas que potenciasen el carácter de las estancias en las que se utilizaban. Éste se basaba en la Teoría de los Colores escrita a comienzos del siglo XIX por el científico alemán Johann Wolfgang von Goethe (fig. 03). Este texto supone un acercamiento a la ciencia teniendo en cuenta la percepción del espectador y cómo ciertos estímulos afectan al cerebro de manera que éste interprete los colores de una forma u otra. Suponía una alternativa al modelo científico planteado por Newton, y abría otros caminos de investigación cercanos a la comprensión holística del entorno en el que el ser humano habita.

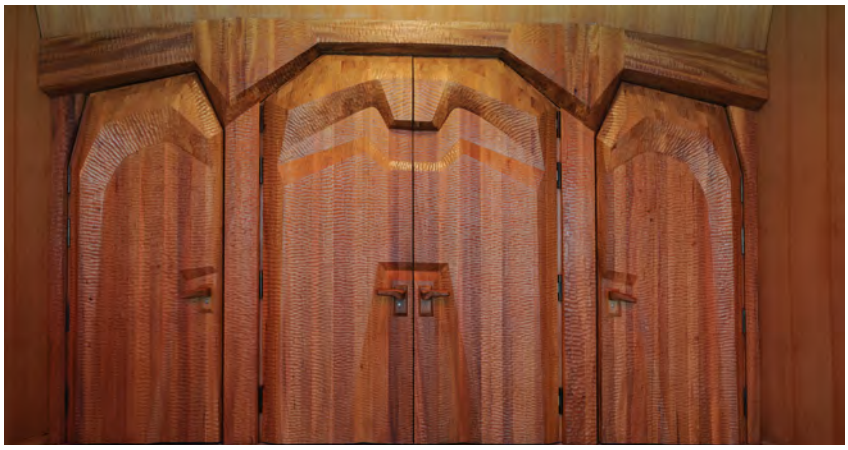


Fig. 06. Ventana del Goetheanum. Fotógrafo: Wladyslaw Sojka. Fuente: Wikimedia commons.

Fig. 07. Ventana del Goetheanum. Fotógrafo: Wladyslaw Sojka. Fuente: Wikimedia commons.

Fig. 08. Puerta de acceso a la sala principal del Goetheanum. Fotógrafo: Wladyslaw Sojka. Fuente: Wikimedia commons.

Partiendo del amarillo y el azul como opuestos es posible alcanzar la totalidad del espectro de colores modificando su intensidad. Steiner establece una serie de relaciones entre los colores enunciados como principales, y unos conceptos a ellos asociados, derivados de los de Goethe. Estos son, rojo (poder), naranja (nobleza), amarillo (alegría), verde (vida), azul (alma) y violeta (severidad) (figs. 04 y 05).

"La aplicación del color no debía ser considerada como una cuestión arbitraria dependiendo de los gustos personales del arquitecto, sino que debía cumplir una serie de requisitos propios de la visión, de la mente y del espíritu, que sólo podrían alcanzarse siguiendo las leyes del color." (Griffin 1915). La reflexión de Griffin, en clara alusión a las enunciadas por Goethe y posteriormente desarrolladas por Steiner, incide en la necesidad de aplicar el color según unas leyes concretas y no meramente arbitrarias.

Sin embargo, el uso de estos se debía realizar de forma que no ocultase las cualidades materiales de la superficie sobre la que eran aplicados. Servirían por tanto, además de para transmitir las sensaciones deseadas de acuerdo a lo enunciado anteriormente, para ensalzar las características materiales del soporte coloreado. Sólo así el principio de honestidad material en la construcción podría, no sólo mantenerse sino potenciarse.

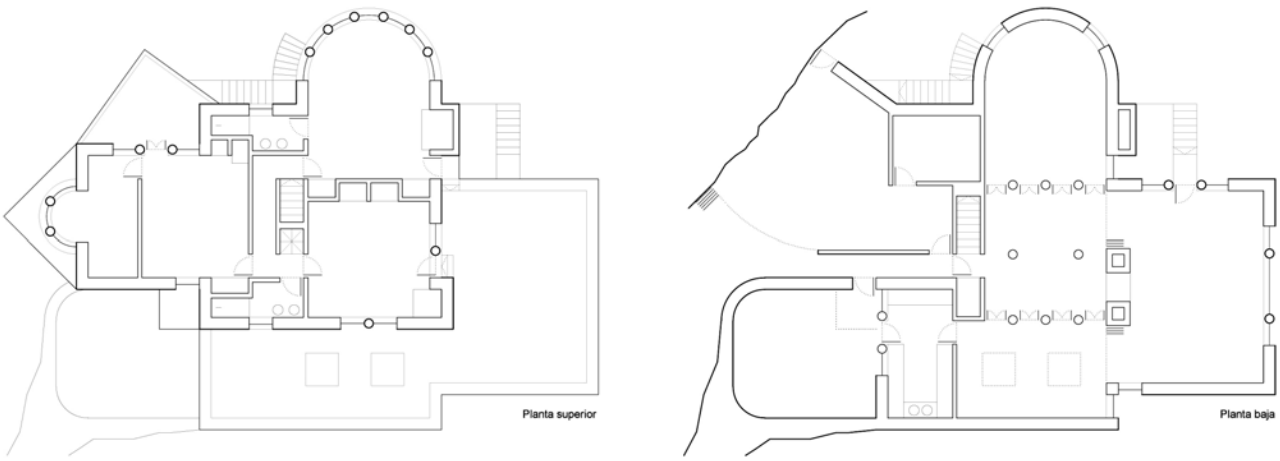


Fig. 09. Plantas de la casa Fishwick.
Dibujos del autor.

En la arquitectura antroposofista, los carpinterías colocadas en los umbrales de paso entre una estancia y otra, o bien entre el interior y el exterior, se conciben como objetos cuya configuración responde de manera singularizada a las condiciones específicas en las que se colocan. De esta forma, la geometría utilizada para su definición tratará de recoger no sólo las tensiones propias de las solicitaciones a las que se verán sometidos durante su funcionamiento, sino también a aquellas derivadas del modo en el que se perciban para ser usados (Climent 2011, p. 120) (figs. 06, 07 y 08).

Desde 1920 hasta 1937 los Griffin desarrollan en Castlecrag 45 proyectos de viviendas residenciales unifamiliares de los que construyen 14. Un análisis del trazado general de la urbanización realizada demuestra el especial cuidado con el que concibieron el proyecto como un lugar en el que arquitectura y naturaleza formaban un todo, y donde las viviendas se acomodaban a la topografía potenciando las características específicas del entorno. Entre las viviendas construidas destacan la casa Fishwick y la casa Duncan. Pese a las diferencias existentes entre ambas tanto en su concepción como en su desarrollo final, el análisis de sus acabados desde la definición aportada por los Griffin, muestra una relación directa con algunas de las ideas enunciadas por el pensamiento antroposofista.

La casa Fishwick

Realizada en 1929, supone uno de los principales hitos arquitectónicos construidos en la obra de los Griffin (fig. 09). Esto se debe tanto al carácter innovador de los procesos constructivos empleados como a la singularidad propia de un encargo privado en el que el cliente, Thomas Fishwick, un empresario inglés afincado en Australia, concedió total libertad a los Griffin para convertir en realidad se lenguaje arquitectónico propio. Situada en el extremo superior de una parcela trapezoidal con vistas a la bahía de Middle Harbour, su distribución interior organiza los espacios secundarios o de servicio en los puntos más cercanos al acceso, permitiendo que el resto de las estancias disfruten de una relación directa con el paisaje, en un terreno escalonado que se acerca hacia el mar (fig. 10).

Pintados en tonos amarillo pálido, estos lugares principales trasmiten así una sensación de tranquilidad y reposo, de forma que la luz que penetra

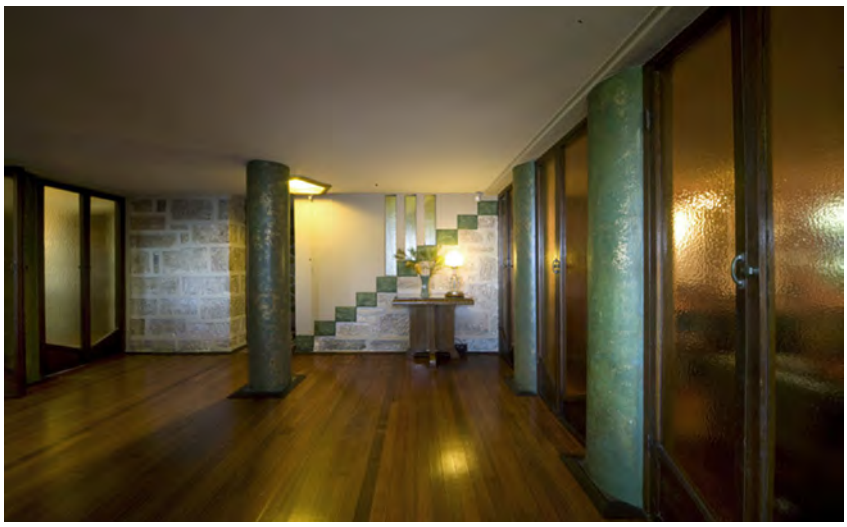


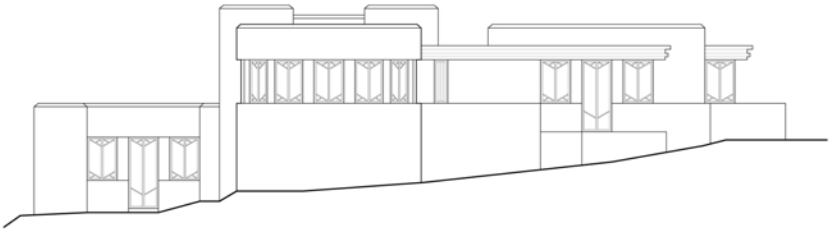
Fig. 10. Exterior de la casa Fishwick. Fotógrafo: Eric Sierins. Fuente: www.fishwickhouse.org/

Fig. 11. Interior de la casa Fishwick. Fotógrafo: Eric Sierins. Fuente: www.fishwickhouse.org/

por las ventanas incide en las superficies y éstas refuerzan su luminosidad. La estancia dedicada al despacho principal de la vivienda, está pintada en tonalidades rojizas y anaranjadas, representando el poder, la dignidad y la nobleza propios de un espacio de estas características. Sin embargo, los aseos están acabados en una gama de azules intensos que recuerda la relación primitiva del hombre con el agua, y que por tanto parece transportarle hasta su mundo más primitivo y personal.

Es necesario destacar la presencia en la casa de unos soportes cilíndricos pintados en una paleta de verdes oscuro sobre las que se incrustan unas manchas doradas, a modo de gotas, dotando al acabado de un brillo adicional. Su aplicación sobre el verde, símbolo de la vida, parece querer transmitir a quien en esta casa habita, sus ideales sobre la concepción de la vida únicamente en comunión con el entorno natural, como verdadero soporte para el desarrollo del ser humano como individuo completo (Fig. 11). El dorado era la máxima expresión del amarillo, color principal que representa la alegría. Además, *"los antiguos valoraban el oro no por su valor, sino en razón a su capacidad para relacionar lo material con lo espiritual."* (Steiner 1921, p. 34). Su aplicación en los soportes parece recrear de una manera abstracta la bóveda celeste, incidiendo así en la necesidad de alcanzar una dimensión del hombre más allá de la terrenal, de acuerdo a los términos utilizados por Steiner.

Los patrones utilizados en las carpinterías de madera de puertas y ventanas, están generados a partir de una ligera rotación de las divisiones, con respecto a la horizontal, evitando la ortogonalidad. El carácter orgánico de la arquitectura de Steiner trata de manifestar los espacios y las relaciones entre sus distintos elementos de forma dinámica. Por este motivo, las geometrías regulares como el cuadrado o el rectángulo se consideran estáticas y carentes de la capacidad expresiva suficiente como para reflejar por sí mismas las energías propias del lugar en el que se construyen. El trapecio se convierte en la figura geométrica básica en la arquitectura antroposofista, tanto por su dinamismo como por su plasticidad, capaz de definir espacios y elementos constructivos singulares. Surgen entonces motivos triangulares que convierten a cada una de las carpinterías en lienzos independientes de la geometría constructiva y estructural de las viviendas (figs. 12 y 13).



A

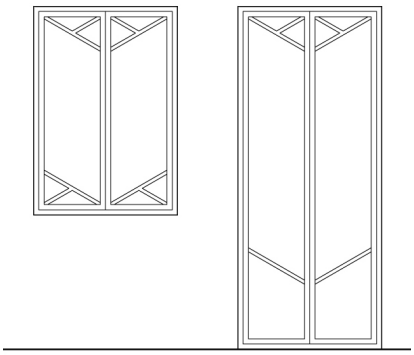


Fig. 12. Alzado norte de la casa Fishwick. Dibujo del autor

Fig. 13. Carpinterías de la casa Fishwick. Dibujo del autor.

Fig. 14. Exterior de la casa Fishwick. Fotógrafo: Alasdair McGregor. Fuente: http://www.fishwickhouse.org/

Fig. 15. Interior de la casa Fishwick. Fotógrafo: Eric Sierins. Fuente: http://www.fishwickhouse.org/

partir del planteamiento teórico de Husserl y el ejemplo aplicado de Steiner, la inclinación de estos elementos podría servir para significar las fuerzas a las que se ve sometido el dintel que soporta el peso de las piedras sobre el hueco abierto, convertido en un patrón geométrico abstracto. Las divisiones triangulares en las que se fragmentan los paños verticales potencian esta percepción, acercando la naturaleza de estos elementos hasta casi ser entendidos como sistemas estructurales de segundo orden.

El dinamismo formal generado por la direccionalidad marcada por estos elementos inclinados 30º con respecto a la horizontal, transmite al usuario la sensación de movimiento de apertura de estas carpinterías. A su vez, parece incidir en la dirección que sigue la luz natural al penetrar en el interior de las viviendas (fig. 14). Existe en la aplicación de estos mecanismos formales y compositivos, una voluntad por parte de los Griffin de hacer patentes no sólo la función de los elementos que definen las carpinterías de la vivienda, sino también de mostrar las energías que intervienen en su existencia y que por tanto, inciden en la naturaleza propia de cada uno de ellos.

El color rojo empleado en las carpinterías exteriores refuerza la percepción por parte del espectador de las tensiones soportadas por los elementos de madera, demostrando así su capacidad portante. El vidrio que separa el ambiente interior del exterior desaparece por completo no sólo por su transparencia, entendida como característica intrínseca a dicho material, sino por oposición a la presencia pregnante de las carpinterías rojas (fig. 15).

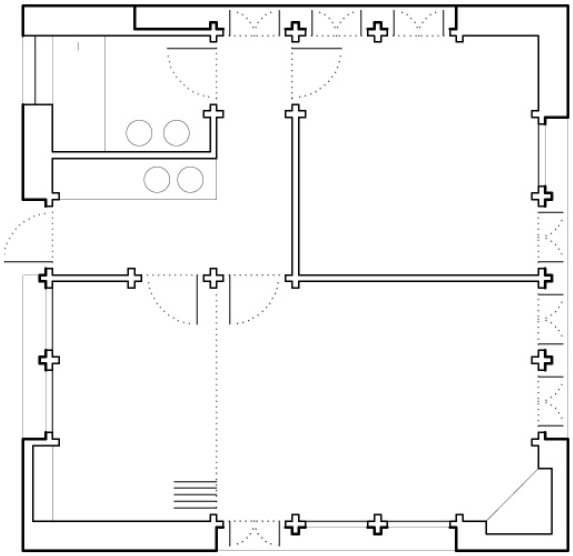


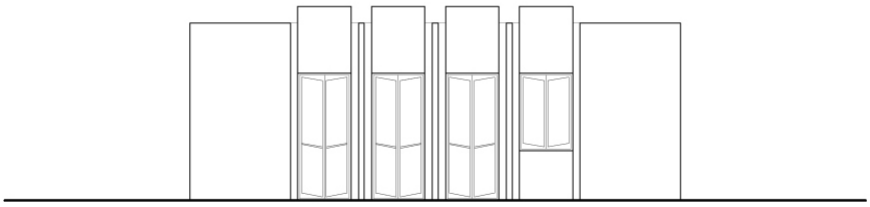
Fig. 16. Planta de la casa Duncan. Dibujo del autor.

La casa Duncan

Se trata del último proyecto construido de los Griffin en la comunidad de Castlecrag. Con una superficie de apenas 50m2, fue concebida como una vivienda en la que sus propietarios habitarían disfrutando de las comodidades y servicios indispensables, gracias a un aprovechamiento máximo de las posibilidades que el lugar ofrecía (Fig. 16). Realizada en 1934, ha de entenderse como un ejercicio de contención opuesto al desarrollado unos años antes en la casa Fishwick. El sistema constructivo de piezas prefabricadas de hormigón Knitlock, patentado en 1917 por Walter Burley Griffin y David Charles Jenkins, muestra un cambio conceptual por parte de sus autores con respecto a la relación entre la vivienda y sus usuarios, reduciendo tanto los costes de producción como el tamaño final de la construcción. No obstante, el principio fundamental de integración con el entorno, así como el proporcionar unas condiciones en las que sus habitantes se sientan en relación directa con la naturaleza, permanecen intactas. Incluso podrían entenderse como potenciadas debido al deliberado esfuerzo por alcanzar lo esencial en el modo de vida planteado en este proyecto.

Las carpinterías de esta vivienda utilizan de nuevo los motivos geométricos derivados de las influencias antroposofistas, convirtiendo el volumen construido y cada uno de sus elementos en un conjunto capaz de recoger las energías propias del lugar en el que se asienta. Se generan unas superficies vítreas con dos lados largos verticales y dos lados cortos paralelos entre sí pero con una inclinación de 10º con respecto a la horizontal, de forma que dos a dos configuran las puertas y ventanas de las viviendas. La distinción entre unas y otras depende tan sólo de su altura ya que la vivienda fue diseñada como un espacio continuo capaz de ser abierto por completo al exterior (figs. 17 y 18).

Con este gesto se evita el encuentro ortogonal entre dos elementos de carácter pétreo como son las piezas de hormigón prefabricado y los paños de vidrio de las carpinterías. La madera sirve entonces como elemento de transición dinámico entre estos materiales, significando un encuentro flexible capaz de absorber parte de las tensiones provenientes de la piedra, evitando así un punto de unión frágil y por tanto una sobrecarga de los vidrios.



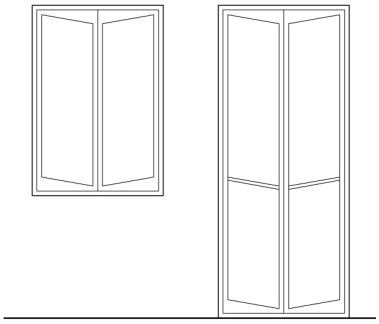


Fig. 17. Alzado este de la casa Duncan. Dibujo del autor.

Fig. 18. Carpinterías de la casa Fishwick. Dibujo del autor

Fig. 19. Exterior de la casa Duncan. Fotógrafo: Richard Miller. Fuente: - Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape. Sydney: Walter Burley Griffin Society.

Fig. 20. Exterior de la casa Duncan. Fotógrafo: desconocido. Fuente: NSW Office of Environment and Heritage.

El lenguaje simbólico propio de la arquitectura de Steiner concede a las carpinterías un significado que trasciende su función mecánica como elemento que soporta los vidrios, potenciando así su carácter como trasmisor de energías hacia el terreno, tal y como ocurre en el Goetheanum de Dornach, *"... conforme a la esencia misma de lo orgánico, no se consideraba solamente en el caso de la planta el crecimiento de abajo hacia arriba que normalmente observan nuestros sentidos, sino también y sobretodo la acción de las fuerzas cósmicas vinientes desde la periferia, y manifestándose por tanto desde lo alto hacia lo bajo, necesarias para este crecimiento. Rendirlas visibles es la principal tarea de la arquitectura orgánica."* (Biesantz y Klingborg 1981, p. 80).

Aplicando las teorías cromáticas antes mencionadas, se sirven de una tonalidad verde mezclada con blanco, que acerca su color al de la vegetación que la rodea. El movimiento de apertura de las carpinterías, además de permitir atravesar su umbral como elemento de paso de sus habitantes, servirá para introducir de manera figurada la naturaleza en su interior. El color, significante de la vida, se adentra en el interior del hogar al tiempo que permite que el aire, y con él los olores y los sonidos del entorno natural, penetren en la vivienda (fig. 19).

Se consigue dotar al conjunto de una sensación de pesantez, levedad y transparencia al mismo tiempo, presentando no sólo las cualidades propias de la carpintería de madera, sino del esfuerzo requerido para situar unos huecos que iluminan el interior, realizados en una construcción masiva en piedra. Es decir, la solución propuesta trata de transmitir el concepto global que supone la apertura de un hueco en la arquitectura,

y cómo éste será parte del todo gracias a las relaciones que establecerá con el entorno que lo rodea, incluida la propia arquitectura de la que nace (fig. 20).

La concepción holística de la arquitectura de Castlecrag

Coincidentes en gran medida con los postulados de Steiner, encuentran en éste una vía de confirmación de sus ideas. Singulares desde el punto de vista formal, comparten los principios básicos a través de los cuales buscan una comprensión profunda de la arquitectura desde la experimentación de los espacios de una manera diferente. La intuición y las sensaciones que puedan producir, tratan de potenciar el "verdadero ser" de cada uno de ellos. La forma en la que los Griffin definen los acabados, resulta una parte esencial para completar la idea que tenían de la arquitectura como obra de arte total.

Si cada una de las partes que conforman sus obras puede leerse de forma independiente, como objeto individual y singular, tan sólo mediante una visión global de todos sus elementos se alcanza la comprensión total de la arquitectura propuesta. Cada elemento sirve al conjunto, desde su individualidad y en relación con el entorno, con el único objetivo de favorecer la convivencia entre el usuario y la naturaleza. Desde la geometría utilizada, hasta los materiales y los colores de cada parte, sirven para ensalzar el todo en comunión con el entorno. La plasticidad orgánica de la solución propuesta en las carpinterías de las casas Fishwick y Duncan abandona la ortogonalidad que define la lógica funcional de estos elementos. Los mecanismos formales antroposóficos sirven para transmitir a través de la arquitectura parte de las energías propias del lugar en el que ambos proyectos se asientan, así como la materialidad y esfuerzos propios de su construcción.

El carácter holístico de la comunidad residencial de Castlecrag perseguido por los Griffin desde su concepción inicial del proyecto, potencia las sinergias existentes entre las partes, de forma que el individuo que en ella habita pueda alcanzar un desarrollo personal superior en comunión con el entorno natural que le rodea. La arquitectura se convierte entonces en una herramienta capaz de intensificar tales relaciones, desde el respeto por la naturaleza, entendiendo que el ser humano no sólo vive en ella sino que junto a ésta, forma parte de un conjunto superior resultado de dichas interacciones.

Citas

BIESANTZ, Hagen y Arne Klingborg. 1981. *Le Goetheanum, l'impulsión de Rudolf Steiner en architecture*. Ginebra: Editions Antroposophiques Romandes.

CLIMENT ORTIZ, Javier. 2011. *Expresionismo: lenguaje y construcción de la forma arquitectónica*. Madrid: Ed. Biblioteca nueva.

GRIFFIN, Marion Mahony. 1949 (2008) *The Magic of America*. Chicago: The Art Institute of Chicago. http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html.

GRIFFIN, Walter Burley. 1915. "The honest use of materials". Aparece en: Griffin, Dustin. 2008. *The writtings of Walter Burley Griffin*. Nueva York: Cambridge University Press.

GRIFFIN, Walter Burley. 1923. "Standars for furnishing". Aparece en: Griffin, Dustin. 2008. *The writtings of Walter Burley Griffin*. Nueva York: Cambridge University Press.

HUSSERL, Edmund. 1913. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.

STEINER, Rudolf. 1921. *Das Wesen der Farben*. Rudolf Steiner Online Archiv. http://anthroposophie.byu.edu

STEINER, Rudolf. 1924. *Anthroposophical leading thoughts*. Londres: Rudolf Steiner Press.

STEINER, Rudolf. 1993. *Understanding the Human Being*. Bristol: Rudolf Steiner Press.

WATSON, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society.

ZIMMER, Erich. 1971. Rudolf Steiner als Architekt. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

Bibliografía

GRIFFIN, Walter Burley. 1928. "Building for Nature". *Advance! Australia*, Marzo 1: 123-127.

LESLIE, Esther. 1988. *The suburb of Castlecrag. A community history*. Sydney: Willoughby Municipal Council.

PAULL, John. 2012. "Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin, Architects of Anthroposophy". *Elementals - journal of bio-dynamics,* nº106: 20-29

SPATHOPOULOS, Wanda. 2007. *The Crag. Castlecrag 1924-1938*. New South Wales: Brandl & Schlesinger.

TURNBULL, Jeffrey. 2005. "The Architecture of Walter Burley Griffin: archetypal patterns". *Fabrications,* nº15:1: 1-26.

WALKER, Meredith, Adrienne Kabos, y James Weirick. 1994. *Building For Nature*. New South Wales: Walter Burley Griffin Society.

WATSON, Anne. 1998. *Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin. America. Australia. India.* New South Wales: Powerhouse publishing.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Javier Navarro de Pablos
Universidad de Sevilla
fnavarro@us.es

El eco duplicado. Reverberaciones en torno a la ciudad de Venecia / The duplicate echo. Reverberations around the city of Venice

Venecia inocula una fuerza inspiradora a los artistas que intentan capturarla. El resultado de la relación entre la ciudad-musa y el creador es una colección de obras fundadas en torno a la destrucción y el resurgimiento. El repositorio de piezas artísticas recogido en este artículo contiene unos patrones recurrentes y comunes entre sí que revelan la continuidad repetitiva de la Historia del Arte: en una suerte de estrategia paliativa, las obras se replican, duplican, copian y versionan como fórmula de salvación para una ciudad abocada a la desaparición.

Las cenizas de un teatro, la silueta de un cuerpo carbonizado en la arena o la construcción de un arca para un titán argumentan un relato en torno a la acción destructora del fuego y el agua y los posteriores procesos de resurrección. De Enric Miralles a Luigi Nono, repitiéndose un reverberante destino fatal en torno a las cenizas candentes de la arquitectura, la música aparecerá –acompañada de escultura, arquitectura y literatura– como bálsamo de la catábasis. El trayecto recorrido pretende refrendar esa capacidad redentora de la música, desvelando los trazos cíclicos del arte que llevan a la ciudad y su producción artística a recurrir al versionado de sus antiguos edificios, formas y notas para sobrevivir.

Venice inoculates an inspiring force into the artists who try to capture it. The result of the relationship between the city-museum and the creator is a collection of works based on destruction and resurgence. The proposed repository of artistic pieces contains recurrent and common patterns that reveal the repetitive continuity of the History of Art: in a kind of palliative strategy, replication, duplication, copying or version appears as an instrument of salvation of a city destined to disappear.

The ashes of a theatre, the silhouette of a body charred in the sand or the construction of an ark for a titan argue a story about the destructive action of fire and water. From Enric Miralles to Luigi Nono, repeating a reverberating fatal fate around the burning ashes of the destroyed architecture and its subsequent rebirth, music appears as that balsam to the inexorable catabasis.

The route travelled aims to endorse the redemptive capacity of music, revealing some traces of the cyclical history of art that lead the city and its artistic production to resort to the versioning of its ancient buildings, forms and notes.

Venecia, Orfeo y Eurídice, catábasis, Luigi Nono, Enric Miralles, Prometeo /// Venice, Orpheus and Eurydice, catabasis, Luigi Nono, Enric Miralles, Prometheus

Fecha de envío: 03/05/2018 | Fecha de aceptación: 03/05/2018

Fig. 01. Gallinero del Teatro La Fenice durante el rodaje de la película. *SENSO*, 1954 [DVD] dirigida por Luchino Visconti. Turín: Lux Film. [consulta 15 de marzo 2018] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vn07l1MQG64&t=2s

Fig. 02. Primeras escenas de la cinta, con los soldados austríacos apostados en la platea. *SENSO*, 1954 [DVD] dirigida por Luchino Visconti. Turín: Lux Film. [consulta 15 de marzo 2018] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vn07l1MQG64&t=2s

Las copias agónicas del teatro

Il Trovatore de Verdi ilustra el mapa sonoro de Senso, un filme dirigido por Luchino Visconti en 1954 cuyas primeras secuencias discurren en un repleto Teatro La Fenice. Al término del aria "Di quella pira", un patriótico público lanza cuartillas con los colores nacionales desde el gallinero ante la presencia de las tropas austríacas: —"¡Fuera los extranjeros de Venecia!"— exclama una mujer a la vez que arroja un ramo de flores tricolor que golpea en el hombro de un soldado austriaco.[1] Calmado el tumulto, se escucha "D'amor sull'ali rosee" mientras la condesa Livia (Alida Valli) flirtea en uno de los palcos con el joven oficial austríaco Franz Mahler (Farley Granger), lo que desencadenará una trágica historia de amor, base de esta adaptación del relato de Camillo Boito, libretista de Verdi. El exiguo rendimiento argumental de la película contrasta con la potencia fotográfica de su arranque y con la importancia que, años después, adquiría para la ciudad de Venecia y su mitológico orgullo patrimonial (figs. 01, 02): cuarenta y dos años después del estreno, la escena servirá para reconstruir un teatro arrasado por las llamas.

1. El 25 de noviembre de 2017, sesenta y tres años después del estreno del filme de Visconti, el público de la Fenice lanzaría análogas cuartillas verdes y blancas en protesta por la proliferación incontrolada de albergues turísticos en el arranque de la representación de "Un baile de máscaras" de Giuseppe Verdi (1859). BERTASI, G. Venezia, pioggia di volantini alla prima della Fenice: «Basta alberghi». En: *Corriere della sera*, 25 de noviembre de 2017.

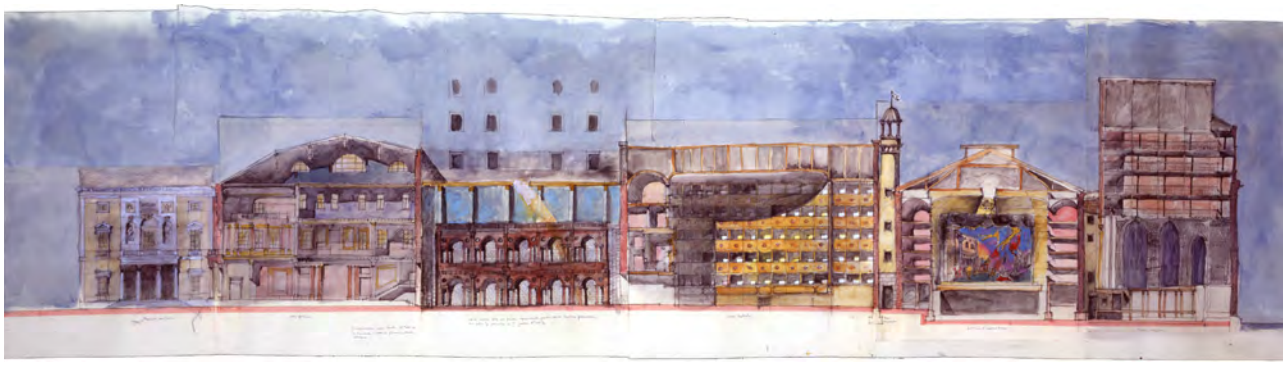


Fig. 03. Secuencia de secciones abatidas conformando un alzado consecutivo. Aldo Rossi, Marco Brandolisio, Ghego da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini y Edoardo Guenzani, 1997. *Progetto per la ricostruzione del Teatro La Fenice* [dibujo a acuarela] Centro Archivi MAXXI, Fondo Aldo Rossi [consulta 20 de marzo 2018] Disponible en: http://san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-oggetto-digitale?pid=san.dl.SAN:IMG-00006007

La Fenice y el fuego describen un rastro de construcciones y reconstrucciones que explican cómo la ciudad se niega a desaparecer. En uno de esos periódicos intentos por subsistir, la ruina sirve de paisaje para una escena dramática, de máscara eminentemente teatral. Justo dos meses después de la catástrofe, el 29 de marzo de 1996, se celebra un concierto en el cráter corroído del teatro y se anuncia una reconstrucción exacta del cadáver de cenizas,[2] aunque los trabajos de reconstrucción del teatro no se iniciarían hasta 2001, una vez disipadas las dudas acerca del motivo del incendio. En diciembre de 2003 se reabre con un concierto inaugural en el que se interpretan obras de Beethoven, Wagner y Stravinski bajo la dirección de Ricardo Muti.[3]

La reconstrucción es llevada a cabo por Aldo Rossi, quien respetará cada fragmento del antiguo teatro; en el extenso proceso de recreación ornamental del odeón se hace una llamada popular con el fin de recopilar el máximo número de fotografías del interior del recinto, a pesar de que la cantera principal que posibilita la reconstrucción de la atmósfera acaba siendo la secuencia de planos de *Senso*. La intervención de Rossi consta de un minucioso estudio de planos e información gráfica, la recomposición del conjunto ornamental por parte del escenógrafo napolitano Mauro Carosi y una mejora de la acústica a cargo del técnico Jurgen Reinhold en lo que sería el cuarto espectro del teatro (fig. 03). La construcción incendiada en enero de 1996 ya era un duplicado del teatro desaparecido en 1836 que, a su vez, había ardido parcialmente en 1790 durante su construcción y que, en su momento, había surgido como alternativa al calcinado Teatro de San Benedetto.

Los mencionados intentos de la ciudad y su teatro por no evaporarse conforman un elenco de citas inabarcable, en los que la ciudad acaba recurriendo a una suerte de mitosis urbana: las células se copian y multiplican creando otras de idéntica apariencia y carga genética sin llegar nunca a ser las mismas. Este camuflaje de arquitecturas, tiempos y

2. El ámbar en el que la ciudad de Venecia reposa hace que la reconstrucción sea la estrategia de intervención arquitectónica y urbana más repetida. El *dov'era y com'era* –"dónde estaba y cómo estaba" – inaugurado con la reconstrucción del Campanile, tras el desplome de 1902, servirá de paradigma. Este estatismo patrimonial y nostálgico no adjetiva históricamente a una ciudad que muda su primitiva piel de madera por un tejido eminentemente pétreo, en un proceso en el que palacios y puentes sustituyen el leño por revestimientos de mármol.

3. MUTI, R. *Reopening Gala from Teatro La Fenice* [cinta DVD]. Alemania: ArtHaus Musik, 2003.

memoria es capaz de generar un laberinto dedálico que sumerge en una inquietante y obsesiva relación a los artistas que intentan capturarla a través de la palabra o el dibujo, incapaces de discernir si es la verdadera Venecia la que tienen ante sus ojos.[4]

La hipótesis de que la ciudad responde autónomamente a través de un proceso biológico se antoja tan utópica como sugerente: en su propio reflejo, la urbe fundada a partir de una huida,[5] trata de no hundirse creando máscaras ilusorias. De esta forma nacen teatros contemporáneos ataviados con disfraces decimonónicos, campanarios minuciosamente reconstruidos o palacios con piel de iglesia.

La Fenice, impulsada por la acción fortuita del fuego, se incorpora a esta colección de arquitecturas desdobladas justo cuando la ciudad está a punto de morir como nación conquistada por Napoléon. Entre el incendio del primitivo Teatro de San Benedetto y la definitiva caída de la Repubblica della Serenissima sólo transcurren siete años. Cinco meses después de la entrada del ejército francés, en octubre de 1797, la firma del Tratado de Campo Formio significaría la entrega de la ciudad a Austria, quebrando las expectativas del fervoroso público del Senso de Visconti.

La cadena de muertes y resurrecciones arquitectónicas de La Fenice ejemplifica un resorte urbano que resulta inverosímil atribuir a un azaroso designio histórico. Los ciclos de Catábasis y Anábasis entre los que fluctúa Venecia se nutren de la recurrente destrucción y duplicación de su materia, en un eterno ciclo de autorreplicación, en el que el teatro representa un minúsculo átomo de ese complejo proceso. En la exploración de este fenómeno celular aparece la música como vértebra clave que la sostiene con vida. Un mapa sonoro que, dibujado en las paredes de La Fenice, intenta resolver el laberinto en el que queda atrapado el artista que la habita.

Circulaciones catábicas

Entre las primeras decisiones del protectorado austriaco aparece la creación de un camposanto en forma de isla con el fin de acabar con las condiciones insalubres de la Venecia republicana. La propuesta solidifica en la construcción de una enorme necrópolis, lo suficientemente alejada del núcleo patrimonial, nacida de la unión de las ínsulas de San Cristoforo alla Pace y San Michele. El nuevo islote dibujaría un trazado castrense dentro de un perímetro cuadrangular, tratando de imponer una lógica contrapuesta al cuarteado callejero veneciano.

---

4. "La verdadera Venecia dondequiera que vayamos, la encontramos siempre en otro sitio. Para mí, al menos, es así. Por lo general me contento más bien con lo que tengo, pero en Venecia soy presa de una locura envidiosa; si no me contuviera, estaría todo el tiempo en los puentes o en las góndolas buscando frenéticamente la Venecia secreta en la otra orilla." SARTRE, J.P. *Venecia, Tintoretto*. Madrid: Gadir, 2007.

5. A principios del siglo V, los bárbaros de Alarico comienzan la conquista de la península itálica por el norte desvalijando los principales núcleos urbanos de Istria y Venetia. Adelantándose al avance de los conquistadores, los habitantes de las aldeas costeras huyen al lugar más inaccesible y cercano: un promontorio rodeado de agua bautizado como "Rivoalto", el germen del actual *sestiere* de Rialto.

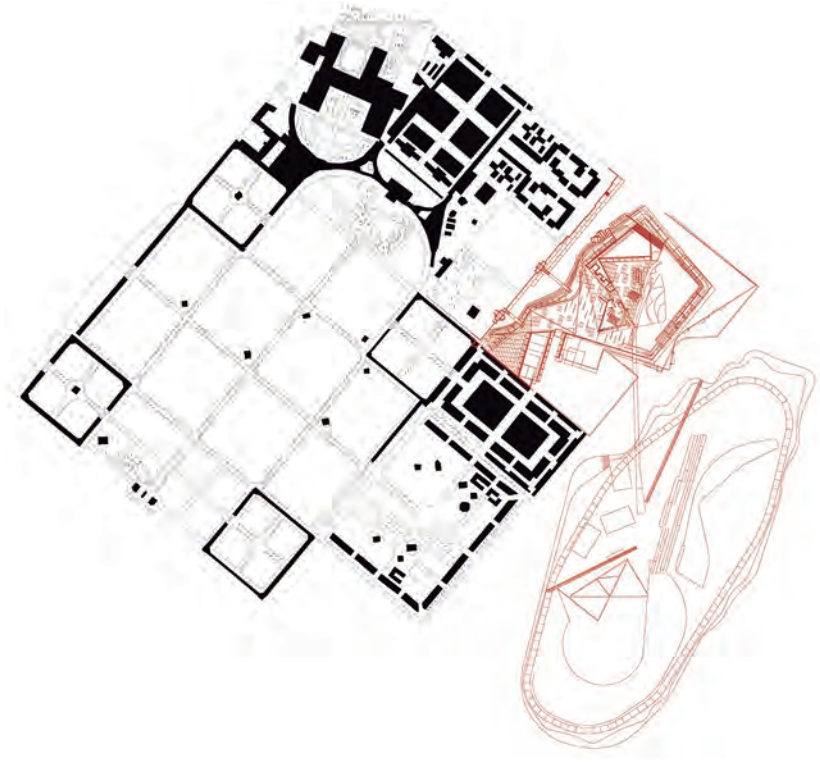


Fig. 04. Ampliación del cementerio de San Michele según la propuesta de EMBT, 1998; en negro las preexistencias y en rojo la propuesta del estudio catalán. Miralles y Tagliabue dibujan una espiral a modo de constelación que guarda multitud de elementos mimetizados con la espiral infinita de Max Bill. Una de las interminables variaciones de la espiral de Bill es capturada y utilizada como herramienta de proyecto. Elaboración propia.

Doscientos años después, cuando el espacio de enterramiento escasea en San Michele in Isola, se convoca un concurso para su ampliación. El estudio catalán EMBT presenta un diseño que trata de alejarse de las citadas líneas ortogonales proponiendo una geometría azarosa, casi fortuita. El proyecto final debía quedar cerrado años después, al ritmo del crecimiento de la vegetación, cuando la tierra arenosa se asentara voluntariamente en los límites inciertos de la isla-jardín. A pesar de su carácter abierto, la propuesta recogía una dispersión ordenada de los nichos en forma de espiral áurea (fig. 04), tratando de convocar el espíritu laberíntico e infinito de la ciudad.

El proyecto coloca una suerte de espejo capaz de reflejar la orilla opuesta que consigue alejarse de la estricta geometría austriaca y escarbar en la memoria de la ciudad emulando sus estrategias históricas de supervivencia: “La belleza del entorno es tal [explica el arquitecto] que salta al instante un incoherente deseo animal de imitar exactamente, de crear una copia. El agua iguala al tiempo y procura belleza con su duplicación. Acariciando el agua esta ciudad impone el aspecto del tiempo. Crea superficie, crea polvo porque el polvo es la carne del tiempo”.

Junto al evocador apunte sobre la duplicidad y el carácter corpóreo del polvo aparece una imagen de origen y autoría desconocidos en la que dos rostros de mirada quebrada, tallados en mármol, parecen conformar un conjunto escultórico sepulcral (fig. 05). Dos miradas esquivas que personifican sendas ciudades archipelágicas: la isla de la música y la isla del silencio, Venecia y San Michele.

Labrando una historia análoga, ensanchando una realidad factible, podríamos pensar en la resurrección del Teatro San Benedetto y las sucesivas *Fenices* como principal inspiración de la ampliación de San Michele, espejo

Fig. 05. Dos miradas cruzadas, relieve de un hipotético sepulcro [escultura] En: MIRALLES, E. y TAGLIABUE, B., 2000. Ampliación del cementerio de San Michele de Venecia. *El Croquis.* No. 72, p. 141.

Fig. 06. Antonio Canova, 1775-1776. *Orfeo y Eurídice* [escultura] Venecia: Fondazione Musei Civici de Venezia [consulta 12 de junio 2018] Disponible en: http://correr.visitmuve.it/it/il-museo/servizi-agli-studiosi/archivio-fotografico/

callado del repositorio de sinfonías, cantos y conciertos compuestos por y para Venecia. Indagando en la iconografía mitológica emerge un relato de eminente raíz lírica que coincide con la imagen elegida por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue: Orfeo y Eurídice son repetidamente representados siguiendo un esquema idéntico al citado mármol, con la corona vegetal posada en la cabeza del músico y el cabello medio recogido para una ninfa que, de perfil, intenta esquivar la mortal mirada del compositor.

Una de las representaciones artísticas más famosas del mito es el conjunto escultórico realizado por el veneciano Antonio Canova en 1775, quince años antes de la primera incineración del teatro (fig. 06). Apostados en el Museo Correr, dos pedestales de granito elevan sendas figuras que, reflejadas en un espejo de gran formato, alimentan el rastro de las analogías entre los pliegues del tiempo y el polvo lanzadas por Miralles;[6] al igual que la escena que acompañaba la planta del San Michele, la mirada perdida de Eurídice escenifica la vuelta a los infiernos, al fuego destructor que el propio Orfeo había conseguido sortear a través de la música.

Poco después de su talla, el conjunto es expuesto en la plaza de San Marcos, a escasos metros de su posición actual. Durante la muestra, un miembro de la familia Grimaldi queda fascinado por la obra, encargando construir una réplica exacta.[7]

6. El Museo Correr, además del conjunto original de Canova, acoge una sugerente colección de platos firmados por Nicola da Urbino en la que se narran las vicisitudes del tañedor de lira de Tracia y la deidad menor.

7. Amputada, únicamente el Orfeo replicado puede verse en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, desconociéndose el paradero de la ninfa auloníade.

Con esta nueva autorreplicación, Canova parece trazar el preludio del impulso que implicaría siglos después a Rossi y Miralles en el juego de espejos arquitectónicos:[8] la música y su propio eco (o copia) se vuelven a citar como si de un designio divino se tratase. Inalterable y cíclica, la radiografía artística de la ciudad dibuja una onda en la que las líneas musicales, escultóricas y arquitectónicas no paran de solaparse.

El mayor de los nodos de esa gráfica imaginaria esconde el hallazgo más celebrado de este recorrido: serán precisamente Orfeo y Euridice los que inauguren el género artístico que consolidaría a Venecia como cabeza de cartel del Barroco. Claudio Monteverdi compone en 1607 el drama musical *L'Orfeo: favola in musica*, una leyenda de cinco actos basada en *Euridice*,[9] una pastoral de Jacopo Peri inspirada, a su vez, en el libro X de "Las Metamorfosis" de Ovidio, guarida literaria del mito de los enamorados. Ambas piezas serán indistintamente consideradas las primeras óperas de la Historia.

Monteverdi y Peri esculpen así dos obras reflejadas por el gran espejo del tiempo: ciento cincuenta y tres años después de que la imprenta veneciana de Ricciardo Amadino publicara la citada partitura de *L'Orfeo*, el compositor alemán Christoph Willibald von Gluck escribe una ópera en tres actos titulada *Orfeo ed Euridice*, consiguiendo unir, como el cristal del Museo Correr, las dos piezas originales en un nuevo eslabón de la larga cadena de variaciones artísticas convocadas.

A pesar de que la obra de Gluck rescata el mito como cantera argumental, la pieza de Monteverdi desaparece de las parrillas teatrales junto a sus otras dos composiciones venecianas[10] durante tres siglos, hasta que Vincent d'Indy resucita su figura en la París de un recién nacido siglo XX.

La figura del compositor francés viene a cerrar un ciclo en el que el impulso por la redención emerge como estrategia común en torno a la música y el tiempo; d'Indy parece simular los obstinados esfuerzos de Aldo Rossi o Enric Miralles por negar la muerte de la ciudad, bien a través de la reconstrucción de las partículas calcinadas o del juego especular

---

8. La réplica del músico divino y su amada tendrá su eco necrológico con la labra del sepulcro para María Cristina de Austria, hermana de María Antonieta. Cuando Canova recibe el encargo para realizar un gran relicario para albergar el corazón de Tiziano, diseña un gran triángulo de mármol con una puerta en el eje central; una vez el proyecto no llega a ejecutarse, el escultor lo reutilizará como tumba para la archiduquesa de Austria. Cuando el autor muere, sus discípulos tallan una copia con variaciones para albergar los restos del propio escultor. Ambos triángulos replicados se encuentran en la iglesia de los agustinos de Viena y en Santa María dei Frari de Venecia, respectivamente.

9. Entre los presentes en el estreno de la obra de Peri, en la boda entre María de Medicis y Enrique IV de Francia en octubre de 1600, se encuentra un joven abogado de la corte de los Gonzaga, Alessandro Striggio, quien recibirá el encargo de escribir un libreto sobre el mismo mito para el Carnaval de Mantua. Claudio Monteverdi, entre la audiencia nupcial, recibe paralelamente el cometido de dotar de música al proyecto. A pesar de ser estrenada en la *Accademia degl'Invaghiti* en Mantua siete años años después, no será hasta 1609 cuando se publique en Venecia. Aquí se trasladará el compositor en 1613, cuando es nombrado maestro de coro y director de la catedral de San Marcos de Venecia. En pocos años sería investido maestro de música de la Serenissima República de Venecia, culminando un fecundo binomio entre ciudad y artista.

10. *La coronación de Popea* y *El regreso de Ulises a la patria*.

de las islas desdobladas. En junio de 2017 se cuadra el círculo de rescates cuando John Eliot Gardiner dirige en el Teatro La Fenice las tres óperas enterradas de Monteverdi en el 450 aniversario de su nacimiento.[11] De esta forma, ni la introducción del concepto de la salvación como atributo patronal de la ciudad[12] ni la aparición recurrente de Orfeo como ariete iconográfico deberían leerse como apariciones circunstanciales: el músico griego intenta resucitar a Eurídice siguiendo un proceso calcado por los creadores que trabajan sobre Venecia, impulsados en ambos casos por una fuerza superior que, como cita Miralles, induce a la copia.

En este intento desesperado en busca de la redención subyace un concepto que enlaza sujeto y proceso: como ocurría con las afamadas *Variaciones Golberg* de Bach, –compuestas veinte años antes del Orfeo de Gluck– lo que asocia todas las duplicaciones visitadas no es una melodía común sino un fondo de variaciones armónicas de las que es objeto la catábasis;[13] las melodías varían, pero el viaje hacia la "muerte" o desaparición permanece. La lucha entre el empuje destructor de las llamas y el agua contra la estabilidad pétrea de su arquitectura permite entender cómo ese viaje al inframundo de las ciudades aparece necesariamente acompañado de una posterior anábasis, resurrección, redención o salvación.

La mitología griega tomará precisamente la figura de Orfeo como paradigma catábico. Su descenso al inframundo para traer a Eurídice de vuelta al mundo de los vivos sirve de epílogo ilustrativo de las circularidades trazadas desde el *Senso* de Visconti a las duplicaciones de Canova como estrategias para mantener la ciudad a flote, sin saber a ciencia cierta, como le ocurría a Sartre, si realmente es la Venecia de los vivos o la Venecia espectral la que estamos contemplando: a dos capillas de distancia de la tumba replicada de Canova reposan los restos de Monteverdi convirtiendo a Santa Maria dei Frari en un columbario de la historia cíclica de la ciudad, abrazados a la esperanza de Orfeo y la sinfonía aniquiladora de su lira.[14]

---

11. En 1964 el director de orquesta británico ya había fundado el "Coro Monteverdi", con el que hace su debut dirigiendo en el Wigmore Hall en Londres en 1966.

12. El tercer fin de semana de julio se celebra la "Fiesta del Redentor".

13. Esta idea, contrapuesta a la *anábasis*, explica la convención épica del viaje del héroe al inframundo. La mayoría de las *catábasis* tendrán lugar en un inframundo sobrenatural, como el Hades o la Nekyia, del libro XI de "La Odisea", que describe otro de los descensos clave del mundo clásico. Puede ser asociada también a un viaje a través de otros periplos distópicos como los encuentros de Ulises en su retorno a Ítaca o incluso estancias breves en el inframundo como las de Lázaro.

14. Este capítulo no puede cerrarse sin hacer alusión a aparecen las figuras de Marie Berna, condesa de Oriloa, y Arnold Böcklin. La aristócrata, que había quedado viuda del doctor Georg Berna, encarga en 1880 al artista suizo un cuadro que contenga la capacidad de transportarla a otro mundo, a una de las islas que imagina poseer años antes con su esposo. La obra, con el título de *La Isla de los Muertos* —hoy expuesta en el Metropolitan Museum de Nueva York y pintada en la Florencia *ottocentesca*—, recoge un pequeño islote coronado de rocas afiladas a las que se adosan losas de mármol, evocando grandes mausoleos, con un bosque de cipreses en la parte central. Böcklin llega a realizar hasta cinco versiones más del mismo cuadro poseído por la ceguera de encontrar la porción de un paraíso perdido, de uno de los muchos mundos que habitan sumergidos en su inconsciente. "El deseo de posesión o de conquista [explica Matvejevic en *Breviario Mediterráneo*], estimulaba a menudo la realización de los mapas, pero era también el mapa mismo la que suscitaba tal deseo. Las naciones que se iban formando o extendiendo en el curso de los siglos asumían los planos ya como espejo, ya como proyecto": las

Fig. 07. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1786. *Goethe en la campiña romana* [óleo sobre lienzo] 164 x 206 cm. En: HAGEN, R. M. Y HAGEN, R. *What Great Paintings Say*. Vol 1. Colonia: Taschen Verlag, 2003.

El titán redentor de ciudades

El mito de Prometeo y su sacrificio alimentan la prosa y los versos de otros tantos artistas que, como ocurriría con Orfeo y Euridice, construyen una cadena de evocaciones circulares en torno al fuego.

Johann Wolfgang von Goethe, quien divisa un 30 de septiembre de 1786 por primera vez su hogar[15] –el mar– desde lo alto del Campanile de San Marcos, dedica una de sus creaciones poéticas al generoso titán Prometeo. "El líder de los hombres" –según el escritor[16]– se rebela contra el poder para representar a la Humanidad y desafiar la superstición y

sombras que proyecta cada versión de la isla *bröckliana* dibujan un mapa de huellas efímeras similar al de la isla cementerio de San Michele, una suerte de biblioteca de historias silenciosas reflejada, como un espejo, en los vacíos que sus cuerpos han tallado en la ciudad. Esta isla, el lugar recóndito de nuestra mente que nos seduce con el reposo y el silencio, ha sido descubierta por el pintor en su primera versión, siendo esa misma revelación la que le lleva a enrolarse en un juego de espectros, dobles y desdobles. La capacidad de la obra de cazar al artista, como le ocurre a Venecia, voltea tiempos e invierte mundos. La Isla de San Michele nace de dos islas gemelas y reposa, esperando nuevos reflejos, en las sucesivas versiones de Bröcklin o las sinfonías que Sergey Rachmaninov, años después, compondría mientras las contemplaba.

15. Así describiría el alemán el mar en sus *Elegías romanas*, escritas en su primer viaje a Italia. La estancia, que se alarga hasta casi dos años, conmociona a un Goethe que fascinado por el clasicismo pagano traza una especie de descenso catábico que le lleva a escribir sólo dos años después los *Epigramas venecianos*. Entre sendas publicaciones, la visión de Venecia cambia radicalmente como si de un juego de mareas se tratase: de la fascinación inicial al rechazo absoluto. El 4 de mayo de 1790, Goethe le confiesa al duque de Weimar que su amor por Italia ha recibido un golpe mortal. El ciclo de querencias románticas da paso a una dimisión irrevocable de la magia en un vuelco que bien podría explicarse a través de Pere Gimferrer y su *Oda a Venecia ante el mar de los teatros* cuando versa "Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos".

16. La traducción del poema "Prometheus" de Goethe forma parte de un repositorio de grandes fragmentos de la literatura. Expuestos como parte de una colección museística, Luis Alberto de Cuenca los recopila y traduce. DE CUENCA Y PRADO, L.A. *Museo*. Barcelona: S.A. Bosch, 1978.

la creencia en los dioses, lo que glorifica y motiva las posibilidades de los propios mortales. En la interpretación del mito, Goethe redescubre sus experiencias infantiles cuando, de niño, oficia ceremonias al dios sol sin que el "Durmiente allá arriba" lo ayude, puesto que el Hombre –el fuego– depende del Cosmos y de sí mismo.

Este baile de máscaras entre dioses, hombres y reacciones químicas combustibles explica el complejo mapa que cartografía Goethe como hoja de ruta en defensa del *titanismo*, herramienta ideológica y literaria utilizada para explicar la Modernidad y el papel del individuo político.[17] La forma en la que el fuego se crea, vive, y desaparece es una oda de la libertad, a la subversión del tiempo, a la vez que un acercamiento a experiencias en los que los límites espaciales se distorsionan y la materia se reduce a una montaña de escombros carbonizados.

Esta potencia creativa del fuego como elemento disolvente de límites y yugos es la que lleva a la artista cubana Ana Mendieta tres siglos después a indagar en su dimensión creadora. Mendieta expresa a través de su cuerpo la comunión con la naturaleza, sus elementos y significantes en su serie *Siluetas*; en su obra, hasta el momento envuelta de experiencias con pigmentos, flores, piedras, sangre o plumas, es introducido el fuego como elemento corporal.

Desde que arranca su peregrinaje artístico en 1973, la artista transforma recurrentemente altares, lugar de culto y sacrificio como declaración de intenciones en su idea de pertenencia a la naturaleza y al Cosmos a través de la construcción divina del Hombre. Ya sea con su cuerpo, o con las huellas que éste va dejando, Mendieta traza un plano astral de experiencias artísticas que sumergen y funden su cuerpo en la tierra.

La citada serie *Siluetas* –con la que sigue trabajando durante siete años– se extrema llegando a que su propio cuerpo forme parte de la obra, envuelto o cubierto con tierra, piedras o arena; en otras, la artista deja el vaciado de su cuerpo como una huella que es posteriormente manipulada tintándola de rojo, cubriéndola de agua, o rociándola de materiales inflamables a los que prende fuego (fig. 08).[18]

En el transcurso de su vida, mientras sus dilatadas fronteras identitarias siguen nublando sus pasos, el fuego se convierte en la brújula de un viaje sin retorno: hasta tres años más de su onírica despedida, realiza "Maroya (Luna) (1982)", una obra creada para el jardín de una vivienda

---

17. Goethe considera a Prometeo el gran dios del Romanticismo, personificando el genio rebelde de los creadores y del cual se siente justamente orgulloso: "Fue como la mecha que provocara el estallido que descubrió y sacó a plena luz las más secretas condiciones de hombres dignos." En GOETHE, J. W. *Poesía y verdad: de mi vida*. Barcelona: Alba editorial, 1999.

18. Algunos de los trabajos circundantes a las siluetas son filmados. En "Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas, 1975)", Mendieta rellena la silueta con tela blanquecina a la que prende fuego, registrando en una cinta Super-8 en 3 minutos y 30 segundos, el proceso hasta que sólo queda la huella y las cenizas. En el caso de "Ánima, Silueta de Cohetes (1976)", la figura se construye con una armazón de bambú a la que se le adosan fuegos artificiales: al ser prendidos, la silueta corpórea de brazos levantados ilumina una espectral escena nocturna hasta que es consumida por las llamas.

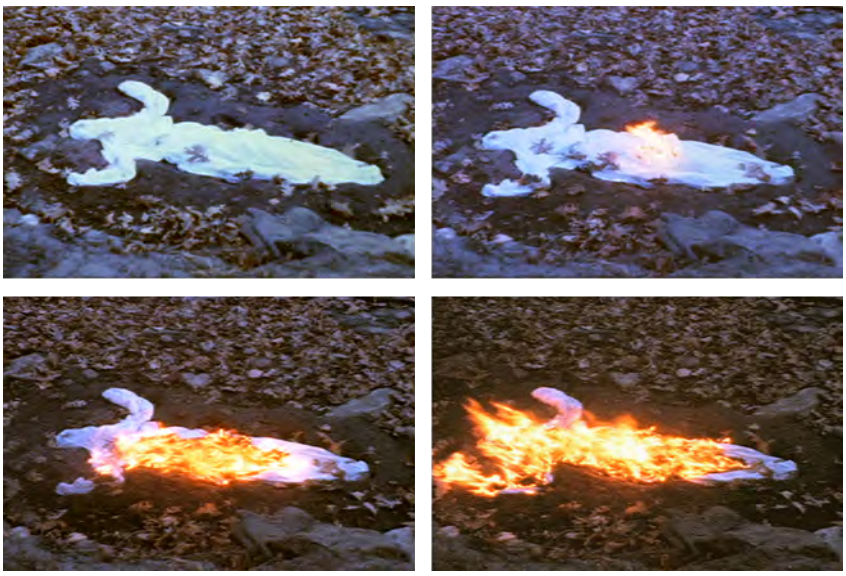


Fig. 08. Ana Mendieta, 1975. *Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)* [cinta Super-8]. EEUU: Whitney Museum of American Art. En: HAL FOSTER, H., BUCHLOH, B., KRAUSS, R., BOIS, Y-A. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

Fig. 09. *Incendio del Teatro de la Fenice*, 29 de enero de 1996 [fotografía] Venecia: Archivio Teatro La Fenice [consultado 18 de marzo 2018] Disponible en: http://www.teatrolafenice.it/site/index.php?pag=57&id_com=24782&lingua=ita

privada en Florida, cuya silueta se compone de una cavidad central, en forma de vagina, que es rellenada con pólvora y es prendida, siguiendo el calendario lunar, en noches de luna llena. Esta colección de marcas en la tierra dibuja una cartografía dispersa en la que el fuego, siendo principal activo, aparece finalmente como elemento colateral. La búsqueda de Mendieta por la huella y la fusión con la naturaleza incide en la ceniza, el humo y el vacío como instrumentos más que en la propia llama en una suerte de *Oda a la ausencia* (figs. 10, 11).

Mendieta consigue así ahondar en el titanismo inaugurado por Goethe apropiándose del fuego, vistiendo al individuo ilustrado, consciente, de Prometeo sin atributos divinos.

Obviando las formas y tiempos en los que se consigue domarlo, el fuego transforma, al igual que el agua, el guion escrito de las ciudades introduciendo la variable de la incertidumbre como material de construcción. La traducción de Aschenbach, protagonista de la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann –"río de cenizas" en alemán–, nos lleva al hallazgo de varios relatos e insinuaciones que ensamblan la hipótesis de partida

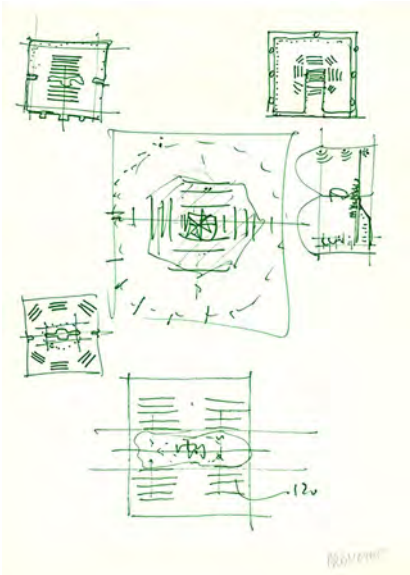
Fig. 10. Ana Mendieta, 1980. *Sin título (Serie Siluetas)* [cinta súper-8] Ana Mendieta Collection, Galerie Lelong & Co. [consultado 1 de abril 2018] Disponible en: http://www.galerielelong.com/artists/estate-of-ana-mendieta

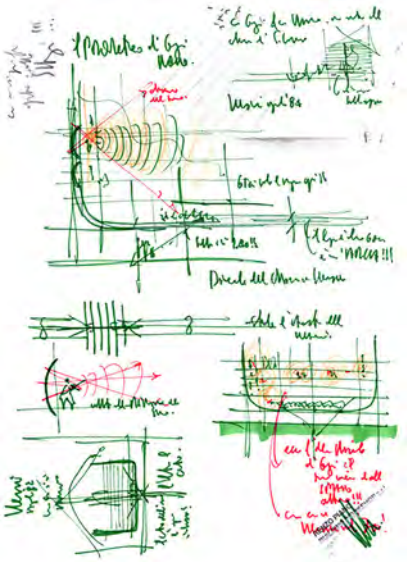
Fig. 11. MEROLA, A, 1996. *La Fenice: spenti anche gli ultimi focolai* [fotografía] L'unitá (Agenzia Nazionale Stampa Associata), 31 de enero de 1996

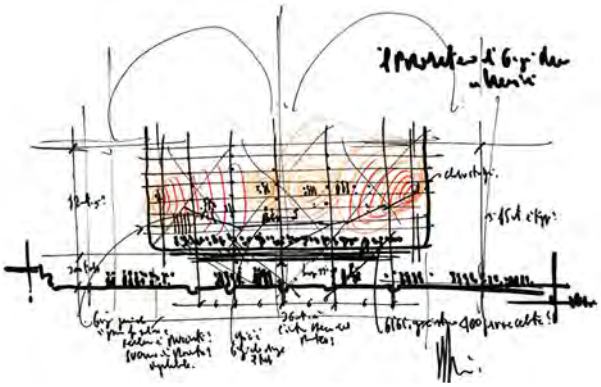
en torno a la música, el fuego y los ciclos vitales de la ciudad. La Fenice es destruida y construida por el fuego mientras que el agua –creadora y destructora–, hace y deshace Venecia erosionando su piedra y dispersándola por aguas lagunares. La onda en la que el agua propaga los sonidos es, de esta forma, la perfecta descripción de esta ciudad: una onda es ya parte del pasado mientras sus proyecciones se expanden en un presente espectral.

Después de que Prometeo robe el fuego y lo entregue a los mortales, Zeus castiga a la Humanidad con un diluvio, ahondando en la dualidad especular del agua y el fuego. En respuesta, el titán enseña a su hijo Deucalión a construir una enorme arca capaz de salvar a los humanos del agua.

Tras miles de años, planos y universos, el arca errante varará en Venecia en forma de gran caja de música, último intento por redimir a la ciudad de su inexorable desaparición: el último de los pasajes frecuentados arranca en 1983, cuando el compositor veneciano de música contemporánea Luigi Nono –impulsor del fructífero proyecto del Institute







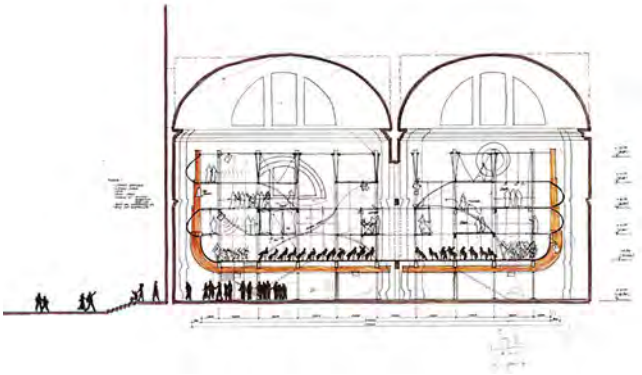


Fig. 12. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/823/

Fig. 13. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/824/

Fig. 14. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 de abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/106/

Fig. 15. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 de abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/108/

of Contemporary Music and Sound Research de París– solicita a Renzo Piano la construcción de un espacio musical para albergar la representación de la ópera *Il Prometeo*, compuesta por el propio Nono dos años antes y articulada con textos filosóficos de su amigo Massimo Cacciari bajo la dirección de Claudio Abbado.[19] La pieza requería de un espacio envolvente capaz de acoger complejos giros musicales y una estructura que albergase equipos electrónicos de escala superior a las medidas estándares (figs. 12, 13, 14, 15).

El lugar elegido para representar la obra es la Iglesia de San Lorenzo, ubicada en el campo homónimo del *sestiere* de Castello. Su primera huella edificatoria aparece en *Venetia, critta nobilissima et songolare*, obra de Jacopo Sansovino en la que se documenta la construcción de una pequeña iglesia en el año 809 y un monasterio benedictino en 841. Al menos dos iglesias suceden y acompañan al primigenio convento: la primera de ellas acabaría arrasada por el incendio de 1105, para ser reconstruida y abandonada trescientos años después.[20] A principios del siglo XVI, la abadesa Paola Priuli ordena una nueva restauración al arquitecto Simone

19. CACCIARI, M. *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto.* En NONO, L. (coord.) *Verso Prometeo.* Milán: Ricordi, 1984.

20. TASSINI, G. *Edifici di Venezia distrutti o vôlti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati.* París: Répertoire d'Art et d'Archéologie, 1969, p. 183.

Sorella, encargado de la finalización de las obras de San Giorgio Maggiore tras la muerte de Andrea Palladio. La intervención implica un cambio en su concepción espacial al adoptar una planta cuadrada; esta obra transformaría el recinto en un emblema cultural de la Venecia renacentista, acogiendo importantes conciertos y eventos musicales: compositores como Gioseffo Zarlino o Giammateo Asola son enterrados en San Lorenzo describiendo la obertura de una historia escrita en tres actos.

En 1810, tres años después de la construcción del cementerio de San Michele y siguiendo otro de edicto napoleónico, el monasterio es suprimido y reducido a la Cámara de Industria para que en 1924 sea finalmente profanado: la mayoría de sus piezas con valor histórico son trasladas al Museo Correr, compartiendo sala con Orfeo y Eurídice, mientras las autoridades municipales plantean derruir la iglesia para erigir una nueva Casa de la Juventud Fascista. El proyecto fracasa para ser retomado en 1953, cuando se propone la construcción de una piscina pública que tampoco llegaría a realizarse debido a los altos costes de demolición.

La música, así, se cuela en el periplo de la iglesia y el convento de San Lorenzo hasta convertirse en una veta más de sus bloques marmóreos. La presencia de un potente altar en el centro de la iglesia la divide en dos por la necesidad de separar el culto de los fieles y el conventual: el coro de las monjas benedictinas es el elemento articulador del espacio, permitiendo que los cánticos fluyan hacía el otro lado sin alterar su clausura (fig. 16). Esta circunstancia de partida marcará la concreción última del proyecto de Piano, concibiendo el arca como un artefacto capaz de ensamblar ambos espacios, de unir, de nuevo, lo divino y lo humano a través de Prometeo.

Si el paisaje de cúpulas de zinc que rodean San Marcos habían inspirado sinfonías a Adrian Willaert, Gabrieli, Stravinsky o el propio Monteverdi, es la inacabada y maltrecha fachada de ladrillos de la iglesia de San Lorenzo la que impulsa a Luigi Nono hacia su segunda versión del Prometeo.[21] El testero principal de la iglesia es considerado, en realidad, un escenario en el que rebota el sonido de la ciudad.[22]

La obra definitiva, titulada *Il Prometeo: tragedia dell'ascolto* y producida en el estudio de la Radiotelevisione italiana en Milán, narra el viaje del titán en un archipiélago de cinco islas –en detrimento de los tres actos canónicos– en su deambular mitológico. Como le había ocurrido a Monteverdi, Gluck o Canova, el interés se centra en la reinterpretación de un proceso en forma de viaje, una experiencia errática a través de una búsqueda impulsiva: "se ha concentrado el proyecto de focalizar todo sobre la figura de Prometeo –explica Nono–. Pero sólo como modelo, figura

---

21. La primera de ellas había sido escrita para la representación en San Marcos, posibilidad descartada por sus complicaciones logísticas

22. Nuria Schönberg, viuda del compositor, guarda aún un video en el que el artista habla de la "magia y el misterio" de los sonidos de Venecia, de un espectáculo acústico dibujado por la manera en la que el agua y los edificios proyectan "el ruido de los astilleros, el repique de las campanas o las turbulencias del mercado". SERVICE, T., SCHÖNBERG-NONO, N. Prometeo: Musical Space Design, Venice and Milan. En: *Immersed. Sound and Architecture*, OASE, 2009, no. 78, pp 64–66.

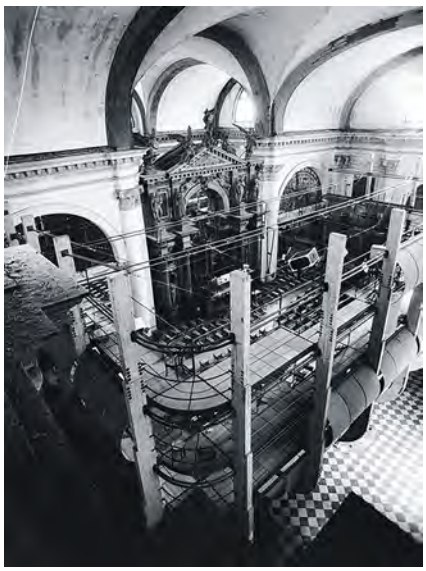


Fig. 16. Vista superior del arca. Gianni Berengo Gardin, 1984. *Primer ensayo general de Prometeo* [fotografía] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano. En: FERRER, A, 2017. "Música, espacios y arquitecturas". L'esmuc digital [en línea], no. 62. Disponible en: http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-62-novembre-2017/Article

Fig. 17. Vista interior del arca. Luigi Nono, de perfil en la primera planta de la galería, ensaya con la osquesta en la víspera del estreno. Gianni Berengo Gardin, 1984 [fotografía] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano. En: FERRER, A, 2017. "Música, espacios y arquitecturas". L'esmuc digital [en línea], no. 62. Disponible en: http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-62-novembre-2017/Article

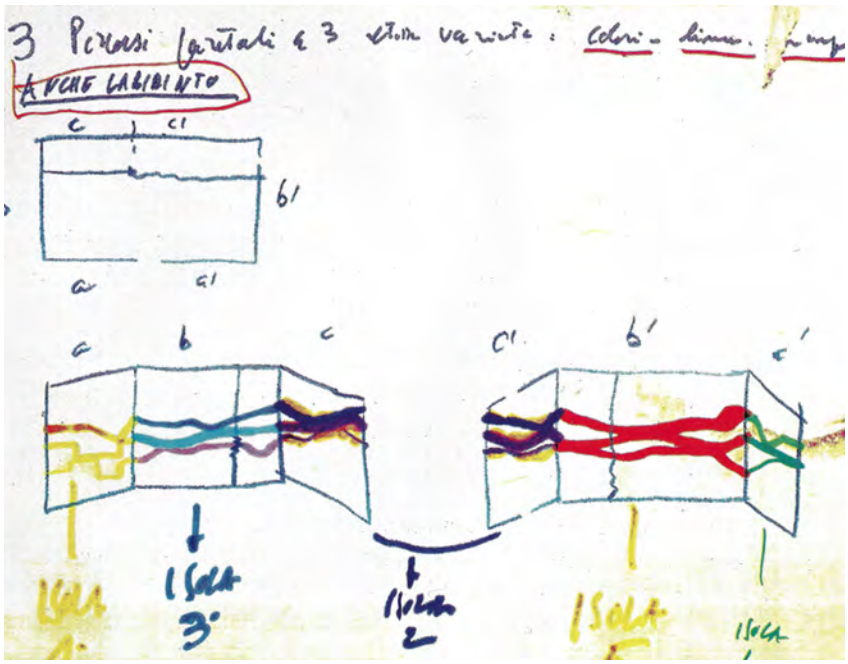


Fig. 18. Los dibujos previos de Nono marcan una clara trasposición de las fronteras entre música, arquitectura y expresión gráfica. La potencia del trazo y el color hacen posible una lectura múltiple de sus intenciones: las líneas de colores bien podrían corresponden a la referida gran gráfica imaginaria que recogiese las líneas de la música, la escultura y la arquitectura que circundan Venecia en uno de cuyos nodos descubríamos la potencia inspiradora del mito de Orfeo y Eurídice. Rutas de navegación, alzado interior desplegado [boceto] Fundación Archivio Luigi Nono. En MORENO SORIANO, S. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p. 126.

emblemática de un errar, de un buscar. [...] Prometeo es sólo la isla de un inmenso archipiélago de errantes, de viandantes del conocimiento".[23]

El descenso al inframundo de Orfeo no es más que una travesía que cambia islas por pasajes o estaciones a modo de viacrucis, acercándose a la manera en la que se conciben las piezas operísticas, desde el primer Monteverdi al postrimero Nono. Las alusiones archipielágicas asociadas a la laguna, referidas por Enric Miralles como base de su propuesta, se citan de nuevo con las laberínticas; en uno de los impetuosos bocetos del compositor puede leerse, sobre el despliegue de testeros en forma de islas la frase "anche labirinto" (fig. 18), tratando de crear una secuencia sonora confusa, enredada, articulada mediante plataformas-islas y rutas de navegación nunca lineales proyectadas sobre las paredes de la iglesia.

23. MORENO SORIANO, S. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p. 115.

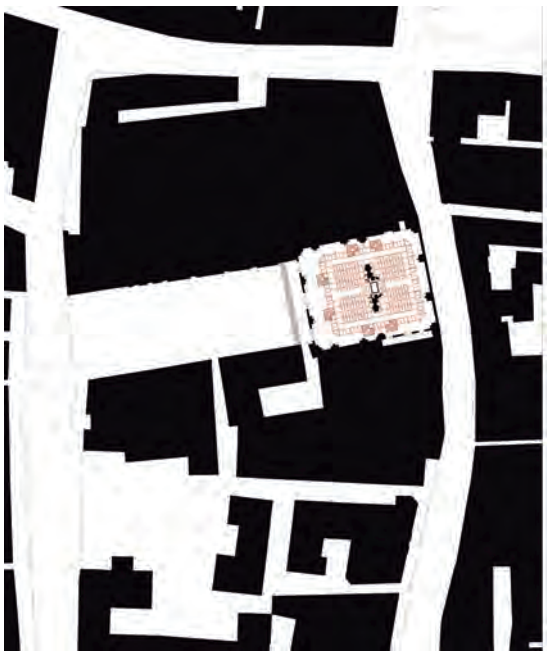


Fig. 19. Planta de la Iglesia de San Lorenzo con el Arca de Prometeo inserta según el proyecto de Renzo Piano, 1984. Fondamenta, canale y calle de San Lorenzo rodean la iglesia. Veintiocho años después del estreno de la obra de Luigi Nono, la iglesia reabría sus puertas el 27 de agosto de 2012 con la inauguración del Pabellón de México para la XIII Bienal de Arquitectura, encaramado en la escalinata exterior, presidiendo el Campo de San Lorenzo; el país centroamericano llega a un acuerdo con el Comune di Venezia con el fin de restaurar el conjunto patrimonial de San Lorenzo y utilizarlo como sede mexicana en las próximas cuatro bienales de arte, arquitectura, cine, danza, música y teatro. Elaboración propia.

Susana Moreno Soriano explica cómo la experiencia musical muta en cada una de las versiones de la obra, "en la primera versión en Venecia el movimiento se consigue mediante el cambio de posición de los músicos en las galerías del arca, más adelante por la técnica de interpretación de los instrumentistas y el última instancia por las manipulaciones electrónicas." Resurge aquí la idea de la duplicación de la obra artística cuando las cuatro representaciones venecianas se ven replicadas por otras cinco en Milán. Ninguna de ellas es exacta a la otra creando una gran secuencia de *Variaciones Nono,* reinterpretando las *Golberg* originales.

Cacciari, alcalde de Venecia en ese momento, enriquece el libreto con textos de Walter Benjamin, Rainer Maria Rilke o Höderlin –años antes Nono había compuesto sinfonías para Federico García Lorca, Pablo Neruda y Paul Éluard–, acompañados de música electrónica y una narrativa que trata de condensar la acústica de una ciudad invisible: «El sonido de las campanas [conversan Nono y Cacciari] se propaga en direcciones diferentes: algunos se mezclan entre sí siendo transportados por las aguas a lo largo de los canales, mientras otros sonidos se evaporan y transmutan en diversas formas y acaban por mezclarse con otros signos de la laguna y la ciudad.»[24] Es precisamente el concepto de la ciudad como laberinto sonoro el que empieza a trazar el proyecto de Renzo Piano: una caja de resonancia, un barco de base rectangular de 23 x 25 metros, rodeada por quince costillas de madera laminada que emergen desde la quilla hasta alcanzar 14 metros de altura (fig. 19). El escenario central explota articulándose en pasarelas ubicadas alrededor del patio de butacas –con una capacidad de 400 personas–, desde las que actores, músicos y director de orquesta interaccionan, haciendo que el sonido sumerja al espectador en un sueño de voces, ecos y lírica. La estructura, pensada como espacio arquitectónico nómada

24. CACCIARI, M. *Ibídem.*

Fig. 20. El arca en el interior del Padiglione Ansaldo (Milán) en 1985, cuando es trasladada desde Venecia y donde permanecerá desmontada hasta ser transportada, pieza a pieza, a los almacenes del la Scala milanesa. La gruesa piel perimetral de madera que envuelve el espacio escenográfico central permite dar cabida a la orquesta y a los artilugios acústicos necesarios [fotografía] Archivio Luigi Nono, Fondazione ONLUS [consulta 5 de mayo 2018] Disponible en: http://www.luiginono.it/it/album/fotoalbum-luigi-nono?page=6

Fig. 21. Interior del arca en los almacenes de la fábrica milanesa, 1985 [fotografía] Archivio Luigi Nono, Fondazione ONLUS [consulta 5 de mayo 2018] Disponible en: http://www.luiginono.it/it/album/fotoalbum-luigi-nono?page=4

–el montaje y desmontaje podía llegar a realizarse en un solo día[25]–, se eleva del pavimento mediante pilotes coincidentes con las costillas, creando un espacio a modo de filtro o antesala que queda cubierto por la propia arca mientras la platea alcanza una cota de unos 3 metros, igualándose con el tabernáculo del altar mayor.

La instalación se posa en el centro geométrico de San Lorenzo como un barco varado cuyo casco se adapta al altar mayor y conecta los dos espacios de la iglesia; seis núcleos de acceso permiten alcanzar las pasarelas. En algunos puntos la envolvente que la encierra se dobla para inducir inciertas sensaciones sonoras, a la vez que desaparecen paneles dejando ver los muros de la iglesia, emergiendo como una segunda piel en el trampantojo escenográfico y reflectando sonidos indirectos. El 14 de septiembre de 1984, tres meses después de componer la sinfonía-homenaje para orquesta en microintervalos A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili,[26] se estrena en San Lorenzo la adaptación del mito de Prometeo; meses después el arca se traslada a Milán en lo que será su última aparición pública: sus piezas acaban apiladas en los almacenes del Teatro alla Scala de la capital lombarda (figs. 20 y 21), como si la última mirada de Orfeo hubiera fulminado las aspiraciones redentoras de Prometeo.

Epílogo

La mera construcción de una hipótesis de partida en torno "teoría de las replicaciones" o duplicidades artísticas encarna una labor de acotación ímproba, en la que los finales posibles tienden a infinito; la ruta trazada está acompañada de una nutrida colección de ramas talladas que redundan en el argumento de las historias circulares, las ciudades autómatas y las músicas constructoras de arquitectura.

Tratando de imaginar a dónde irían a parar todos los relatos excluidos, expulsados del discurso, se podría pensar en una de las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, una metrópoli flotante en la que los teatros se

25. Esta condición parece indispensable para la consecución de la lógica original del proyecto: siguiendo la propuesta programática de Prometeo y Deucalión, el arca de madera actúa de gran buque redentor, refugio musical ante la ira divina.

26 NONO, L., SCARPA, C. *A Carlo Scarpa architetto ai suoi infiniti possibili: per orchestra a microintervalli*. [cinta musical] EEUU: Universal Music Group, 1985.

incineran y reconstruyen indistintamente y todas las artes, apoyadas en la socorrida mitología clásica, asumen el heroísmo salvador de Prometeo duplicando su arquitectura, tratando de no perder un solo miembro del vetusto caserío. En ese empeño, en la búsqueda de una ciudad quizás parecida, aparece el tentador desvelo de una sentencia que podría confirmar la conjetura de partida: como si la propia ciudad se hubiera replicado por todas las urbes restantes, Calvino presenta una metástasis de Venecias duplicadas:[27]

> *"—Queda una de la que no hablas jamás.*
>
> *Marco Polo inclinó la cabeza.*
>
> *—Venecia— dijo el Kan.*
>
> *Marco sonrío.*
>
> *— ¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?*
>
> *El emperador no pestañeó.*
>
> *—Sin embargo, no te he oído nunca pronunciar su nombre.*
>
> *Y Polo:*
>
> *—Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.*
>
> *—Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero oírte hablar de ellas. Y de Venecia cuando te pregunto por Venecia.*
>
> *—Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia."*

En el arranque del sexto capítulo, el explorador veneciano introduce de esta manera a Smeraldina, una "ciudad acuática con una retícula de canales y una retícula de calles que se superponen y se entrecruzan". A pesar de la similitud descriptiva, Marco Polo deja claro que Venecia, sin ser ninguna de ellas, habita en todas: es precisamente su potencia inspiradora la que hace que el propio escritor le atribuya una calidad mágica similar a la que Goethe percibe en su primer viaje.

La ya nombrada belleza escenográfica de la ciudad, reflejada en el agua, supone la motivación creadora tanto para el propio Goethe como para, siglos más tarde, Miralles y Nono, movidos por una locura obsesiva que pivota en torno a dos conceptos: la destrucción –fuego y agua– y la música, proyectados respectivamente en dos procesos de raíz mitológica, la catábasis y la anábasis.

De esta forma, la creación musical es el método de salvación que, además de curar a los artistas de esa enajenación transitoria,[28] resucita las historias calcinadas o ahogadas de la ciudad como si ella misma quisiera almacenar parte de su material genético en espacios no construidos, protegidos de la acción del fuego y el agua; atribuirle un cierto raciocinio a la ciudad explicaría la reiterada aparición del reflejo, el espejo, la copia y la variación como materiales de construcción en torno a las creaciones artísticas que nacen dentro su territorio. Como planteamiento alternativo a esta utopía de ciudades con pensamiento propio podríamos

---

27 CALVINO, I. *Las ciudades invisibles.* Madrid: Siruela, 2015, p. 39

28. Luigi Nono explica su trayectoria artística precisamente como un impulso que nace como respuesta a un estímulo externo.

pensar en cómo el impulso que llevaba a Miralles a copiar lo que veía es la verdadera raíz de los procesos de replicación citados: al igual que le ocurría a Böcklin,[29] el propio Canova o al poeta Jaime Gil de Biedma,[30] la búsqueda de la perfección se alcanza a través de la repetición exacta de las obras hasta alcanzar el pulido perfecto, la veta imaginada o la luz esperada.

Una vez más, el eco de los relatos trazados dibuja una onda circular en la que los viajes de ida y vuelta retoman periódicamente su posición original, en los que esa perfección ansiada es de destruida una vez se alcanza para ser más tarde reconstruida: Marco Polo muere el 9 de enero de 1324 siendo sepultado en la Iglesia de San Lorenzo, la misma cáscara que parasitaría siglos más tarde el arca sonora de Nono y su ópera sobre Prometeo, titán del fuego, destructor y creador de espacios.

Tras el traslado del arca hasta Milán, San Lorenzo es clausurado. El polvo crece sobre los restos del explorador veneciano marcando una defunción pausada, esperando que la música resucite de nuevo al titán amigo de los hombres.

---

29. Véase la nota 14.

30. La relación pasional con sus obras, tratando de pulirlas constantemente, lo envuelven en una labor obsesiva que tiene como resultado una exigua colección de poemas.

Referencias Bibliográficas

ANDRÉS GONZÁLEZ-COBO, R. *Claudio Monteveri: Lamento della Ninfa*. Barcelona: El Acantilado, 2017.

ARGULLOL, R. *Desciende, río invisible*. Barcelona: El Acantilado, 2009.

ARGULLOL, R. *El Fin del Mundo como obra de arte*. Barcelona: El Acantilado, 2007.

BERTASI, G. "Venezia, pioggia di volantini alla prima della Fenice: Basta alberghi". *Corriere della sera*, 25 de noviembre de 2017.

CACCIARI, M. *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*. En NONO, L. (coord.) *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984.

CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2015.

DE CUENCA Y PRADO, L.A. *Museo*. Barcelona: S.A. Bosch, 1978.

GARCÍA GUAL, C. *Prometeo: Mito y realidad*. Madrid: Hiperión, 2004.

GIMFERRER, P. *Tornado*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

GODWIN, J. *La cadena áurea de Orfeo: el resurgimiento de la música especulativa*. Madrid: Siruela, 2009.

GOETHE, J. W. *Elegías romanas*. Madrid: Hiperión, 2008.

GOETHE, J. W. *Epigramas venecianos*. Madrid: Hiperión, 2008.

GOETHE, J. W. *Poesía y verdad: de mi vida*. Barcelona: Alba editorial, 1999.

GONZÁLEZ SERRANO, P., 1999. "Catábasis y Resurección". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, no. 12, pp. 129-179.

HAGEN, R. M. y HAGEN, R. *What Great Paintings Say*. Vol. 1. Colonia: Taschen Verlag, 2003.

HAL FOSTER, H., BUCHLOH, B., KRAUSS, R. y BOIS, Y-A. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

HARNONCOURT, N. *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidos Ibérica, 2003.

NONO, L., SCARPA, C. A *Carlo Scarpa architetto ai suoi infiniti possibili: per orchestra a microintervalli* [cinta musical] EEUU: Universal Music Group, 1985.

MARÍAS, J. *Pasiones pasadas*. Madrid: Alfaguara, 1999.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Á. *Paseos en espiral*. Sevilla: Lugadero, 2014.

MATVEJEVIC, P. *Breviario mediterráneo*. Barcelona : Destino, 2008.

MIRALLES, E. y TAGLIABUE, B., 2000. "Ampliación del cementerio de San Michele de Venecia" *El Croquis*. Madrid. no. 72, p 141.

MORENO SORIANO, S. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

MUTI, R. *Reopening Gala from Teatro La Fenice* [cinta DVD]. Alemania: ArtHaus Musik, 2003.

POLO MARTÍNEZ, A. K., 2017. *Prometeo, tragedia dell'ascolto. Del sonido al espacio y viceversa* [en línea] María Teresa García Sánchez, dir. Trabajo Fin de Máster. Universidad Politécnica de Madrid. [consulta 10 de abril 2018] Disponible en: http://oa.upm.es/47072/1/TFG_Polo_Martinez_AnaKatia.pdf

SARTRE, J.P. *Venecia, Tintoretto*. Madrid: Gadir, 2007.

SERVICE, T. y SCHÖNBERG-NONO, N., 2009. "Prometeo: Musical Space Design, Venice and Milan." *Immersed. Sound and Architecture, OASE*. nº. 78, pp 64–66.

TASSINI, G. *Edifici di Venezia distrutti o vôlti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*. París: Répertoire d'Art et d'Archéologie, 1969, p. 183.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Marcos Parga Prado
School of Architecture, Syracuse University NY
mparga@syr.edu

Florencia disidente. De ciudad dormida a territorio radical / Dissident Florence. From dormant city to radical domain

Entre 1966 y 1967 un pequeño grupo de jóvenes arquitectos recién titulados en la Facultad de Arquitectura de Florencia escenifican en dos actos programados sucesivamente en las ciudades de Pistoia y Módena la exposición Superarchitettura, y sin saberlo inauguraban un intenso periodo de experimentación arquitectónica que recorrerá Italia durante los 10 años posteriores.

Ambos eventos suponen también el nacimiento simultáneo de Archizoom y Superstudio, dos de los colectivos más influyentes de la arquitectura experimental italiana etiquetada posteriormente por Germano Celant como "Radical", cuyos protagonistas compartían su firme compromiso con una particular cruzada existencial mediante la que pretendían, si no cambiar el mundo, al menos reconstruir una disciplina que consideraban más preocupada por perpetuar un oficio que por reflexionar sobre sus propios fundamentos.

El artículo rastrea los motivos por los que, durante la primera mitad de los años 60, la facultad florentina abandona su condición provinciana preservada por las fuerzas más conservadoras de la ciudad, para convertirse en la principal instigadora del cambio. La Universidad como escenario y la Política como detonante serán los ingredientes clave para la reacción.

Between 1966 and 1967 a small group of young architects recently graduated in the Faculty of Architecture of Florence staged in two acts planned in the cities of Pistoia and Modena the Superarchitettura exhibition, and unknowingly they were inaugurating an intense period of architectural experimentation that will go across Italy for the following 10 years.

Both events also involve the simultaneous birth of Archizoom and Superstudio, two of the most influential groups of Italian experimental architecture subsequently labeled by Germano Celant as "Radical", whose protagonists shared their strong commitment with a particular existential crusade by which they sought, if not change the world, at least reconstruct a discipline considered more concerned with perpetuating a profession than reflecting on their own foundations.

The article traces the reasons why, during the first half of the 60's, the Florentine School abandons its provincial status preserved by the most conservative forces in the city, to become the driving force behind the change. The University as the stage and Politics as a trigger will be the key ingredients for reaction.

Superarchitettura, Operaismo, Política, Arquitectura Radical, Leonardo Savioli, Umberto Eco /// *Superarchitettura, Operaismo*, Politics, Radical Architecture, Leonardo Savioli, Umberto Eco.

Fecha de envío: 05/05/2018 | Fecha de aceptación: 22/05/2018

Fig. 01. Primer número de la revista *Quaderni Rossi* fundada y dirigida por Raniero Panzieri, 1961.

Entre finales de los años 50 y principios de los 60 Italia experimenta una intensa transformación social motivada por los desequilibrios generados tras un periodo de feroz crecimiento de la producción y la exportación, más tarde bautizado como el "Milagro económico".

El supuesto *milagro* supone que en pocos años se produzca una rápida transición desde una estructura económica eminentemente rural a otra fundamentalmente industrial, donde las grandes migraciones sur-norte precipitan la aparición de grandes aglomeraciones urbanas habitadas principalmente por trabajadores no cualificados procedentes del campo.

En este contexto, un grupo de jóvenes con tendencias revolucionarias, originariamente militantes del PCI (*Partito Communista Italiano*) y del PSI (*Partito Socialista Italiano*), conscientes de que la respuesta ante los cambios que se estaban produciendo no podía surgir de la izquierda tradicional –partidos y sindicatos comunistas y socialistas– deciden potenciar su actividad reivindicativa a través de la recuperación de teorías marxistas utilizadas ahora como potentes detonantes con los que iniciar la reacción.[1]

Estas teorías habían sido redescubiertas por revistas como los *Quaderni Rossi* (1961-65), fundada en Turín, la ciudad de la FIAT, por Raniero Panzieri y cuyos primeros números marcan el comienzo del denominado *Operaismo* (figs. 01 y 02).

Considerado el movimiento político más significativo de la oleada de luchas que caracteriza la historia de Italia en estos años y vinculado al poder activo de la clase obrera, el *Operaismo* actúa como motor del cambio ahora demandado por una sociedad en la que se había instalado un sentimiento de crisis –también extendido al mundo de la arquitectura

1. Un joven Alberto Asor Rosa, escritor, crítico literario, historiador y político italiano de formación marxista y futuro colaborador de revistas como *Quaderni Rossi*, defendía la recuperación de la verdadera esencia del Marxismo "*despojándolo de la mistificación que un uso puramente filosófico había colocado sobre él y así poder volver a funcionar como una herramienta teórica para la acción*".

Fig. 02. Manifestación de miembros del grupo político de izquierdas y extraparlamentario *Potere Operaio* (1967-73) en Milán, 1968.

y el diseño– directamente relacionado con el colapso de las relaciones de producción y de las ideologías políticas y formales establecidas.[2]

Esta agitación social pronto se traslada a las Universidades italianas. Influenciados por el espíritu obrero y embargados por la atracción que sobre ellos ejercían sus máximas figuras, los estudiantes empezaban a ser conscientes de la incapacidad de la sociedad para ofrecerles un trabajo acorde con su formación cultural y académica, expresando al mismo tiempo su rechazo a participar en un sistema opulento que solo parecía agravar las diferencias económicas y sociales entre sus ciudadanos. Ir a la Universidad en los años 60 se había convertido en un asunto de revolucionaria importancia, una experiencia que marcará profundamente a las jóvenes generaciones.[3]

Las Escuelas de Arquitectura no fueron una excepción, especialmente la de Florencia.

Contrariamente a lo que sucedía en otras facultades, esta había permanecido durante varios años al margen de un privilegiado circuito académico, muy activo e involucrado en el desarrollo educativo durante el periodo de posguerra, surgido entre las ciudades de Roma, Milán y Venecia.

Pronto la aislada escuela florentina empieza a percibirse desde otras ciudades italianas como un remanso rural y provinciano donde los arquitectos más destacados eran marginados y ninguneados por los poderes locales que rechazaban sus propuestas progresistas, primero las

2. Para un mejor entendimiento de la politización de la arquitectura italiana de los años 60 y principios de los 70, y un análisis conciso y polémico de las intersecciones entre Operaismo y dos de las teorías contemporáneas más radicales sobre la ciudad: la redefinición de Aldo Rossi y la No-stop City de Archizoom, ver AURELI, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

3. GRISPIGNI, M. *Generazione, politica e violenza. Il 68 a Roma*. En A. Agosti, L. Passerini, N. Tranfaglia Eds., *La cultura e i loughi del '68*. Milan: Franco Angeli, 1991. Pág. 295

relacionadas con la remodelación de una ciudad dañada por la guerra y, posteriormente, las que tenían que ver con la rápida expansión de la periferia necesaria para acoger la masiva llegada de mano de obra procedente del campo.

En pocos años la Facultad pierde a sus más destacados profesores: empezando por Giovanni Michelucci[4] –figura incómoda y a la vez trascendental para entender las diferentes etapas de la Facultad a la que estuvo ligado más de 25 años– a finales de los 50, Adalberto Libera en 1962, al que siguen Ludovico Quaroni y Leonardo Benevolo un año más tarde.

Coincidiendo precisamente con este periodo de aparente "desbandada" general, entre los años 1959 y 1963 comienzan la carrera los jóvenes fundadores y futuros integrantes de dos de los colectivos más influyentes de la arquitectura experimental florentina, y por extensión del movimiento radical italiano: *Superstudio* y *Archizoom*.

Todos eligen estudiar en Florencia, más por razones geográficas –casi todos viven en la ciudad o en sus alrededores– que por su oferta docente, por lo que inician su formación en una Facultad que en aquel momento podría parecer abandonada a su suerte tras la salida de sus grandes figuras.

Sin embargo, la Universidad florentina pronto se convertirá en un escenario efervescente que marcará decisivamente los posicionamientos futuros de aquellos jóvenes arquitectos al frente de ambos colectivos fundados simultáneamente en 1966,[5] y cuyas primeras propuestas marcan el inicio del momento radical.

Entonces, ¿qué es lo que sucede para que estos y otros estudiantes logren desarrollar un original e incisivo posicionamiento crítico que resultará tan trascendental en los 10 años posteriores, cuando los arquitectos más influyentes –Vittorio Gregotti, Etttore Sottsass y Aldo Rossi en Milán, Manfredo Tafuri en Venecia o Bruno Zevi en Roma– estaban en otra parte?

La respuesta la encontramos en gran medida en la reacción estudiantil –y sus inmediatas consecuencias– que ante este panorama tiene lugar en la universidad florentina.

---

4. Ver BELLINI, F. Oltre Michelucci. *Seduzioni della forma e ritiro culturale*. En DAL CO, F. *Storia dell'architettura italiana del secondo novecento*. Electa, Milano. 1997

5. El nacimiento simultáneo de ambos colectivos se produce con motivo de la celebración de la exposición *Superarchitettura* en la galería de arte Jolly 2 de Pistoia en diciembre de 1966. Adolfo Natalini –que había recibido el encargo por parte de la galería de organizar una exposición sobre su trabajo como pintor– decide modificar el contenido e intenciones iniciales del evento e invita a sus compañeros de universidad Branzi, Corretti, Deganello y Morozzi a organizar una muestra colectiva de arquitectura y diseño. De la experiencia (que tendrá una secuela pocos meses más tarde en la Sala Comunale di Modena) surgen los dos grupos: Archizoom (al que se unen en 1968 Lucia Morozzi y Dario Bartolini) y Superstudio (inicialmente compuesto por Natalini y Toraldo di Francia, pero a los que se unen en 1967 Roberto Magris (Florencia, 1935) –un año antes de entrar en la Facultad de Florencia–, en 1968 Gian Piero Frassinelli, y finalmente en 1970 Alessandro Magris y Alessandro Poli).

Fig. 03. Ocupación de una universidad italiana durante la segunda mitad de los años 60.

Conscientes de su posición marginal respecto a los procesos de toma de decisiones que afectaban a su educación, los estudiantes responden primero con la creación de sus propios grupos de debate y comités políticos, encargados de coordinar los actos de protesta y las manifestaciones.

Esta progresiva militarización estudiantil (fig. 03), que tiene lugar entre 1963 y 1971, presenta –y no de manera casual– ciertas similitudes con la actividad a nivel nacional que paralelamente llevaban a cabo los movimientos obreros agrupados en torno a figuras destacadas del *operaismo* como Tony Negri o Mario Tronti, y a revistas vinculadas a sus ideas como los "*Quaderni Rossi*" o la escindida "*Classe Operaria*". Precisamente el grupo editorial de esta última, en el que participaban el propio Tronti o Alberto Asor Rosa, estaba íntimamente ligado a la "*Lega Architetti Studenti*" [Liga de Arquitectos Estudiantes], grupo estudiantil surgido en la Universidad de Florencia en el año 1963 que incluía a varios de los futuros miembros de *Archizoom*.[6]

Este contacto directo con las incipientes actitudes reivindicativas protagonizadas por unos jóvenes políticos de izquierdas con gran tirón mediático, pronto cala en los estudiantes florentinos y los empuja a la movilización. En la primavera de 1964 –posiblemente inspirados por la exitosa protesta estudiantil que bajo el nombre de *Free Speech Movement* (fig. 04) tenía lugar el mismo año en la Universidad de Berkeley para reclamar la eliminación de la prohibición de las actividades políticas en el campus, y el reconocimiento del derecho de los estudiantes a la libertad de expresión y la libertad académica– un numeroso grupo de estudiantes de arquitectura, entre los que se encuentran varios de los futuros protagonistas *radicales*,[7]

6. Uno de los primeros textos en resaltar la relación decisiva entre el *operaismo* y la arquitectura experimental italiana es "*Architettura Radicale*", escrito en 1974 por Paola Navone y Bruno Orlandoni con el objetivo de convertirse en una clara y objetiva reconstrucción de la historia del movimiento radical. En su introducción defienden que la politización de este movimiento está claramente ligada a su exposición y contacto con el mundo obrero y su poderosa relevancia social en aquellos años. NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architectura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.

7. En varias entrevistas con miembros de Archizoom y SUPERSTUDIO, Marie Theres Stauffer sitúa a Branzi, Corretti, Deganello y Toraldo di Francia como integrantes del grupo que tomó la oficina del Rector.

Fig.4. Marcha organizada por el *Free Speech Movement* en el Campus de la Universidad de California, Berkeley, 1964.

deciden tomar el despacho del Rector. Esta acción, fundamentalmente simbólica, da como resultado multitud de pequeñas victorias escenificadas durante los años inmediatamente posteriores que despiertan a la Facultad de su inmovilismo y complacencia, y que progresivamente se hacen evidentes en forma de cambios relacionados con el programa y la orientación académica, alentando a varios profesores a alinearse con la causa estudiantil e involucrarse activamente en el proceso de cambio.

Los primeros en aprovechar este nuevo escenario son Leonardo Savioli y Leonardo Ricci,[8] dos jóvenes profesores florentinos de gran vocación, discípulos de Michelucci,[9] que combinaban sus clases –durante casi 40 años– con una actividad profesional oscilante entre arte y arquitectura.

En un clima pesadamente dominado por la herencia *neoliberty*[10] y neohistoricista, ambos representan una línea de fresca novedad directamente conectada con –y estimulada por– una nueva estética que va tomando forma a partir de las experiencias contemporáneas de los metabolistas

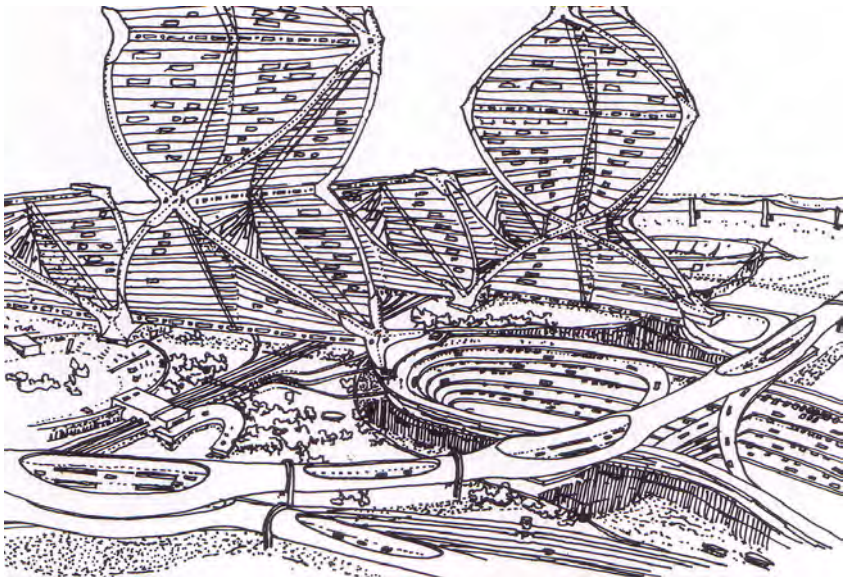
8. Ver BARTOLOZZI, G. *At school with the two Leonardos.* En Radical City 01, Archphoto 2.0, 2011. Pág. 11.

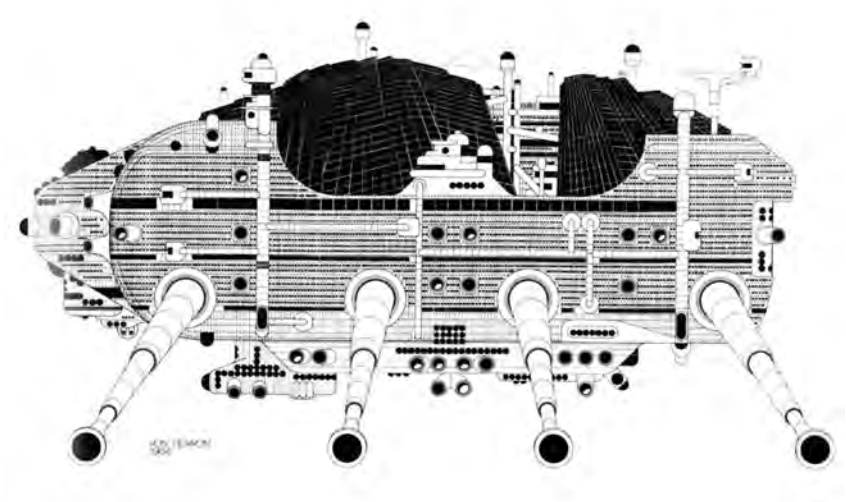
9. Ricci y Savioli estudiaron en la Facultad de Florencia durante la segunda mitad de los años 30 y los primeros años 40, asistiendo a las clases de Michelucci. Posteriormente la influencia del maestro también se puede encontrar en sus obras, tal y como defiende Tafuri, apuntando que ambos "transforman la *furia* de Michelucci en brutalismo estructural". TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985* (1988), trad. History of Italian Architecture, 1944-1985. Cambridge: MIT Press,1989. Pág.78.

10. El término Neoliberty adquiere relevancia con la publicación en 1959 del artículo de Reyner Banham "*Neoliberty. La retirada italiana de la arquitectura moderna*" en la revista británica *Architectural Review*. El articulo internacionalizaba el debate surgido principalmente en Italia y el Reino Unido en torno a la revisión del proyecto de la arquitectura moderna tras la Segunda Guerra Mundial, enfrentándose las propuestas italianas que pregonaban el retorno a la historia como fuente legitima para operar, con las defendidas por las principales figuras de la escena británica, que se mostraban más preocupadas por llevar a cabo una revisión vinculada a la sociología, a las nuevas formas de agregación urbana o a la producción tecnológica. Para una lectura más profunda sobre este episodio ver LÓPEZ, Manuel. *Neoliberty & co. The Architectural Review frente al historicismo italiano de los años cincuenta*. Madrid: CPA 04 Mayo 2014. DPA-ETSAM. Pág. 100.

Fig. 05. *Helix City*. Kisho Kurokawa, 1962.

Fig. 06. *Walking City*. Ron Herron / Archigram, 1964.





japoneses (fig. 05), de *Archigram* y su imaginería maquinista y tecno-utópica (fig. 06), de la "Orquesta de Viena"[11] y del arte *Pop* americano, "descubierto" para Italia por Leo Castelli en la *XXXII Biennale di Venezia* de 1964. Ambos profesores también se interesan por las propuestas artísticas y arquitectónicas mas experimentales difundidas en la ciudad por espacios como la galería ART/TAPES/22 –centro de video-producción fundado por Maria Gloria Bidocchi en 1962– o el *Centro Proposte*, que desde 1965 y bajo la dirección de la historiadora Lara Vinca Masini[12] promovía la investigación visual más avanzada y las relaciones entre arte, música y teatro.

Cargados de referentes y convencidos del poder de la contaminación de pensamientos y la complementariedad de las artes, Savioli y Ricci deciden desarrollar desde una perspectiva disidente nuevos métodos

11. RAGGI, Franco. *The Vienna Orchestra* (1974). En PORSCH, Johannes. *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde 1956-1973*. Wien: Architekturzentrum, 2010. Pág. 131.

12. "*Il Centro Proposte nasce con questa intenzione, come sede di incontro, di discussion, aperta ad ogni ricercar operative sull arte che si impost con serietà di programma a livello di dialettica culturale*". Lara Vinca Masini en Nac n1, 1973.

de enseñanza más experimentales y permisivos aprovechando la Universidad como una ocasión óptima para fomentar la creación colectiva –que, como veremos, adelanta e inspira la posterior tendencia a la agrupación de los protagonistas *radicales*– y abrir los campos de referencia a experiencias venidas del exterior. Progresivamente van integrando en sus cursos el estudio de las nuevas tecnologías asociadas a los medios de comunicación, el acercamiento a las megaestructuras como experimentos para la transformación utópica de la vida –influenciados por las noticias que llegaban de Londres–, e inoculando la arquitectura con la vehemencia de las artes visuales que más tarde germina, por una especie de principio natural, en la conexión con el *Pop Art* inglés y americano.[13]

Es Savioli quien con más intensidad legitima esta conexión a través de su asignatura "*Architettura degli interni*" –impartida durante el año académico 1966-67– dando validez teórica a la apertura experimentada hacia los lenguajes artísticos para ensayar un método pedagógico entendido como una nueva llamada a la reconciliación entre arte y arquitectura.

De esta manera Savioli, apropiándose en cierta medida de la efectividad operativa del *pop*, abría una senda crítica que recuperaba aquellos tres aspectos de las neo-vanguardias ya destacados por Elio Pagliarani en un breve ensayo de 1965[14] que tenían que ver con la conciencia crítica de los *medios expresivos*, el replanteamiento de la función del operador y de la relación operador-consumidor, y la reflexión sobre la finalidad del trabajo y de la función del arte, tres aspectos que encontraremos en el núcleo de las posteriores investigaciones y expresiones *radicales*.

Este intencionado acercamiento al lenguaje artístico a través de un "proceso *pop*" de trabajo, desencadena paralelamente un intenso y trascendental debate sobre lingüística en el centro del cual aparece la decisiva figura del escritor y filósofo Umberto Eco. Por aquel entonces Eco andaba involucrado, entre otras muchas cosas, en el movimiento literario neo-vanguardista italiano *Gruppo 63*, una actividad que marcará decisivamente su carrera literaria y que convertirá a este colectivo en el precedente directo e inspirador de la posterior experimentación *radical* vinculada al mundo de la arquitectura.[15]

---

13. PARGA, Marcos. *Experimentación radical italiana en torno al night-club. Warhol-McLuhan-Price y la arquitectura eléctrica de los años 60*. RITA #03 (pp. 112-119). Abril, 2015.

14. "*(1) critica consapevole dei mezzi espressivi in situazione; (2) critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore; (3) critica della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte*". PAGLIARANI, Elio. *Per una definizione dell'avanguardia*. Texto presentado en la *Conferenza COMES* (Oct. 1965) dedicada a las vanguardias.

15. En octubre de 1963 se constituye en Palermo el movimiento literario Gruppo 63 que integraba a intelectuales italianos como Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Renato Barilli, Luciano Anceschi, Giorgio Manganelli, y Umberto Eco. Todos ellos compartían el deseo de promover una ruptura radical con el presente conformista que se había instalado en la sociedad italiana tradicional, mediante la renovación de la forma y el contenido del lenguaje literario a partir de una investigación experimental. Muchos autores ven en esta actitud el precedente inmediato y directo de las experiencias radicales que surgieron en Italia 3 años después. Ver CHIESA, Laura. *Superstudio double-take: rescue operations in the realm of architecture*. En CHIRUMBOLO, Paolo; MORONI, Mario; SOMIGLI, Luca. *Neovanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*. University of Toronto Press, 2010. P. 287.

Es Ricci, a principios de los años 60, el primero en invitar a Eco a participar en sus cursos para impartir varias de sus novedosas clases sobre semiótica en paralelo a su primera etapa como profesor de Estética en el Politécnico de Milán. Estas clases constituirán la base de su trascendental "*Opera aperta*" de 1962, convertida inmediatamente en un texto crucial dentro del debate que sobre semiótica comenzaba a producirse en Italia, y que tenía en Florencia al también profesor G. Klaus Koenig como uno de sus principales animadores.

Paralelamente, Eco participa con diferentes artículos en el controvertido debate que rodea a la relación entre las nuevas vanguardias y el *kitsch*, íntimamente ligado al auge de la cultura popular y la intelectualización que de la misma venían realizando los miembros del *Independent Group* desde mediados de los años 50 en Londres.

En "*La struttura del cattivo gusto*" [La estructura del mal gusto], artículo publicado primero en su libro de 1964 "*Apocallitici e integrati*", Eco se sube al carro de aquellos que defendían el poder de la cultura de masas y, contrarrestando los argumentos de algunos autores acusados de esnobismo estético como Clement Greenberg, Theodor Adorno o Dwight MacDonald, trata de buscarle un lugar apropiado dentro de la sociología estética sin olvidarse del *kitsch*. Aceptando la definición predominante del mismo como "*a kind of work that tries to justify its provocative ends by assuming the garb of an aesthetic experience, by palming itself off as art*"[16] admite de manera similar que las nuevas vanguardias son capaces de producir experiencias estimulantes y "poéticas" que desafíen las normas estéticas predominantes en aquel momento.

Estas teorías en torno a una estética general de la comunicación visual que abordaban la apropiación selectiva del *kitsch* para dotar de un nuevo significado a los iconos básicos y degradados de la agresiva cultura de masas, junto con aquellas que demandaban un nuevo papel más activo para el espectador, son integradas por Eco tanto en las conferencias impartidas en los cursos de Leonardo Ricci como durante su etapa como profesor en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán.

Aquí colabora con Vittorio Gregotti, otro destacado docente que estaba al cargo del curso de introducción "*Elementi di architettura*",[17] con el que diseña ese mismo año su trascendental trabajo de comisariado para la

16. "*Un tipo de trabajo que trata de justificar sus términos más provocativos asumiendo la apariencia de una experiencia estética haciéndose pasar por arte*". En ECO, Umberto. *The Structure of Bad Taste*. Dentro del libro *The Open Work*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1989. Pág 203.

17. Gregotti describe su deuda con Eco en "*Il territorio dell' architettura*", un texto que resume la didáctica de su curso de introducción. Ver GREGOTTI, Vittorio. *Il territorio dell' architettura*. Milano: Feltrinelli, 1966.

Fig. 07. Cartel diseñado por Massimo Vignelli para la Tridicesima Triennale di Milano , 1962.

Fig. 08. Interior del *Caleidoscopio*, ocupando el *Salone d'Onore* de la XIII Biennale di Milano. Instalación diseñada por V. Gregotti, G. Stoppino, L. Meneguetti y P. Brivio, 1964.

"*Sezione introduttiva a carattere internazionale*" de la XIII Triennale di Milano dedicada al tema del "*Tempo libero*"[18] (figs. 07 y 08).

A partir de 1966 Eco se traslada a Florencia para impartir el curso de "*Comunicazioni visive*" en la Facultad de Arquitectura, el mismo año en el que aparecen dos referencias fundamentales de la teoría arquitectónica –"*La arquitectura de la ciudad*" de Aldo Rossi y "*Complejidad y contradicción en arquitectura*" de Robert Venturi– con las que se alcanza la apoteosis de la disciplina entendida como lenguaje.[19]

18. Dentro de la Sección Internacional comisariada por Eco y Gregotti destaca la instalación del *Caleidoscopio* que el propio Gregotti diseña en colaboración con G.Stoppino, L.Meneguetti y P.Brivio. Se trataba de un monumental ambiente en forma de túnel de sección poligonal recubierto de espejos en los que se reflejaban las imágenes proyectadas sobre el suelo, acompañadas por música y diferentes sonidos. Para más información sobre las dos propuestas ver RINALDI, Marco. *La casa elettrica e il caleidoscopio: temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neovanguardia*. Roma: Bagatto Libri, 2003.

19. *"En el mismo año de 1966 aparecen dos referencias fundamentales de la teoría arquitectónica, Rossi publica "La arquitectura de la ciudad" y Venturi "Complejidad y contradicción en arquitectura". El primero abordaba la arquitectura desde una estricta semiología y el segundo desde una jugosa hermenéutica. Con estas dos obras se llega a la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje"*. ESPUELAS, Fernando. *Un futuro sin memoria*. DC Papers nº 24, Dic. 2012.

Fig. 09. *Umberto Eco in pasto agli Ufo*, 1968. Firenze, Archivo UFO de Lapo Binazzi.

Con el acicate de estas referencias y tras su experiencia milanesa defenderá, desde una posición de *outsider* ajeno a la arquitectura[20] (fig. 09), la figura del "diseñador semiológicamente consciente" e invitará a los alumnos a pensar la arquitectura en términos mediáticos a través de la lectura astuta de las obras de Marshall McLuhan –que en 1967 son analizadas en varios artículos publicados en la revista DOMUS– además de desarrollar la idea de arquitectura como "continuo cromático" de códigos visuales, conceptos que un año más tarde recogerá en "*Appunti per una semiología delle comunicazioni visive*".[21] En esta obra ya se observa que su ininterrumpido contacto con los círculos intelectuales franceses –en especial con las ideas de R. Barthes[22]– modifica sus trabajos tempranos, produciéndose un cambio progresivo desde la pre-semiótica "*Opera aperta*" a esta primera teoría sistemática sobre semiología que suponen los *Appunti*.

Por su parte Savioli, influido en gran medida por el debate surgido en Italia dos años antes con motivo del proyecto de Eco y Gregotti para la *Triennale* dedicada al "*Tempo libero*", por las primeras teorías situacionistas de la segunda mitad de los años 50 –y su materialización más concreta: la enciclopédica "*New Babylon*" de Constant–, e incluso por el auge de los locales nocturnos en algunas ciudades de Estados Unidos a partir de mediados de los años 60[23] (figs. 10 y 11) y su reflejo en las primeras experiencias turinesas del joven Pietro Derossi con su *Piper*

20. Para una mejor comprensión de esta posición a modo de intruso ver su crítica temprana a la disciplina en "*Arte Programmata*" (escrito con Bruno Munari en 1962), o su discurso de los premios InArch en 1964 en Roma, donde se describía como un avatar moderno del diletante dúo flaubertiano *Bouvard et Pécuchet*.

21. ECO, Umberto. *Appunti per una semiología delle comunicazioni visive*. Milano: Bompiani, 1967

22. El campo estudiado por Eco en Florencia no es la arquitectura sino la semiología, la ciencia general de los signos postulada por primera vez por Ferdinand de Saussure en "*Cours de linguistique générale*" (1916) y revisada cincuenta años más tarde por Roland Barthes en "*Éléments de sémiologie*" (1964).

23. En especial en Nueva York, con la aparición en 1966 de míticos locales nocturnos como el club *The Cheetah* o el *Electric Circus*, este último convertido en escenario de las primeras representaciones del espectáculo multimedia *Exploding Plastic Inevitable* (E.P.I.) de Andy Warhol.

Fig. 10. Portada de la revista *LIFE* (mayo, 1966) en la que se hace eco de la "locura discotequera" surgida ese año en Estados Unidos.

Fig. 11. Diferentes escenas de la *EPI (Exploding Plastic Inevitable) Taste the Whip*, de A.Warhol en el *Electric Circus* de Nueva York, 1967.

Fig. 12. Interior del *Piper Pluriclub* de Turin, diseñado por Pietro Derossi, Giorgio Ceretti y Riccardo Rosso como un híbrido entre night-club, galería de arte, sala de conciertos y escenario para happenings.

Pluriclub[24] (fig. 12), organiza el programa del nuevo curso académico de 1966-67 bajo el título "*Spazio di coinvolgimento. Piper, attrezzature per il tempo libero*" [Espacio de participación. *Piper*, equipamiento para el ocio][25] eligiendo la tipología del *Piper*[26] o *night-club* como ejercicio final, mostrando así su interés en continuar desarrollando la línea de investigación abierta en la *Triennale* y aprovechar las experiencias de Eco.

24. La inauguración de la discoteca *Piper Pluriclub* en Turín, diseñada por Pietro Derossi en colaboración con Giorgio Ceretti y Riccardo Rosso, puede considerarse el detonante del "fenómeno *Piper*" que tendrá lugar en Italia durante los tres años posteriores. El espacio estaba programado para funcionar como un híbrido entre night-club, galería de arte, sala de conciertos y escenario para *happenings*.

25. SAVIOLI, Leonardo. *Ipotesi de Spazio*. Florencia, 1972.

26. *Piper* fué el término utilizado en Italia para designar a los primeros clubs nocturnos que emergieron a mediados de los 60 en ciudades como Roma, Turin, Florencia, Rimini, etc., y está vinculado a la figura de la cantante Patty Pravo, que comenzó su carrera en la discoteca de Roma representando "*The Pied Piper*", convertido en himno yé-yé de los veinteañeros italianos. Este fenómeno del Piper Club será abordado por primera vez por el crítico Pierre Restany en su artículo "*Breve storia dello stile YÉYÉ*", Domus 446 (1967).

El objetivo del curso era abordar la necesaria implicación del arquitecto en el diseño de espacios que promovieran el comportamiento libre y la flexibilidad a través del movimiento, fomentando una nueva relación entre el usuario y su espacio, y a la vez rescatando zonas sometidas a la uniformidad de la rígida escenografía urbana. Términos como, ensamblaje, montaje, flexibilidad, repetición ó interacción son usados continuamente durante el curso gracias, en gran medida, al interés de Saviloli por el trabajo de Cedric Price[27] en torno a su revolucionario proyecto del "Fun Palace", que desde 1961 y durante más de una década, bajo el impulso de la promotora teatral Joan Littlewood, quiso convertirse en el gran "laboratorio de la diversión", resultado de la fusión entre ocio, aprendizaje y creación en un entorno en continua transformación auto-gestionado por los propios usuarios.

Las investigaciones de Savioli en torno al *Fun Palace*, considerado la representación del impulso lúdico a la creación que Marcuse había colocado en la base de su crítica a la sociedad totalitaria en su "Eros y Civilización",[28] resuenan constantemente en sus apuestas docentes y consecuentemente en la producción posterior vinculada a las neo-vanguardias europeas. En cierto sentido abordan desde otra perspectiva muchas de las preocupaciones y demandas de sus protagonistas, convirtiéndose finalmente en las responsables de la nueva percepción que esos jóvenes estudiantes italianos –arquitectos y diseñadores– empiezan a tener respecto de los nuevos "palacios de la diversión", que ahora son observados como un laboratorio experimental estilístico y funcional capaz de generar modelos inspiradores de un nuevo orden social ligado al entretenimiento.

El curso queda documentado en un artículo publicado en *Casabella* en 1968[29] donde, además de constatar las evidentes influencias procedentes del mundo de la arquitectura y de las enseñanzas paralelas de Eco, también se explica cómo el proyecto trataba de incorporar a la propia arquitectura dos experiencias artísticas contemporáneas: el *Pop Art* (con su adhesión al "mundo de la imagen" y a la sociedad del consumo) y el *Arte Programmata* (con sus reflexiones sobre la reiteración, repetibilidad y seriación) .[30]

Varios de los participantes en el curso, bien como alumnos o como asistentes, se convertirán en los futuros protagonistas del llamado "fenómeno *Piper*" que explotará las posibilidades del night-club como una vía más a desarrollar dentro de la intensa experimentación característica del movimiento *radical* italiano.[31]

---

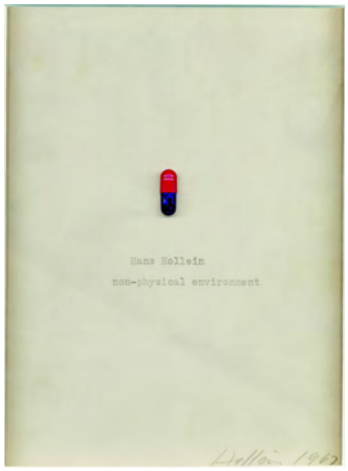
27. Ver MATHEWS, Stanley. *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

28. MARCUSE, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press, 1955.

29. SAVIOLI, Leonardo. *Spazio di coinvolgimento*. Casabella 326,1968. p. 32-46. Su trabajo previo en el curso *Architettura degli interni 1º* se recoge en el catalogo de la exposición *Ipotesi di spazio*. Firenze: Centro Proposte di Firenze, 1966/1972.

30. CHIESA, Laura. *Superstudio double-take: rescue operations in the realm of architecture*. En CHIRUMBOLO, Paolo; MORONI, Mario; SOMIGLI, Luca. *Neovanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*. University of Toronto Press, 2010. P. 287.

31. Para una mejor comprensión de estas experiencias ligadas a una "arquitectura eléctrica", ver PARGA, Marcos. *Experimentación radical italiana en torno al night-club. Warhol-McLuhan-Price y la arquitectura eléctrica de los años 60*. RITA #03 (pp. 112-119). Abril, 2015.



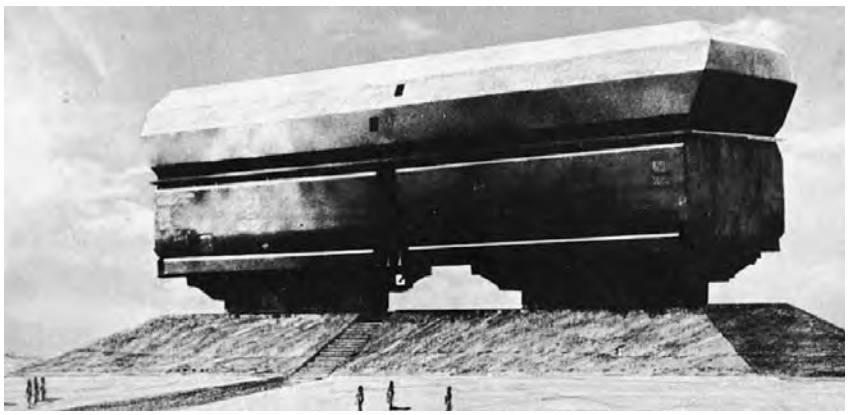


Fig. 13. *Monument for the victims of the Holocaust*. Hans Hollein, 1967.

Fig. 14. *Non-physical environment (Architekturpille)*. Hans Hollein, 1967.

Este cúmulo de experiencias solapadas en el tiempo permite a los nuevos arquitectos florentinos que terminan ahora la carrera, inmersos en un agitado ambiente social que les lleva a borrar las distinciones entre política y práctica, desarrollar una peculiar conciencia crítica imprescindible para navegar entre las megaestructuras metabolistas y las propuestas tecno-utópicas de *Archigram*,[32] pero al mismo tiempo encontrar los elementos teóricos e iconografía liberadores en la geometría abstracta y las focalizaciones obsesivas de los proyectos contemporáneos de Hans Hollein (figs. 13 y 14) y Walter Pichler,[33] y en la inspiración ideológica que supuso el contacto con el Pop Art americano expuesto en la *Biennale* de 1964.

Eco, Savioli y Ricci se convierten así en inspiradores e instigadores de una docena de arquitectos que, armados con un inquebrantable compromiso social interiorizado durante su etapa de formación, comienzan una actividad profesional atípica que discurrirá, según resume acertadamente Ugo la Pietra, uno de los protagonistas, a través de tres posibles caminos: la "*auto-castración*", renunciando a diseñar para una sociedad equivocada a la espera de una sociedad diferente (estos arquitectos no hicieron nada); la "*evasión*", trabajando para una sociedad que no existía en busca de posibles extrapolaciones sugeridas desde lo conceptual; y por último la "*militancia*", operando dentro de la sociedad pero en contra de ella a partir de estrategias de oposición que resaltaban los errores y peligros de la maquinaria consumista.[34]

Todos ellos, fuera cual fuera el camino emprendido, conscientes de la crisis que atravesaba la arquitectura y ante las nulas expectativas profesionales que les brindaba la otrora pujante ciudad de la Toscana, deciden, en un claro acto

32. Además de a través de los nuevos docentes que apuestan por abrirse a experiencias llegadas de otros países, los estudiantes florentinos encuentran un punto de contacto con el exterior en la emblemática librería Centro Di, donde por ejemplo a partir de 1964 pueden encontrar la revista de Archigram. Esta librería también edita y organiza exposiciones de arte y arquitectura durante los años 60 y 70.

33. La revista californiana *Arts and Architecture* publica una reseña sobre la exposición de los últimos trabajos de Hollein y Pichler "*Architektur. Work in progress*" celebrada en Viena en 1963.

34. Entrevista de Olympia Kazi a Ugo la Pietra en COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books, Princeton University. Actar 2010. Ugo la Pietra fue el único exponente milanés del movimiento radical, que adquiere mayor relevancia al convertirse en el fundador de dos de las revistas –*IN* e *INPIÙ*– más implicadas con el mundo radical.

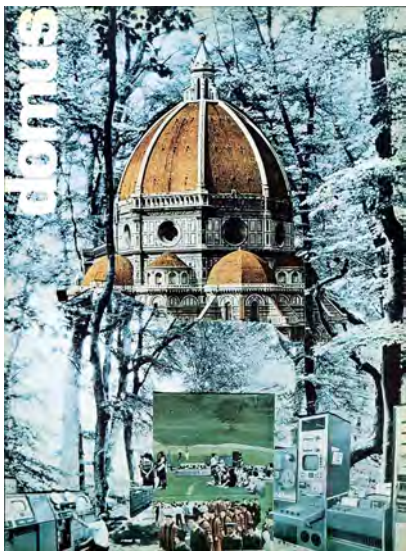


Fig. 15. DOMUS 509, Abril 1972. Número dedicado al concurso de la nueva Universidad de Florencia. En la portada, una imagen de la propuesta del colectivo florentino 9999 (G. Birelli, C. Caldini, F. Fiumi, P. Galli).

Fig. 16. *Concorso per la nuova Università di Firenze.* 1971. 9999 (G. Birelli, C. Caldini, F. Fiumi, P. Galli).

Fig. 17. *Salvataggi di centri historici italiani (Italia vostra), Firenze.* Superstudio, 1972. Fotomontaje del nuevo lago y de los balnearios.

político, "vaciar" la disciplina[35] para alcanzar un "grado cero" desde el que reconstruir un universo formal nuevo,[36] una arquitectura que finalmente les permitirá proyectar sin limites en su intento por cambiar el mundo.

Revisitar este corto episodio centrado en la ciudad florentina nos permite entender ciertos mecanismos que se han repetido en multitud de micro-revoluciones a lo largo de la historia, y que tienen como detonante común la eventual desobediencia ante distintos tipos de inmovilismos reaccionarios. En este caso, la apabullante herencia renacentista justifica en gran medida la inoperancia provinciana de una ciudad que hasta los años 60 –y solo fugazmente– no supo digerir y actualizar el legado profundamente contemporáneo implícito en ciertas actitudes de los Medici, artífices de la reconversión de la ciudad en el centro principal del humanismo italiano en su momento.

35. "*Queríamos vaciar la arquitectura de todo valor arquitectónico, es decir, convertirla en algo más. Queríamos vaciarla de su identidad disciplinaria y llenarla de vida*". DEGANELLO, Paolo. Cita en MENKING, William; KAZI, Olimpia. *Radical Italian Architecture Yesterday and Today*. Architectural Design, Volume 77, Issue 3, Mayo/Junio 2007. p. 99-101.

36. TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. *Memories of Superstudio*. En LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life without objects*. Milan: Skira, 2003. p. 68.

Dejando aparte posibles paralelismos, sería recomendable seguir la senda abierta por los inconformistas radicales no solo por sus propuestas "multicolor" (figs. 15, 16 y 17), sino fundamentalmente para entender la trascendencia del avance cuando se pone en duda lo incuestionable.

Bibliografía

AGOSTI, Aldo; PASSERINI, Luisa. *La cultura e i loughi del '68*. Milán: Franco Angeli, 1991.

AURELI, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

BARTOLOZZI, G. *At school with the two Leonardos*. En *Radical City 01*, Archphoto 2.0, 2011.

CHIRUMBOLO, Paolo; MORONI, Mario; SOMIGLI, Luca. *Neovanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*. University of Toronto Press, 2010.

DAL CO, F. *Storia dell'architettura italiana del secondo novecento*. Electa, Milano. 1997.

ECO, Umberto. *Appunti per una semiología delle comunicazioni visive*. Milano: Bompiani, 1967.

ECO, Umberto. *The Open Work.* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1989.

ESPUELAS, Fernando. *Un futuro sin memoria*. DC Papers nº 24, Dic. 2012.

GREGOTTI, Vittorio. *Il territorio dell'architettura.* Milano: Feltrinelli, 1966.

LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life without objects.* Milan: Skira, 2003.

NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architectura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.

PARGA, Marcos. *La opción radical. Viaje a través de Superstudio.* Tesis Doctoral. ETSA Madrid. Noviembre 2015.

PARGA, Marcos. *Experimentación radical italiana en torno al night-club. Warhol-McLuhan-Price y la arquitectura eléctrica de los años 60*. RITA #03 (pp. 112-119). Abril, 2015. ISSN 2340-9711.

PICCARDO, Enmanuele. *Radical City 01*. Archphoto 2.0, 2011.

PORSCH, Johannes. *The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde 1956-1973*. Wien: Architekturzentrum, 2010.

RESTANY, Pierre. *Breve storia dello stile YÉYÉ.* Domus 446 (1967).

SAVIOLI, Leonardo. *Ipotesi de Spazio*. Florencia, 1972.

SAVIOLI, Leonardo. *Spazio di coinvolgimento*. Casabella 326, 1968. p. 32-46.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ruth Pérez Jiménez
Universidad de Madrid Politécnica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
ruth.pez@gmail.com

La escultura en movimiento: el corazón del taller del artista / Sculpture in motion: the heart of the artist's studio

El taller es un lugar donde el artista crea y produce la obra, pero también un entorno controlado íntegramente por él, que le permite estar presente e intervenir su forma de mostrarla. En la galería, el museo, la obra queda fijada, inmovilizada. La mano del artista ya no está junto a sus creaciones, pudiendo hacer olvidar que ciertas piezas fueron concebidas como un conjunto o entorno determinado, o incluso generadas con un movimiento. Por el contrario, en el taller, con el artista, la obra puede seguir su proceso; aun cuando se la supone terminada, cada vez que su creador la toca, es activada de nuevo; recupera su potencial, vuelve a la vida. En el texto que sigue, tres conocidas obras, *El Circo* (1926–31) de Alexander Calder, *Leda* (1926) de Constantin Brancusi y *la Rueda de Bicicleta* (1913-1964) de Marcel Duchamp, son analizadas desde el contexto del taller, de su puesta en escena y de su movimiento. Tres obras maestras en el corazón del lugar de creación que modifican su significado por su movimiento, que con su acción participan del conjunto del taller del artista.

The studio – the workshop – is not only the place in which artists create and produce the work, but also a specially controlled environment formed to show naturally their own artworks. In the exhibition, in a gallery or in a museum, they could be as paralysed. Artist hands are no more there to remember that this artwork is a part of a whole, or created with a movement. Inside the studio, the artist keep on making evolving and activating their work, even if it could seem to be finished. This text analyse three famous pieces of art: The Alexander Calder's Circus (1926-31); Leda (1926) from Costantin Brancusi, and the Marcel Duchamp's *Bicycle Wheel* (1913-1964). They are analysed from the point of view of their movement and staging in the context of their own place of production. They are three masterpieces that change their own meanings while moving inside the studio; a place that they also contribute to create.

Taller del artista, Escultura, Movimiento, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Marcel Duchamp /// Studio artist / workshop, Sculpture, Movement, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Marcel Duchamp

Fecha de envío: 04/11/2017 | Fecha de aceptación: 28/11/2017

> "[...] Pero, en una institución museal, la inmanencia preservada en el taller se rompe, la vida se criogeniza, el control de la vida de la obra [...] escapa [...], parece como terminada, porque ya no se puede tocar, ni siquiera el artista, forzado a dejarla escapar. [...] Tocarlas, manipularlas me está prohibido. Sin embargo, las obras que están en el taller, en el flujo de un 'en realización', [...] sé dónde están y las cruzo [...] son [...] los 'sedimentos' de mi existencia."[1]

En la exposición, en el museo o la galería, las obras quedan como fijadas, estáticas. No sólo desde el punto de vista del espectador, quien en este contexto las verá como objetos terminados; sino también para el propio artista, como indica en esta reflexión Anselm Kiefer (1945 –). Sin embargo, en el lugar creación, la obra mantiene todo su potencial, toda su vida. Para el artista Daniel Buren (1938 –): es en el taller donde la obra "se halla más próxima a su propia realidad. Realidad de la que no parará posteriormente más que alejarse"[2]. Esta existencia previa dentro del lugar de creación, esa *realidad propia*, es una cualidad añadida que muchas veces es desconocida u olvidada. Llegando a omitir que ciertas piezas fueron concebidas en un conjunto o entorno determinado, dentro de una puesta en escena más amplia, o incluso dotadas de movimiento.

Tres obras maestras de la primera mitad del siglo XX: *Circo* (1926–31) de Alexander Calder, *Leda* (1926) de Constantin Brancusi y *la Rueda de Bicicleta* (1913-1964) de Marcel Duchamp, se hallan presentes en grandes museos. En los últimos años, han sido presentadas en el contexto de dos exposiciones temporales de un importante museo parisino. La primera se hallaba situada dentro una vitrina; las segundas, sobre un plinto que

---

* Nota: salvo que se indique lo contrario, las traducciones de las citas en el texto han sido realizadas por la autora. En este caso, el texto original se transcribe en la nota a pie de página.

1. « Mais, dans une institution muséale, l'immanence préservée à l'atelier se brise, la vie se cryogénise, la maîtrise sur la vie de l'œuvre, [...] échappe [...] paraît comme achevée, parce qu'on ne peut plus y toucher, pas même l'artiste, contraint de la laisser lui échapper. [...] Les toucher, les effleurer, m'est interdit. En revanche, les œuvres qui sont dans l'atelier, dans le flux d'un 'en cours' [...] elles sont [...] les 'sédiments' de mon existence. »
Anselm Kiefer, cit. en COHN, Danièle, *Anselm Kiefer : ateliers*. Éditions du Regard, Paris, 2012, p. 13

2 « [...] elle est le plus proche de sa propre réalité. Réalité dont elle n'arrêtera pas ensuite de s'éloigner »
« Fonction de l'atelier » (1970- janvier 1971). Recogido en BUREN, Daniel, *Écrits 1965-1990*, vol. 1 et 2, Bordeaux, Capc musée d'art contemporain, 1991, pp. 187-188

Fig. 01. Alexander Calder con *Circo*, Herbert Matter. 1937. Stanford University Libraries. Localización: M1446, Series 9, Box 400, Folder 2. https://exhibits.stanford.edu/herbert-matter/catalog/wk553cv3490

Fig. 02. Calder con *Cirque* (1926-31), Ugo Mulas. En MULAS, Ugo, *Cirque Calder*, Corraini, Mantova, 2014.

generaba una distancia con el visitante. Para el espectador, poder verlas ante sí es un regalo, un privilegio; sin embargo, en esta posición estática y distante las palabras del artista Anselm Kiefer se hacen más verdaderas que nunca.

A través del acercamiento de estas tres obras maestras lejos de una interpretación teórica ni histórica, sino a través de su existencia y relación con el taller, de su significado en este contexto; retomando la expresión de la obra entre las manos del artista, con su movimiento, con su impulso creador; se pretende aportar otro punto de vista, alejado de la visión estática que pudiera tenerse de ellas en el contexto de la exposición: como parte integrante de un conjunto, de un espacio, de una dinámica, de un lugar de creación.

El circo más pequeño del mundo: representaciones en el taller. Alexander Calder

> "Cambiaba las alfombras de vivos colores en casi cada número para complementar los trajes de los artistas [...]. En total hay unos 20 números, con un entreacto, cacahuetes, y la música exótica del gramófono, dirigido por mi mujer, que es una excelente directora de orquesta, y con el sonido de tambores, platillos, y un tubo en cartón para hacer rugir al león. Si le gusta el circo real, puede que también le guste el mío."[3]

El *Circo* acompaña a Alexander Calder (1898-1976) en sus desplazamientos de uno a otro lado del Atlántico: de París a Nueva York, de Saché a

3. « Je changeais les tapis de couleurs vives presque à chaque numéro pour donner le complément des couleurs dont étaient faits les costumes des artistes [...]. En tout il y a environ 20 numéros, avec un entracte, et des cacahuètes, et la musique exotique du gramophone, dirigé par ma femme, qui est un superbe chef d'orchestre et avec les bruits d'un tambour, des cymbales, un tuyau en carton pour faire parler le lion et si vous aimez le Cirque en grand, peut-être, vous aimeriez le mien. »
Alexander Calder, "Voici une petite histoire de mon cirque", in Permanence du Cirque, exh. cat. (Paris: Revue Neuf, 1952). http://www.calder.org/life/selected-texts (08 05 13).

Roxbury (fig. 01). El *pequeño circo a domicilio*, como fue inicialmente denominado, era representado en el propio taller del artista, en el de un amigo, o en otro lugar donde se le invitara. En sus primeras representaciones, de carácter más privado, el público observaba la escena desde el sofá-cama del taller de Calder.

Si en sus comienzos, hacia 1927, cabía en dos maletas, en cuestión de dos años creció hasta casi doscientos figurines, llegando a completar cinco. Los personajes que viajaban y reposaban en su interior, estaban realizados en materiales cotidianos, económicos (como el alambre, el corcho, la madera, la tela,...), repletos de ingenios: acróbatas de alambre llenos de resortes para poder realizar sus movimientos; trapecistas con manos y talones en forma de ganchos para poder enlazar sus ejercicios; caballos que galopan en círculo gracias al mecanismo de una máquina de batir huevos, un fiero león con melena de mopa y su domador, etc.[4]

El espectáculo comienza (fig. 02). El gramófono crea el ambiente sonoro. Con un carácter lúdico y gran sentido del humor, Alexander Calder va poniendo en escena cada uno de los números: prepara la pista, anuncia al artista, reproduce los gestos en los diferentes personajes, sonidos, voces...; mantiene la incertidumbre de los diversos números, como en el auténtico circo. De este modo, a través de sencillos materiales, de elementos reciclados, de ingeniosos sistemas, esos maravillosos personajes, guiados por la mano del artista, conseguían una precisión y una fidelidad de gestos como si de verdaderos artistas circenses se tratara.

Cada representación era única, llegando a durar hasta dos horas. Por la ambición del proyecto, su constancia en el tiempo y su importancia en el conjunto de su creación, Calder produjo con su circo una obra única que no posee precedente ni equivalente. Hoy nos quedan dos películas con representaciones del *Circo* de Calder –una de Jean Painlevé (1955) y otra de Carlos Villardebo (1961, 1966)– que nos ayudan a comprender el carácter performativo de la obra.

En su *Circo*, Calder anticipa técnicas que desarrollará posteriormente en obras como sus *figuras* en alambre, sus *móviles*, etc. El artista "fabrica su espacio y lo da a ver y a tocar"[5] al espectador. El conjunto de su creación, tal y como se disponía en el taller, es trasladado al entorno de la exposición: es un mundo dibujado de líneas y formas ligadas unas a otras que se modifica con el movimiento de las piezas; un mundo que nace en el taller y que el artista trasladaba a su instalación en la puesta en escena pública (fig. 03). Una crítica sobre su exposición de 1946 en la Galería Louis Carré de París, donde se exponían sus *móviles* por primera vez en Europa, muestra hasta qué punto es importante la intervención del artista:

---

4. *Idem.*

5. Charles Estienne, « Un fabricant d'espace : Alexandre Calder. » Crítica de la exposición de Alexander Calder en la Galerie Louis Carré de 1946, en *Combat,* 30.10.1946.

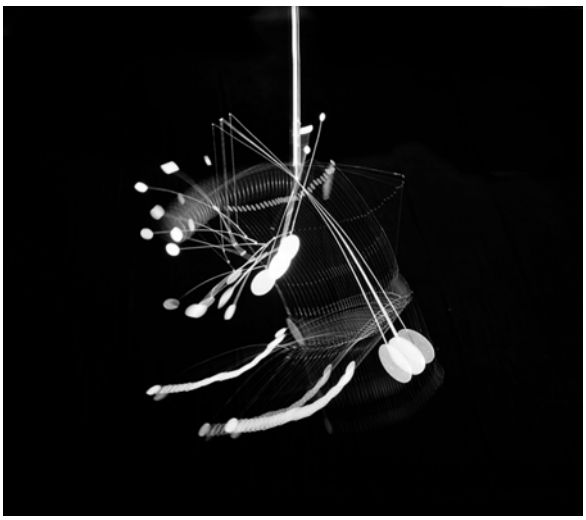


Fig. 03. Alexander Calder en el montaje de su exposición en la *Tate Gallery,* Londres, 1962. *Alexander Calder: Sculpture-Mobiles,* Arts Council of Great Britain, Tate Gallery, London, July 4–August 12, 1962. https://www.gettyimages.es/detail/fotografía-de-noticias/artiste-alexander-calder-vérifie-quelques-uns-fotografía-de-noticias/837234868

Fig. 04. Herbert Matter. Móvil en movimiento, 1939. Catálogo de la exposición *Alexander Calder: Sculptures and Constructions,* The Museum of Modern Art, New York, 1943.

> "No sé si la colaboración del público estaba prevista en el programa; pero el día de la inauguración podía ver a personas muy importantes, críticos experimentados tocar primero con la punta de los dedos, como para despertarlos, luego poner claramente en movimiento esos curiosos organismos en varillas, alambres y hojas de hierro [...] Calder, sentado en el suelo bajo una de sus obras, como bajo un árbol, animaba a nuestro André Warnod [escritor, dibujante y crítico de arte] a hacer lo mismo: los dos parecían descubrir una perspectiva nueva, o más bien una figura de ballet nueva en la sorprendente vida que llevan en el espacio estos objetos inéditos."[6]

Circo es una obra que representa ese modo de ser y de hacer del artista. No es sólo un pequeño laboratorio donde ensayar con elementos que luego aparecerán en su obra plástica, es mucho más: es una representación, un ejemplo temprano del arte performativo, un espectáculo. Una obra de arte en sí misma, una obra mayor dentro de la trayectoria del gran artista Alexander Calder:

> « ¿Cómo hacer arte? ¿Cómo nace el arte?
> De los volúmenes, el movimiento y los espacios cincelados dentro del espacio circundante [...] no sólo revelan momentos aislados, sino una ley física de variación entre los acontecimientos de la vida. No son extracciones, sino abstracciones: Abstracciones que no parecen tener vida, salvo por su modo de reaccionar."[7] (fig. 04)

6. « Je ne sais pas, en effet si la collaboration du public était prévue au programme ; mais le jour du vernissage on pouvait voir des gens fort graves, des critiques chevronnés toucher d'abord prudemment, du bout du doigt, comme pour les réveiller, puis mettre carrément en mouvement ces curieux organismes en tiges, fils et feuilles de fer, qu'on n'ose appeler sculptures et que Marcel Duchamp a baptisés si joliment 'mobiles'. Cependant, Calder, assis par terre sous une de ses œuvres, comme sous un arbre, persuadait notre André Warnod d'en faire autant : et tous deux semblèrent alors découvrir un aspect perspectif nouveau, ou plutôt une figure de ballet nouvelle, dans la vie surprenante que mènent dans l'espace ces objets inédits. » *Idem.*

7. A.C., "Comment réaliser l'art?", *Abstraction-Création, Art Non-Figurative*, nº 1, 1932, p. 6. Traducción en *Calder: la Gravedad y la gracia*, 2003 (Cat. expo. MNCARS)

Fig. 05. Robert Doisneau. Taller de Brancusi clausurado, *Impasse Ronsin* nº11, París, 1958. Centre Pompidou - MNAM-CCI. En SCHNEIDER, Pierre, *Un moment donné. Brancusi et la photographie*. Ed. Hazan, 2007

Leda o el reflejo del taller. Constantin Brancusi

> "Cuando él recibe en su taller del impasse Ronsin, parece que se accede a un lugar sagrado, como en un monasterio tibetano. Brancusi camina tranquilamente en su taller, quitando los velos que recubren sus esculturas y proporcionándoles la iluminación que las realza. Él las presenta, una tras otra, en cada visita, como si fueran vistas por primera vez."[8]

Al sonido del timbre Constantin Brancusi (Hobitza, Rumania, 1876 – Paris, Francia, 1957) abre la puerta de su taller en el *Impasse Ronsin* de París. Como un director de escena, muestra las diferentes obras, descubriendo algunas de ellas, activando los dispositivos que hará girar a otras. "Nadie puede visitar sólo mi taller"[9], explica a una de sus visitantes.

Unos meses después de la muerte de Brancusi, el taller se halla clausurado, nadie puede acceder. Robert Doisneau realiza una fotografía a través de una ventana elevada: levantando los brazos y a ciegas, sin ver el interior, roba una última instantánea del lugar (fig. 05). La imagen

8. « Quand il vous reçoit dans son atelier de l'impasse Ronsin, vous croyez entrer dans un lieu sacré, voire dans un monastère tibétain. Brancusi marche tranquillement dans l'atelier, ôtant les voiles qui recouvrent ses sculptures et leur donnant l'éclairage qui les met le plus en valeur. Il vous les présente, l'une après l'autre, à chaque visite, comme si vous les voyiez pour la première fois. [...] » Guggenheim, Peggy, « Constantin Brancusi ». *Cahiers d'Art*, 30e Année 1955, Éditions «CAHIERS D'ART» – PARIS, p. 238

9. « Personne ne peut visiter seul mon atelier ». Beatrice Wood, A Visit to Brancusi, Archives of American Art Journal, vol. 32, nº 4, 1992, p.22. Cit. en TABART, Marielle, *L'Atelier Brancusi, La collection*. Éditions Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 40

presenta un "orden secreto, pero petrificado"[10], listo para ser mostrado a un visitante inesperado. L'Oiseau dans l'espace al fondo y Léda en primer plano se encuentran escondidos bajo ese paño blanco que Brancusi, como un maestro de ceremonias, sustraía delante de los visitantes con un gesto teatral.[11] El artista, dirigía la mirada y los movimientos del visitante: el espectador, en su desplazamiento por el espacio, en su interacción con el conjunto, pasaba a formar parte de la obra global que era el taller; a comprenderla, a interpretarla bajo la supervisión del creador. Jugaba con la iluminación natural y artificial, controlando el sol que entraba por el gran lucernario de la cubierta en diente de sierra:

> "En el transcurso de la visita, mientras hablaba, Brancusi levantaba las telas que disimulaban las esculturas. El visitante era sorprendido primero por el pulido extremo de los bronces, y por los reflejos de su superficie, antes de que la pieza fuera identificable en sí misma. [...] Durante la conversación, Brancusi podía bruscamente descorrer un tejido por medio de un bastón. Un cuadrado de luz caía milagrosamente sobre la escultura que se iluminaba intensamente. La superficie revelada de la pieza absorbía el reflejo del sol antes de proyectarlo en la mirada del visitante y cegarle. El efecto tenía algo de milagroso [...]." [12]

El artista no sólo introducía el movimiento en el taller de un modo pasivo con esta puesta en escena; con este ceremonial mostraba al espectador sus obras y su interacción con la luz, incitándole a girar alrededor de las obras, a desplazarse físicamente por el espacio del taller, a mirar las diferentes piezas de formas sencillas, pulidas (sin detalles sobre los que detenerse). Aún reservaba alguna sorpresa más para el visitante: sobre determinadas obras elegidas introducía un movimiento activo, haciéndolas girar obras sobre sus bases mediante un sistema de cilindros giratorios. Esta puesta en movimiento de las piezas por un pequeño motor eléctrico bajo el sobreplinto, modificaba no sólo la forma bajo la mirada

---

10. « Constantin Brancusi était mort, le 16 avril 1957. Quelques semaines plus tard, je rencontrai Robert Doisneau, le photographe, dans la rue. Nous en vînmes à évoquer la disparition du sculpteur et, comme nous nous trouvions non loin de l'impasse Ronsin, nous décidâmes de nous y rendre. [...] la Justice avait fait poser les scellés sur la porte de son atelier. Derrière, nous le savions, restaient les œuvres. Doisneau étant muni de sa caméra, [...] tenant son appareil à bout de bras et à l'envers, il parvint à prendre quelques photographies à l¡aveuglette. Ce n¡est qu'après qu'elles furent développées que nous découvrîmes l¡intérieur de l'atelier. [...] Tout cela donnait moins l'impression de désordre que d'un ordre secret, mais pétrifié. »
SCHNEIDER, Pierre, Un moment donné. *Brancusi et la photographie*. Ed. Hazan, 2007, p. 110

11. « Les œuvres se trouvent dans la plus grande pièce, couvertes de toiles blanches qu'il enlève devant les visiteurs d'un geste théâtral »
LEMNY, Doïna, *Constantin Brancusi*. Ed. Oxus, Paris, 2005, p. 225

12. « Au cours de la visite, tandis qu'il parlait, Brancusi enlevait les toiles qui dissimulaient les sculptures. Le visiteur était d'abord surpris par le poli extrême des bronzes, et par les reflets qui jouaient à leur surface, avant que la pièce ne devienne identifiable en tant que telle. [...] Durant la conversation, Brancusi pouvait brusquement faire glisser une toile au moyen d'une longue baguette. Un carré de lumière tombait alors miraculeusement sur la sculpture qui s'éclairait intensément. La surface révélée de la pièce absorbait l'éclat du soleil avant de le projeter dans le regard du visiteur et de l'aveugler. L'effet avait quelque chose de miraculeux [...] »
Testimonio de Reginal Pollack, cit in, BAJAC, Quentin, CHÉROUX, Clément, y MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Brancusi : film, photographie, images sans fin*. Ed. Centre Pompidou.– [S.l.] : le point du jour, Paris, 2011 [cat. Expo. Centre Pompidou, Galerie du musée, 29.06 – 12.11. 2011], p. 34

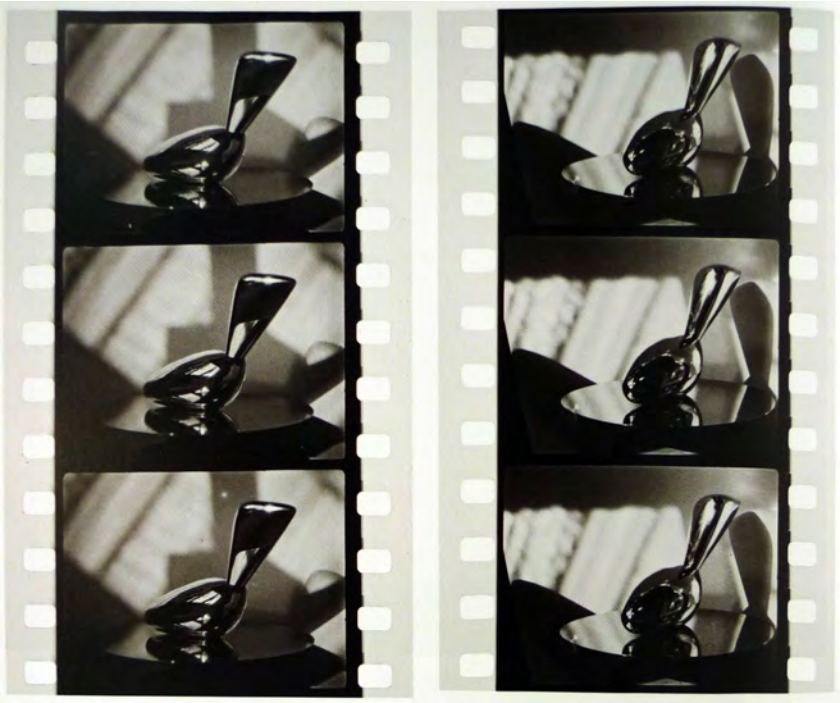


Fig. 06. Páginas de la entrevista de Rem Koolhaas y su compañera Betty Van Garrel a Constant en el periódico Haagse Post (6 de agosto de 1966). Fuente: Haagse Post.

del espectador sino también su diálogo con las esculturas que le rodeaban, aportándoles una vida, generando una atmósfera mágica en el taller.

Leda es el cisne dorado, realizado en bronce pulido, posado sobre una base circular, un disco en níquel que refleja la figura, dotado de un movimiento mecánico (fig. 06). Una pieza que sustituyó a *Leda* en mármol tras su venta, y que el artista guardó expresamente para que el taller se reflejara en su giro. El cuerpo en bronce pulido genera gracias a la iluminación un juego de reflejos y sombras; diálogos de la figura y su entorno que Brancusi inmortalizó con la fotografía, con el vídeo.

> "En este juego extraordinariamente complejo, se entrelazan y se responden las sombras sobre el muro, la refracción de la luz y los reflejos del taller sobre el brillante cuerpo de Leda, pero además los reflejos de estos reflejos en la base de metal, a su vez animado por un movimiento circular producido por un motor de gramófono, modificado para que gire en los dos sentidos."[13]

Brancusi trató de controlar todo lo relativo a su obra. Viendo que no era posible y que el resultado no le satisfacía, redujo el número de exposiciones al mínimo; prefiriendo recibir dentro de su taller a los posibles compradores (donde su creación se exhibe como él considera que debe ser expuesta); aunque permitió realizar un pequeño número de exposiciones en Nueva York. A excepción de su primera gran muestra en solitario en la *Brummer Gallery* de Nueva York, en 1926, donde él realizó el montaje, Brancusi eligió a no estar físicamente en la instalación de su obra, delegando en la figura de Marcel Duchamp dicha instalación.

13. « L'unité de la forme est détruite par des éclairages minutieusement calculés. Dans ce jeu extraordinairement complexe, s'entrelacent et se répondent les ombres sur le mur, la réfraction de la lumière et les reflets de l'atelier sur le corps poli de la Léda, mais encore les reflets de ces reflets sur le socle de métal, lui-même animé d'un mouvement circulaire produit par un moteur de gramophone, modifié afin de tourner dans les deux sens. »
Ibidem, p. 37

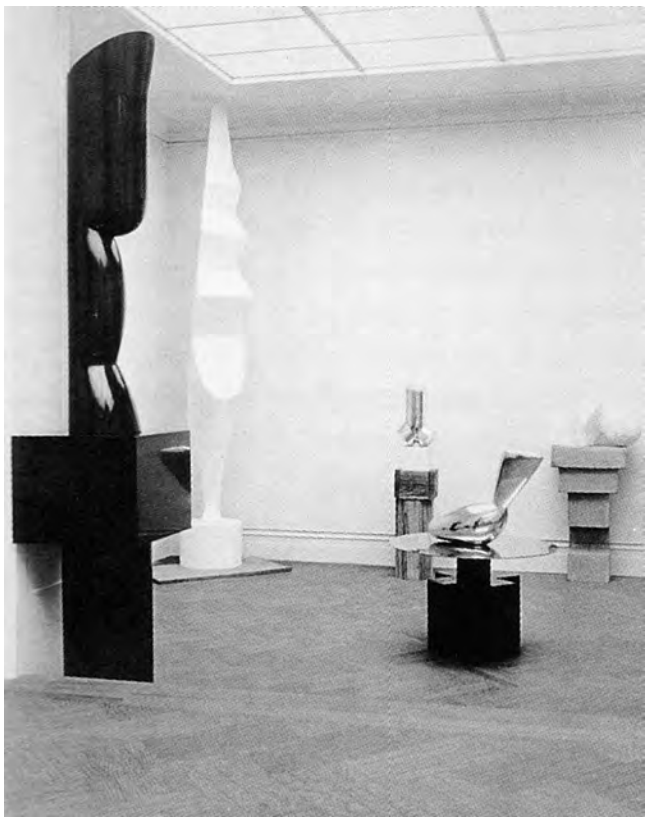


Fig. 07. Exposición en la *Brummer Gallery,* NY (17 noviembre 1933 – 13 enero 1934). Centre Pompidou – MNAM-CCI. En *L'Atelier Brancusi. Album, éditions du Centre Pompidou, Paris,* 1997.

Fig. 08. Constantin Brancusi. Imagen del taller, Impasse Ronsin, París, 1943. Centre Pompidou – MNAM-CCI. En *L'Atelier Brancusi. Album, éditions du Centre Pompidou, Paris,* 1997.

Igual que en el taller, en los montajes expositivos, las esculturas forman un todo con sus bases, plintos y sobreplintos, todo ello formando un conjunto: un diálogo entre materiales y geometría que provenían de las diferentes investigaciones realizadas en el lugar de creación. El conjunto se articulaba en torno a determinadas piezas centrales, alrededor de las cuales gravitaba el resto de creaciones: "alrededor de estos cuatro grandes centros, escribe Duchamp a Brancusi sobre el montaje de la exposición en el *Arts Club of Chicago* en enero de 1927, he agrupado el resto. El efecto es verdaderamente satisfactorio. Te enviaré fotos."[14]

Seis años después, de noviembre de 1933 a enero de 1934, tiene lugar una nueva exposición sobre Brancusi en la Brummer's Gallery (su cuarta retrospectiva en Estados Unidos). Duchamp acepta volver a Nueva York y realizar la instalación de las obras del artista. La exposición se desarrolla en tres salas, cuyos acabados fueron de nuevo modificados con el fin de crear un marco neutro para las obras. *Leda* (en bronce pulido) ocupa el espacio central de una de las salas, como en el *Impasse Ronsin*[15] (fig. 07). Desde París, Brancusi no puede controlar la manera de presentación de las obras como lo hacía en su taller; pero busca el modo de que éstas sean dispuestas de un modo ideal. En un telegrama escribe a

14. « Au centre l'Oiseau de Steichen aux 2 bouts *l'Oiseau* d'or et *Maïastra* et entre *L'Oiseau* de Steichen *l'Oiseau d'or la colonne* – Autour de ces quatre grands centres j'ai groupé le reste. L'effet est vraiment satisfaisant. Je t'enverrai des photos » Carta de M. Duchamp à C. Brancusi_4-1-27, TABART, Marielle et LEMNY, Doïna, *La Dation Brancusi*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003, p. 120

15. En cada una de los ámbitos, una gran pieza ocupa el espacio central: *Poisson* en la primera, *Leda* (en bronce pulido) en la segunda y la *Colonne du Baiser* en la tercera. Otras piezas gravitan en torno a ellas.

Duchamp: "poned fondos detrás de los Pájaros. Stop. Alejad lo más posible las esculturas del muro. Stop. Sacad el Gallo de la esquina."[16]

En paralelo a la creación artística de Brancusi, y a lo largo de los años, el taller sufre modificaciones: se amplía, se introducen muebles-escultura, elementos inmuebles realizados por el artista como la chimenea y la puerta, etc. El conjunto, formado por volúmenes plenos, positivos, realizados en diferentes materiales como yeso, piedra, madera, bronce pulido, etc., dialogaba con el espacio del taller, con el espacio alrededor de ellas y entre ellas (fig. 08). A partir de un momento dado, este conjunto pasa a vivir en suspenso, fuera de todo tiempo-, el artista ya no trabaja sobre ninguna serie nueva de esculturas, ningún nuevo concepto escultórico. Brancusi centró toda su energía creadora en la presentación y el destino de su obra. Durante los quince últimos años de su vida se vuelca sobre el taller, su disposición y puesta en escena de las creaciones. Cuando al final de sus días le propusieron una exposición de sus obras, el artista respondió: "¿cómo sacar los objetos de mi taller? ¡Es aquí, en mi luz donde hay que verlos!"[17]

El taller, para Brancusi, constituye de este modo su *Obra* con mayúsculas, una condensación de sus ideas sobre el arte, la escultura y el entorno. Un lugar de creación, organizado en exposición y representación que, fruto de largas reflexiones deviene una unidad donde cada elemento se sitúa de modo preciso en el espacio; donde el conjunto se halla en perfecta harmonía con la personalidad del artista. Un entorno global, una *obra de arte total* de gran complejidad donde *Leda*, el cisne dorado, no sólo permaneció en el taller, preservada expresamente por el artista, sino que pasó a ser la pieza principal que, en su giro, debía reflejar el conjunto.

La *rueda de bicicleta fijada sobre un taburete*: una atmósfera en el taller. Marcel Duchamp

> "[...] tenía una rueda de bicicleta, en mi taller, en 1913. [...] Y pensé: cuando se hace girar esta rueda de bicicleta, sola, recuerda un movimiento: el movimiento del fuego, del fuego de la madera. [...] Es el movimiento del fuego en la chimenea [...] Y pensé, como no tenía chimenea, remplazar mi chimenea por una rueda que gira. Así que puse mi rueda sobre un taburete y, cada vez que pasaba, la hacía girar"[18]

Con ese gesto de la mano, Marcel Duchamp (Blainville, France, 1887 - Neuilly, France, 1968) da vida a su obra *Rueda de bicicleta fijada sobre un taburete* cada vez que pasa junto a ella. Creada en 1913 en su taller de París, vuelve a realizarla de nuevo para su taller-apartamento de Nueva

---

16. mur. Stop. Tirez le Coq du coin... » Recommandations de Brancusi à Duchamp par Câble. » Marielle Tabart, « Histoire de l'atelier ». TABART, Marielle (dir.), *L'Atelier Brancusi*. Album, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 15

17. « Comment sortir les objets de mon atelier ? C'est chez-moi, dans ma lumière qu'il faut les voir ! » Brancusi, en conversación con Dina Vierny, cit. en JIANOU, Ionel, *Brancusi*. Arted, Paris, 1963, p. 59

18. Entrevistas realizadas el 6, 21, 27 de diciembre de 1960 y el 2 de enero de 1961, INA 1961), recogidas en CHARBONNIER, Georges, Entretiens avec Marcel Duchamp, André Dimanche Éditeur, Marseille, 1994, p. 60

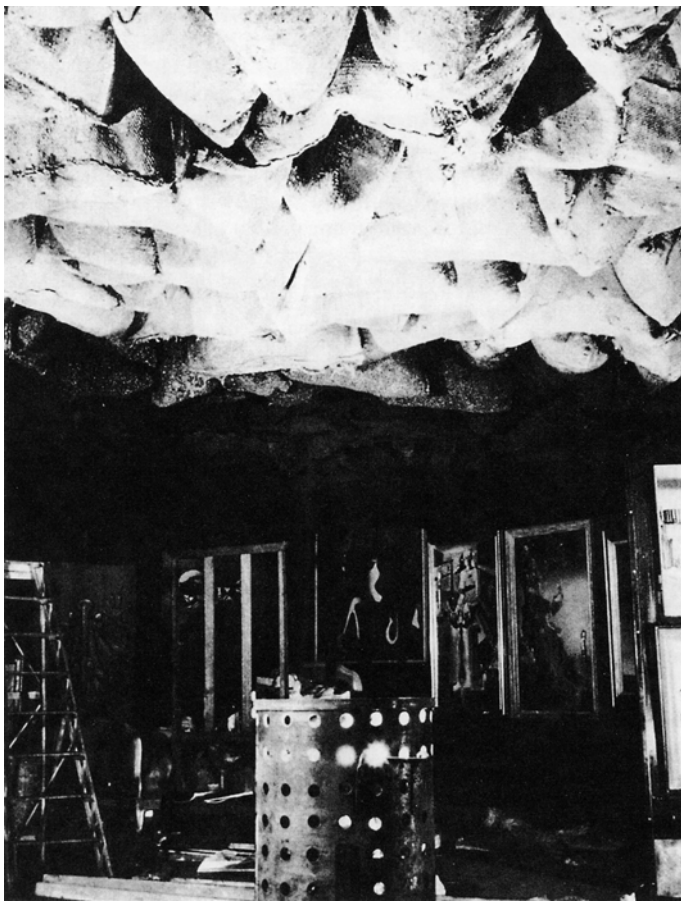


Fig. 09. Henry-Pierre Roché. Vistas del taller de Marcel Duchamp, situado 33 West, 67th, Nueva York, 1916-18. En *Boîte «Eau et gaz à tous les étages»* (Marcel Duchamp, 137 ejemplares) y su edición en forma de catálogo razonado: LEBEL, Robert (ed.), *Eau & gaz à tous les étages.* Ed.Trianon, Paris, 1959.

Fig. 10. *Ciel de roussettes (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle). Exposition internationale du surréalisme*, galerie des Beaux-arts, 1938. En AAVV. *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXè siècle.* Ed. du Regard, Paris, 1998

York: "en el fondo el primer *ready-made* de mi vida".[19] Duchamp rehace esta obra y la introduce en su taller en varias ocasiones: "de alguna manera, se trataba simplemente de dejar andar las cosas y de crear una suerte de atmósfera en un taller".[20]

Las imágenes del taller de Nueva York, 33 West 67th Street, realizadas entre 1916-1918, muestran un lugar donde parece que no existiera ley de la gravedad (fig. 09): diferentes ready-mades quedan suspendidos en el aire; otros, por el contrario, son fijados al suelo.[21] La Rueda de bicicleta ocupa diversas posiciones en las instantáneas, pero siempre un lugar privilegiado. En una de ellas junto a su tablero de ajedrez (afición a la que consagra su actividad pública[22]) fijado a la pared. El taller representado en las fotografías, no muestra resto alguno del proceso de producción artístico. Duchamp muestra públicamente una puesta en escena de un taller desprovisto del proceso de creación, donde éste queda ocultado, incluso negado por él públicamente en numerosas ocasiones. Por el contrario, es un espacio donde los ready-mades, un modo de expresión lejos

19. *Idem*

20. Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*. Biographie. Flammarion SA, Paris, 2007. Trad. En Marcadé, *Bernard, Marcel Duchamp (Vida a crédito. Biografía)*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, Argentina, 2008, p.141

21. *In advance of broken arm, porte-chapeaux, Fountain (Urinario)*, etc, aparecen suspendidos del techo. El perchero (Trébuchet) aparece fijado al suelo.

22. Durante las décadas de los 20 y 30, Duchamp se dedica al ajedrez, afirmando en 1929 que desea permanecer fuera de la esfera artística.

Fig. 11. Marcel Duchamp en su taller de Neuilly, Henri Cartier-Bresson, 1968. Henri Cartier-Bresson Foundation / Magnum Photos

de la pintura y la escultura, son presentados de un modo anti-convencional. Públicamente, Duchamp ya no necesita un taller como espacio de producción o realización técnica.

Marcel Duchamp realiza un buen número de exposiciones, de instalaciones, donde tiene un papel activo no sólo como artista, sino como diseñador y creador del montaje expositivo[23] (fig. 10). Si en las exposiciones realizadas para las obras de Brancusi, Duchamp comprende y hace suyo el lenguaje del artista para adecuar el espacio y el montaje idóneo de las obras según los criterios del artista; en las exposiciones surrealistas en las que participa, realiza un entorno total, donde el montaje y las obras forman un conjunto; retomando los preceptos de surrealistas, pero sin ceñirse a ellos. En estas exposiciones surrealistas, Duchamp quizá recurra a su lado más dadaísta; realizando operaciones artísticas donde el arte se despliega sobre todo, incluida la performance y la acción que ataca la concepción de la obra clásica; generando una relación nueva del observador y de la obra: creando un espacio de comunicación que hace al observador pasar a ser un elemento activo de la obra, lejos de una perspectiva exterior cómoda a la que pudiera estar acostumbrado.

Estos montajes se inspiran en cierto modo en sus propios *ready-mades,* utilizando objetos cotidianos que, transformados por los artistas en el entorno de la exposición, se convierten obras de arte. Así pues, los montajes realizados por Duchamp para las diferentes exposiciones surrealistas son composiciones heterogéneas, ensamblajes o *assemblages* donde se yuxtaponen las obras a exponer y una combinación de objetos reales que devienen a su vez obras de arte; donde la provocación, el azar y caos forman parte de la obra e interpelan al espectador. Con estos montajes, el medio de la exposición es redefinido: el contexto del arte pasa a

23. Entre 1938 y 1961, fue solicitado por André Breton para la concepción escenográfica de cinco exposiciones surrealistas internacionales organizadas en París y Nueva York: *l'Exposition internationale du surréalisme* (Paris, Galerie des Beaux-Arts 1938), *First Papers of Surrealism* (New York, Whitelaw Reid Mansion, 1942), *Le surréalisme en 1947* (Paris, galerie Maeght, 1947), (l'Huitième) *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (Eros) (Paris, galerie Daniel Cordier, 1959 – 1960) et *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain* (New York, galeries d'Arcy, 1960 – 1961).

Fig. 12. Marcel Duchamp junto a *Fountain*, detrás de *Rueda de Bicicleta*, en la exposición *The Art of Assemblage*, MoMA. Marvin Lazarus. 1962. Texto de pie de foto: "In my prison, by Lazarus the jailer. Affectionately, Marcel Duchamp, 1962." Roberta Fast Lazarus / http://archives-dada.tumblr.com

formar parte de la obra, se convierte en un objeto artístico. Pero, igualmente, se redefine la relación entre el visitante y la exposición. El espectador se sumerge en un ambiente multidireccional que interpela todos sus sentidos, pasando a tener un papel activo, a integrar la obra.

La *Rueda de Bicicleta* aparece de nuevo junto al artista, en el taller, en una fotografía de 1968 realizada por Cartier-Breson, donde vuelve a formar parte de esa "suerte de atmósfera": Duchamp, en su taller de Neuilly, sentado en una butaca, posa para el fotógrafo con su puro en la mano y una tulipa de lámpara en la cabeza; su *Rueda de Bicicleta* (poco importa si es una nueva creación o una reedición posterior) aparece junto a él, al alcance de la mano; para poder darle vida y hacerla girar en cualquier momento. (fig. 11)

Si analizamos esta obra y su significado para Marcel Duchamp, es coherente que, para un artista cuyo proceso de creación es negado públicamente a partir de 1929, el corazón del taller del artista, *le poêle* – el brasero o estufa –, tampoco necesite calentar a la modelo ni forjar los materiales: es tan sólo *una rueda de bicicleta fijada sobre un taburete* que evocará el "fuego de la madera", alimentado por la mano del artista que, cada vez que pasaba, la hacía girar, y que habitó prácticamente todos sus talleres. (fig. 12)

Epílogo

En 1970, el *Circo* de Calder, acompañado por el artista, realizó un último viaje en el interior de sus cinco maletas [fig. 13] para permanecer en el *Whitney Museum of American Art* de Nueva York. En ese momento, el artista decidió que la obra salía del taller y que permanecería fuera de su alcance, desplazándose al contexto del museo. En la actualidad, por razones de conservación, debe ser expuesto en el interior de una vitrina, sin movimiento. Ha perdido parte de su vida; esa vida que el artista le daba cada vez que era puesto en escena:

> "El Circo de Calder ya no puede volver a ser representado por dos razones, una por su conservación, y otra porque Calder, el gran performer, ya no está con nosotros. Calder es el alma del *Circo*."[24]

Brancusi legó el conjunto de su taller al Estado Francés a condición de que éste fuera mostrado como un conjunto. Así se realizó, y actualmente puede verse presentado en el interior de un edificio creado por Renzo Piano, abierto al público en 1997, situado en el lateral norte de la plaza del *Centre Georges Pompidou* de París, formando parte de las colecciones del Musée d'Art Moderne. Hace unos años, *Leda*, que mantiene su disposición de figura central en el conjunto, volvió girar de nuevo durante un breve periodo de tiempo en el reconstituido (y musealizado) *Atelier Brancusi*. La ilusión duró poco, según indican los restauradores del *Centro*, no puede seguir girando por razones de conservación.

Marcel Duchamp asesoró y colaboró con el matrimonio Arensberg, sus grandes coleccionistas y amigos, para la donación de sus colecciones a un museo donde pudiera permanecer expuesta y como un conjunto: el Museo de Filadelfia. Él mismo intervino en la instalación de las obras en sus salas. Una de las reediciones de *Rueda de Bicicleta* se exhibe allí. Esta obra sin más mecanismo que la propia mano del artista para accionarla, debe permanecer estática; a nadie le está ya permitido tocarla.

Como ha podido verse, el taller es un lugar de creación y producción, donde la materia se transforma en arte; pero también el marco donde por primera vez las obras entran en relación con el espacio que las rodea y su primera interacción con otras creaciones. El primer lugar donde el artista visualiza, fuera de su imaginación, sus obras en el espacio real. Un lugar donde las obras mantienen todo su potencial, donde dialogan, interactúan y crecen con sus hermanas; donde las piezas son puestas en relación de espacios propios y muestran su propia inscripción espacial en estas relaciones; pasando a ser *lugares* de un *lugar* que es el taller.

Estos tres lugares de creación, el taller de Calder, el de Brancusi y el de Duchamp, fueron unos contextos espaciales ideales para sus obras,

---

24. Conserving Calder's Circus, http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=856 (07.09.16)

Fig. 13. Cinco Maletas del *Circo* de Calder. En MARCHESSEAU, Daniel, *Calder Intime*, La Bibliothèque des Arts, 1989

creados por el propio artista. Un *espacio heterotópico*,[25] si utilizamos el neologismo de Michel Foucault: "un espacio de ilusión", el formado por la obra y el taller, "que denuncia como más ilusorio todavía todo espacio real";[26] un espacio "tan perfecto, tan meticuloso, tan bien dispuesto" para la obra, "que el nuestro es desordenado, mal dispuesto y embarullado".[27] Un entorno controlado íntegramente por el artista, que le permitió estar presente e intervenir en su forma de mostrar la obra; donde las piezas y su puesta en escena constituían un todo. Una puesta en escena que formó parte del propio proceso producción, una cualidad añadida importante para conocer el significado de la obra. Toda esta reflexión espacial previa, realizada en el contexto de la creación, influyó en su posterior disposición en la exposición pública, en aquellos montajes donde participaron activamente. Los tres artistas, conscientes del desplazamiento del significado de la obra en su salida del taller, trataron de controlar no sólo la instalación del objeto dentro y fuera del taller, sino de su entorno.

Entre los meses de junio y octubre de 2017, la exposición *Calder. Hypermobility* realizada por el *Whitney Museum of American Art* de Nueva York en colaboración con la Fundación Calder, retoma los conceptos de movimiento

25 « Il y a également [...] des lieux réels, des lieux effectifs, [...] qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées [...] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. [...] une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie » Foucault, 1984 : 46-49. FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, nº 5, octobre 1984, pp. 46-49

26 « Elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel. » *Idem*

27 « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. » *Idem*

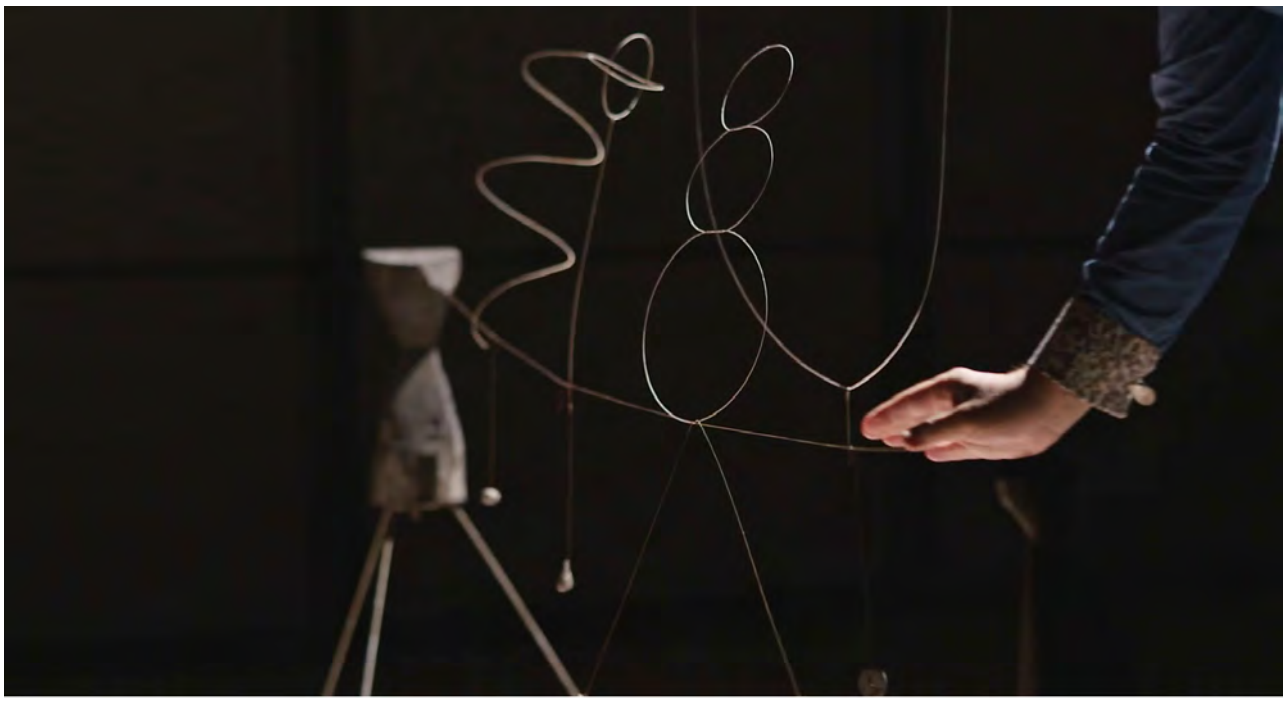


Fig. 14. Fotograma del vídeo de la activación de la obra *Tightrope* (1936) por Alexander S. C. Rower (presidente de la Fundación Calder y nieto del artista), un evento público dentro de la exposición *Calder. Hypermobility, Whitney Museum of American Art* de Nueva York. (9 jun – 23 oct, 2017), 2017 https://whitney.org/Exhibitions/CalderHypermobility

y sonido como parte integrante de la obra de Alexander Calder; dos elementos fundamentales de la puesta en escena del *Circo*. Un gran número de *móviles* fueron exhibidos, y, aunque no estuviera allí Calder para agitar sus brazos e incitar al público a mover sus obras, el hecho de que las piezas fueran activadas por profesionales especializados del museo, por artistas-performers, o incluso por el nieto del artista (y presidente de la Fundación Calder) permite retomar la esencia dinámica de esas obras (aunque fuera controladamente y en unos momentos determinados), que raramente han sido vistas en movimiento durante décadas. [fig. 14]

En definitiva, este pequeño gesto de la mano que generaba el movimiento de la obra, que modificaba su significado, que establecía un diálogo con el conjunto del lugar de creación, pudo desaparecer por la ausencia del artista, por el modo de exposición en la galería o el museo, o por las medidas actuales de conservación; sin embargo sigue formando parte del significado de la obra. Mantener vivo ese recuerdo (sea o no recuperado de un modo físico en el contexto de la exposición) permite que esa "suerte de atmósfera" en el corazón del taller, que ese espacio heterotópico creado por el artista, siga perviviendo a través de las obras.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá
fernandoquesadal@yahoo.com

Experimentos en situación. Neovanguardia y tradición popular / Experiments in Situation. Neo-Avantgarde and the Popular Tradition

El proyecto de Teatro Móvil del arquitecto Javier Navarro de Zuvillaga fue redactado entre 1970 y 1971 en la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association de Londres. Este proyecto no construido partía de una serie de experiencias previas del autor alrededor de lo que llamó Experimentos en Situación, que eran hipótesis de trabajo cuyo formato se situaba entre la arquitectura y la instalación, con una fuerte base teatral derivada de la vanguardia cultural del momento. Este artículo describe el proyecto de Teatro Móvil y da cuenta de alguno de sus precedentes y de sus homólogos. Por un lado esos experimentos situacionales se movían en los parámetros de la vanguardia internacional, pero al mismo tiempo este proyecto hacía uso extensivo de ideas y formalizaciones arquitectónicas tradicionales, directamente vinculadas a la cultura popular y sus manifestaciones.

The design for a Mobile Theater by architect Javier Navarro de Zuvillaga was developed between 1970 and 1971 in the School of Architecture of the Architectural Association of London. This unbuilt project was based on a series of previous experiences of the author around what he called Experiments in Situation. These experiments were working hypotheses, midway between architecture and installation, with a strong theatrical base derived from the avant-garde of that cultural moment. This article describes the Mobile Theater project and accounts for some of its precedents and its counterparts. On the one hand, these situational experiments employed the parameters of the international avant-garde, but at the same time this project extensively drew from traditional architectural ideas and formalizations, directly linked to popular culture and its manifestations.

Teatro, movilidad, precariedad, adhocismo, situación /// Theater, mobility, precarity, adhocism, situation

Fecha de envío: 11/04/2018 | Fecha de aceptación: 06/06/2018

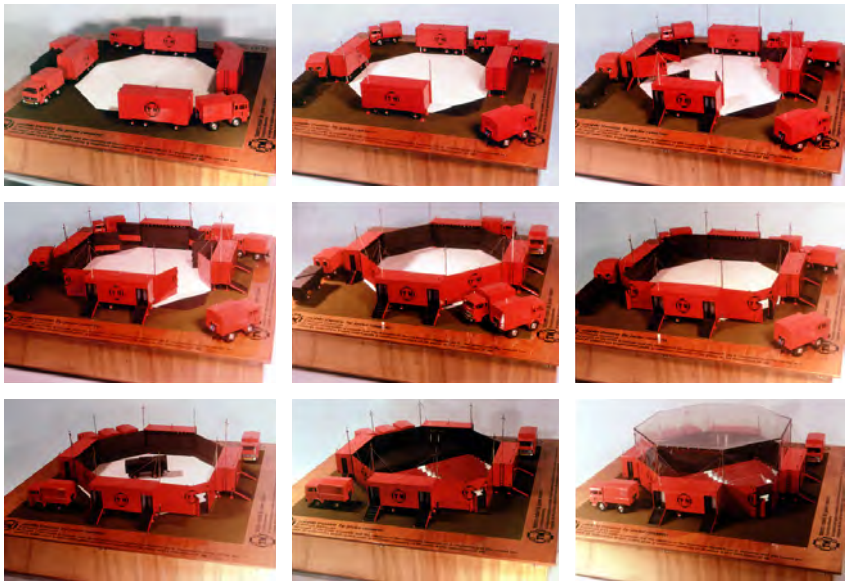
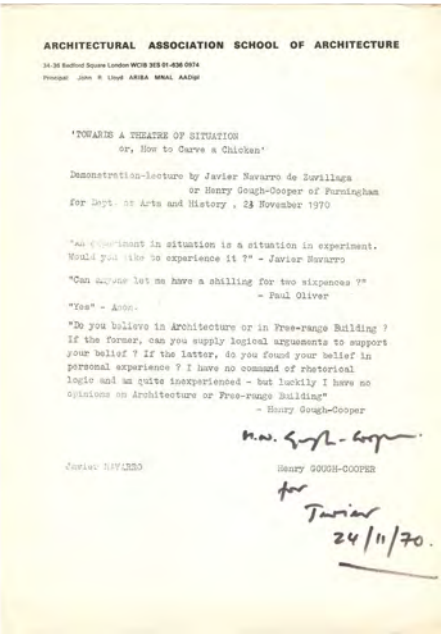


Fig. 01. Maqueta del Teatro Móvil realizada en 1975 para la representación de España en la Bienal de São Paolo. Fotos cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

El arquitecto Javier Navarro de Zuvillaga (1942) se graduó en 1968 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En el curso académico 1970-1971 viajó de Madrid a Londres becado por el British Council para completar su formación en la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association. Allí realiza, entre septiembre y junio, un proyecto llamado Teatro Móvil, que consiste en un dispositivo escénico compuesto por camiones de 8 x 2,5 metros cuidadosamente diseñados que contenía todos los elementos necesarios para configurar un espacio dedicado a las artes escénicas u otros usos colectivos, cubierto por una estructura hinchable, con un tiempo total de montaje de seis horas y media estimado para cuatro operarios. Este proyecto, mostrado y publicado internacionalmente entre 1971 y 1975, nunca fue realizado. (fig. 01)

En una serie de notas escritas durante octubre de 1970 en Londres, Javier Navarro andaba a vueltas con lo que llamó *Experiments in Situation*, una pieza híbrida que finalmente tuvo ocasión de mostrar en público en la Architectural Association en un evento fechado el 24 de noviembre de aquel año (fig. 02 y 03). Bajo el formato de conferencia performativa, Javier Navarro y su colaborador en este evento, el artista Henry Gough-Cooper, mostraron sus ideas a un grupo de docentes y estudiantes de la Architectural Association entre los que se encontraban dos de los profesores por aquel momento más influyentes de la cultura arquitectónica inglesa del momento: Charles Jencks y Paul Oliver, que fueron anfitriones de Navarro en esta institución.



ARCHITECTURAL ASSOCIATION SCHOOL OF ARCHITECTURE

34-36 Bedford Square London WC1B 3ES 01-636 0974
Principal: John R. Lloyd ARIBA MNAL AADipl

'TOWARDS A THEATRE OF SITUATION
or, How to Carve a Chicken'

Demonstration-lecture by Javier Navarro de Zuvillaga
or Henry Gough-Cooper of Furnirghan
for Dept. of Arts and History , 23 November 1970

"An experiment in situation is a situation in experiment. Would you like to experience it ?" - Javier Navarro

"Can anyone let me have a shilling for two sixpences ?"
- Paul Oliver

"Yes" - Anon.

"Do you believe in Architecture or in Free-range Building ? If the former, can you supply logical arguements to support your belief ? If the latter, do you found your belief in personal experience ? I have no command of rhetorical logic and am quite inexperienced - but luckily I have no opinions on Architecture or Free-range Building"
- Henry Gough-Cooper

H.N. Gough-Cooper

Javier NAVARRO

Henry GOUGH-COOPER
for
Javier
24/11/70.

Fig. 02. Javier Navarro (izquierda) durante la conferencia «Towards a Theater of Situation», ante Charles Jencks (en pie a la derecha) y Paul Oliver (sentado). Londres noviembre de 1970. Foto cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Fig. 03. Hoja volante de «Towards a Theater of Situation». Londres noviembre de 1970. Foto cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Charles Jencks (1939) es solo tres años mayor que Javier Navarro. Jencks fue uno de los tutores de Navarro en la Architectural Association. Nacido norteamericano y con un título de arquitecto por Harvard obtenido en 1965, Jencks se trasladó ese año a Londres para realizar su tesis doctoral tutelado por el ingeniero e historiador Reyner Banham en el University College of London. La completó en 1970 y publicó en 1969 y 1970 partes de esa investigación, que tuvieron un eco enorme en la cultura arquitectónica internacional. Dos de los temas más importantes que trató en ese trabajo fueron el pop en relación a la cultura de masas, y la semiología y su aplicabilidad a la crítica de arquitectura. Enseñó en la Architectural Association entre 1968 y 1988. Paul Oliver (1927-2017) fue historiador graduado en la University of London en 1955. Durante la década de los años sesenta se especializó en arquitecturas vernáculas, sobre las que impartía docencia en la Architectural Association. Además, también tuvo en esa década una carrera importante como estudioso de la música blues. En 1969 publicó un libro ya clásico llamado Shelter and Society, de una gran resonancia internacional y editado en España en 1978. Este libro recogía parte del trabajo realizado por el Departamento de Arquitectura Tropical de la Architectural Association, con el que Oliver colaboraba estrechamente. Ese fue, en parte, el entorno cultural en el que maduró el proyecto de Javier Navarro en Londres. Si Jencks introdujo a Javier Navarro al pop y la vanguardia, Oliver lo hizo a la arquitectura vernácula y sus arquetipos.

El título de aquella conferencia performativa presenciada por estos profesores fue «Towards a Theater of Situation», y el evento recogía muchas de las ideas espaciales que Navarro había traído consigo desde Madrid a Londres, todas ellas centradas en la relación que se produce en una situación escenificada entre el público, la propia disposición espacial y finalmente los aspectos inmateriales, comunicativos y afectivos que este tipo de dispositivos ponen siempre en juego (fig. 04). El interés de Javier Navarro, larvado durante largo tiempo en la escuela de arquitectura y el teatro universitario, estaba enfocado en las posibilidades que este tipo de disposición arquitectónica podría ofrecer de cara a renovar el edifico teatral en su totalidad y, con ello y de paso, la arquitectura en general.

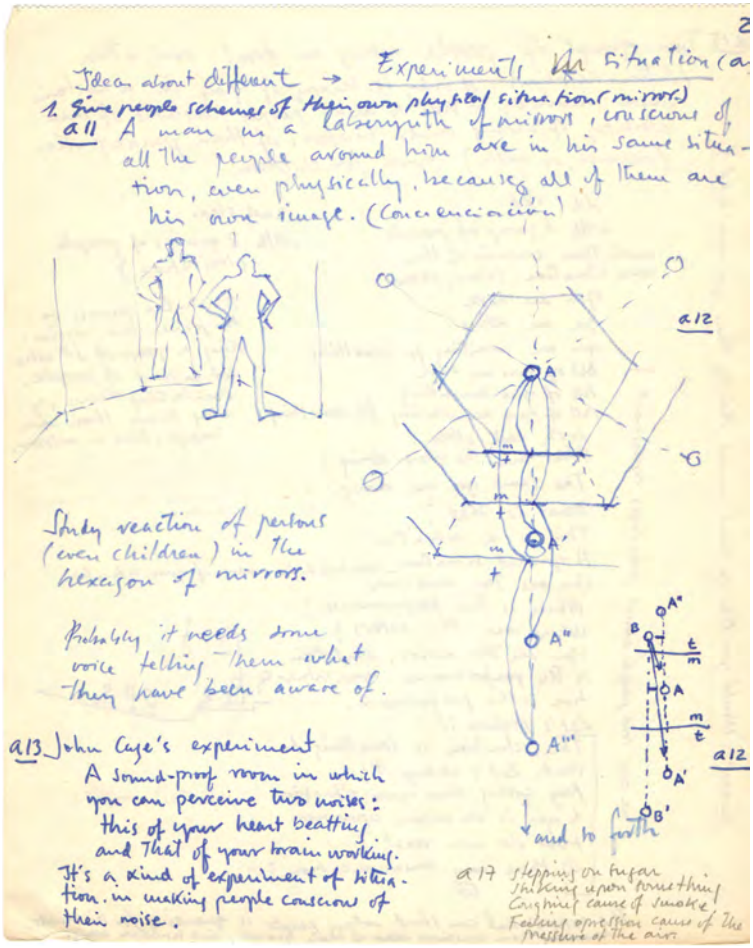
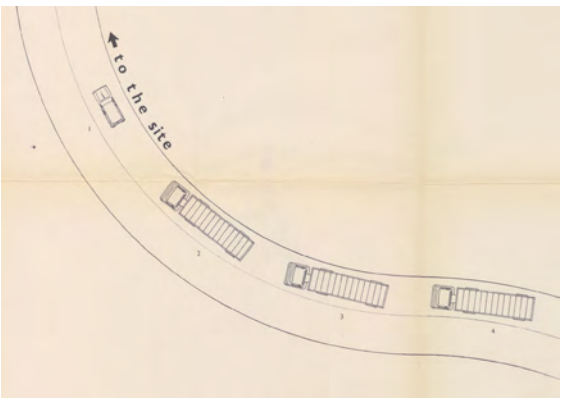


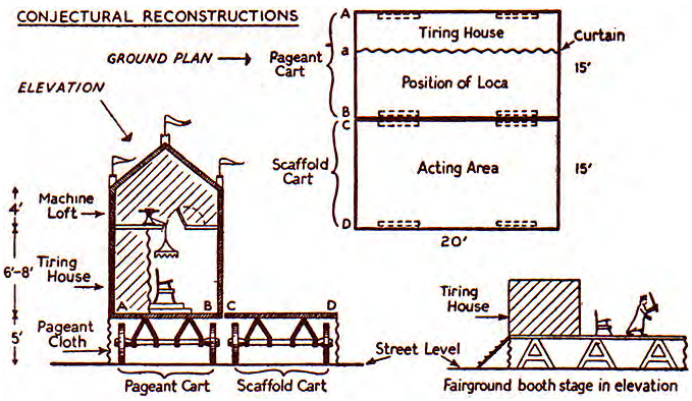
Fig. 04. Fragmento de materiales de trabajo empleados en «Towards a Theater of Situation», Londres noviembre de 1970. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga. El texto que acompaña los dibujos dice: «Ideas sobre diversos experimentos en situación. 1 Dar esquemas a la gente de su propia situación física (espejos).
A 11 Un hombre en un laberinto de espejos, consciente de ello, todo el mundo alrededor de él en la misma situación, incluso físicamente, porque todos ellos son su propia imagen (concienciación).
A 12 Estudiar las reacciones de las personas (incluso niños) en el hexágono de espejos. Probablemente necesite alguna voz hablándoles de lo que han sido conscientes.
A 13 El experimento de John Cage. Una habitación insonorizada en la que puedes percibir dos sonidos: el de tu corazón latiendo y el de tu cerebro trabajando. Este es un tipo de experimento de situación, hacer a la gente consciente de su sonido.
A 17 Caminar sobre azúcar. Temblando por algo. Tosiendo por causa del humo. Sintiendo opresión por la presencia del aire».

Se trata por tanto de tentativas a medio camino entre la instalación y la arquitectura, de happenings cuya función principal sería la inducción a la comunicación y a la conciencia del espacio inmediato. Estos son los materiales dramatúrgicos que pueden ser proyectados en el propio Teatro Móvil a escala arquitectónica, cuya ambición no radica tanto en la propia situación construida y particular, sino en sus posibilidades como artefacto arquitectónico que podría intervenir en el espacio de la ciudad alterando y profanando, momentáneamente, su materialidad física y su teatralidad social.

En el edificio teatral clásico la escenografía es el único elemento de variación espacial dentro de una estructura arquitectónica fija y en muchas ocasiones monumental. Esto llevó a Javier Navarro a considerar la posibilidad de fundir una arquitectura móvil con una escena móvil en un único elemento que pudiera dar lugar a lo que denominó «situaciones en desarrollo». Con ello se pretendía introducir el factor temporal, que es característico de la escena, en la arquitectura, caracterizada por la estabilidad formal, es decir por ser una forma estable en el tiempo.

En esa investigación personal, la tradición del teatro móvil o nómada de raíz popular fue clave para pasar de una aproximación teórica o reflexiva (la conferencia performativa) a la práctica arquitectónica directa, la acción (el proyecto de arquitectura del Teatro Móvil). Según esa tradición del teatro nómada, la caravana es el único elemento que establecería una constante arquitectónica frente a una configuración final





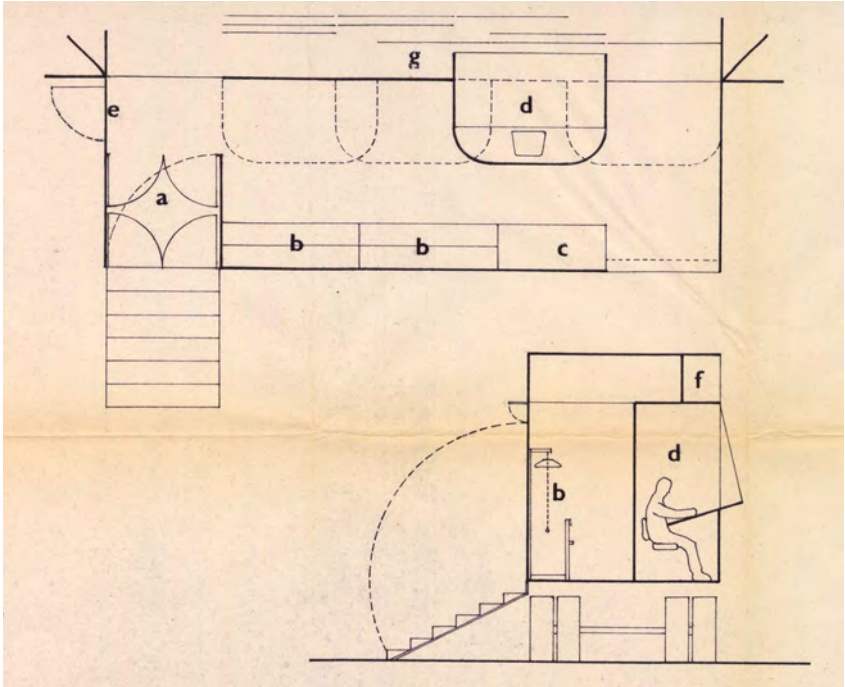


Fig. 05. Fragmento del plano número 1 del Teatro Móvil, mostrando la caravana de furgones que configura el edificio al llegar al destino. Londres junio de 1971. Imagen Cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Fig. 06. Reconstrucción de una caravana de cabalgata inglesa y planta del conjunto espacial. Fuente: Glynne Wickham, *Early English Stages* (1958).

Fig. 07. Fragmento del plano número 31 del Teatro Móvil, mostrando la adaptación de un furgón estándar a un espacio compartido entre un vestíbulo de entrada para espectadores y la cabina técnica. Leyenda: a) entrada, b) ropero autoservicio, c) máquina de bebidas, d) cabina de control, e) puerta a aseos, f) puente de luces, g) paneles. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

que siempre sería cambiante para cada ocasión. La caravana sería por tanto la arquitectura primordial y básica de este tipo de teatro, pero no su arquitectura final, que solo quedaría definida con cada configuración y con cada puesta en escena de manera específica y, hasta cierto punto, imprevisible. Pero la caravana era, en la tradición nómada, un elemento subsidiario, un mero apoyo tecnológico que transportaba lo necesario para levantar una techumbre o bien, en otros casos, para convertirse la caravana misma en caja escénica elevada alrededor de la que se disponía el público. (fig. 06 y 07)

En el Teatro Móvil se persigue un empleo exhaustivo de la caravana como elemento configurador de la forma arquitectónica del espacio total, de modo que la movilidad sea un parámetro que afecta literalmente tanto al desplazamiento físico de la propia arquitectura como a la transformabilidad característica del espacio de la escena y del público, un espacio que nunca sería igual a sí mismo. Junto a esta motivación conceptual, el proyecto de Javier Navarro se mueve en parámetros de economía, de máximo aprovechamiento de recursos a nivel material y conceptual, de modo que los elementos de transporte se usan «como almacén de todo lo necesario durante los desplazamientos, como

elementos estructurales y de cerramiento una vez en el sitio y, a la vez, como espacios de servicios del teatro».[1]

Esta estructura espacial modular es por tanto auto-transportable y desmontable, y sigue un esquema de organización geométrico que «consiste en formar recintos poligonales regulares de lado=longitud del módulo, con número de lados 2n, siendo n el número de módulos empleado».[2] El esquema diseñado consiste en cuatro furgones que, en diferentes configuraciones poligonales, pueden llegar a constituir hasta veintiún recintos diferentes en forma y tamaño con la misma cubierta hinchable de forma octogonal. Los cuatro furgones se apoyan en el terreno con zapatas hidráulicas que sustituyen a las ruedas y que ayudan a nivelar el plano del suelo al llegar al lugar. Una lámina de nylon octogonal cableada en sus bordes se extiende por el suelo para conformar el plano horizontal de uso del espacio, actuando como replanteo del edificio, y es rodeada en cuatro de sus lados alternos por los cuatro furgones, que actúan como cerramiento del recinto. Los cuatro chaflanes se configuran desplegando los portones de los furgones hacia fuera ciento treinta y cinco grados, cerrando así la figura octogonal que delimita el espacio total. La cubierta del espacio así definido es una forma hinchable lenticular de doble piel de nylon con cloruro de polivinilo que cuelga de un anillo de compresión octogonal «montado sobre ocho mástiles telescópicos que salen de los propios furgones en la posición de los vértices del octógono de la planta».[3] (fig. 08)

La cuidadísima puesta en obra del sistema, visible tanto en los dibujos del proyecto como en su descripción escrita, es concebida como una performance arquitectónica que remite conceptualmente al robot y literalmente a la tecnología realista y disponible en aquel momento (fig.9). Por su parte, la racionalidad geométrica remite tanto a una motivación económica, o de un empleo de recursos muy medido a todos los niveles, como a conceptos espaciales ancestrales. En definitiva, este proyecto plantea una doble apuesta por el cinetismo y la movilidad por un lado, junto a la estabilidad, permanencia y monumentalidad por el otro. Esta duplicidad conceptual entre contemporaneidad técnica dinámica y a-historicidad geométrica estable caracteriza perfectamente a este complejo proyecto, que puede ser considerado como un fulcro de esas dos sensibilidades mediante las que la contracultura de los años sesenta y setenta se manifestó. El Teatro Móvil supone uno de los ejemplos más refinados y característicos de la exigua producción española de arquitectura experimental de aquel convulso momento histórico.

Esa duplicidad de vanguardia y tradición popular fue investigada por Javier Navarro, inducido por intereses personales sobre la cultura teatral española popular, pero también por el ambiente de vanguardia experimental que emanaba de la Architectural Association de Londres en 1970.

---

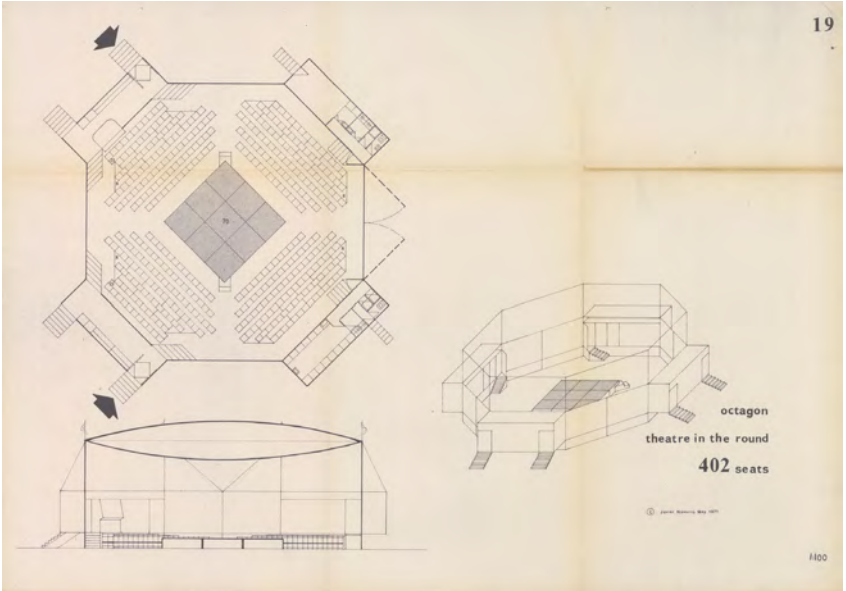
1. Javier Navarro de Zuvillaga, *Mobile Theatre*, memoria del proyecto de graduación presentado en la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association, Londres, junio 1971.

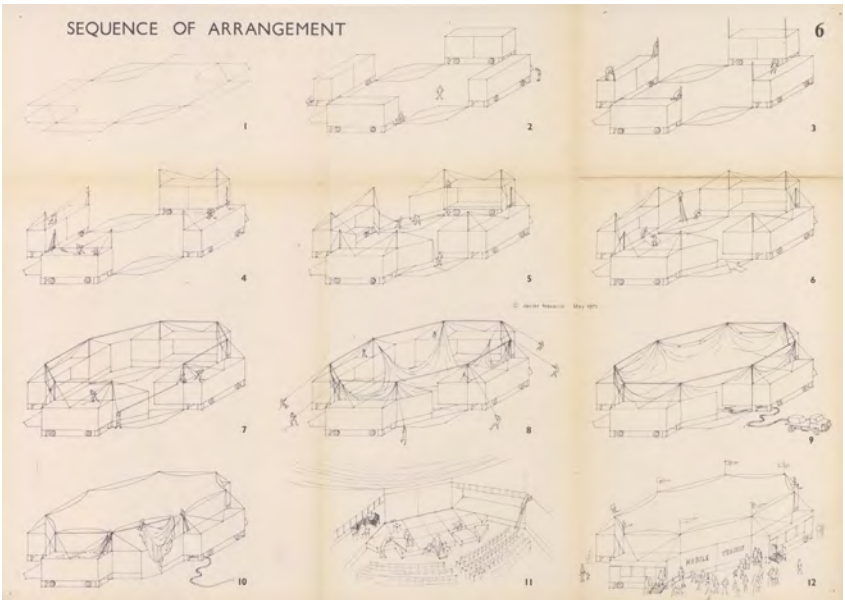
2. *Ibídem.*

3 *Ibídem.*

Fig. 08. Plano número 19 del Teatro Móvil, versión octogonal con escena central para 402 espectadores. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Fig. 09. Plano número 6 del Teatro Móvil. Sequence of Arrangement. La secuencia sigue este orden de operaciones: 1: Lámina de suelo que define las veintiún plantas posibles. 2: Furgones en posición sobre lados alternados del octógono regular definido por la lámina de suelo y descansando sobre jacks hidráulicos. 3: Colocación de los ocho mástiles telescópicos extraídos de las esquinas de los furgones que coinciden con los vértices del octógono regular. 4: Fijación de la punta de los mástiles a los furgones mediante cables. 5: Operación de cuelgue desde los mástiles y mediante cables de los paneles que constituyen los costados interiores de los furgones, con objeto de que el giro se realice fácilmente. 6: Formación de uno de los veintiún recintos posibles. 7: Colocación del anillo de compresión sobre los mástiles, a base de ocho barras iguales que forman el mismo octógono regular de la planta. 8: Operación de izado de la cubierta hinchable. 9: Hinchado de la cubierta mediante el coche-bomba. 10: Colocación de los paños de cerramiento en los espacios entre la cubierta y los furgones, y la cubierta y los paneles. 11: Colocación de los asientos para el público y los módulos de escena, que puede ser simultánea con la operación anterior. 12: El recinto ya terminado ofrece su forma octogonal con el público entrando en el local a través de los dos furgones de entrada. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.





Este proyecto de teatro bebe de fuentes bien conocidas a las que el propio Navarro se refirió, como las estructuras desplegables de Emilio Pérez Piñero para teatros o cines, la actividad especulativa de Cedric Price, o el magisterio de Richard Buckminster Fuller, ejercido a nivel global y al que Navarro no fue ajeno en Londres, uno de los nichos de influencia de Fuller en la Europa de la época. En todos estos casos se dio una transferencia de la ingeniería a la arquitectura, civil en el caso de Piñero y Price; militar en el del Fuller, que se inscribe cultural y políticamente en la Guerra Fría y en el dominio tecno-cultural de los Estados Unidos, con la España de Franco en su órbita por completo. Pero para la fecha de redacción de este proyecto de teatro móvil las coordenadas culturales habían cambiado. Piñero trabajó bien para el gobierno de la dictadura de Franco en operaciones de propaganda cultural, o bien como empresario independiente con sus cines portátiles. Price lo hizo como especulador independiente y avanzado, ligado con enorme insistencia y poco éxito en las realizaciones a las iniciativas del gobierno británico. Fuller, por su parte, trabajó sistemáticamente para el imperialismo norteamericano

y para las grandes corporaciones trasnacionales. Pese a las enormes deudas técnicas e incluso lingüísticas del proyecto de Javier Navarro con estos ilustres precedentes, el clima cultural era completamente distinto. Se trataba ahora de un clima de vanguardia que ya había asimilado esas innovaciones y que centraba sus intereses en los efectos culturales y políticos de este tipo de tecnologías arquitectónicas. El énfasis pasaba ahora del proyecto a la realización (precaria en muchas ocasiones), del artefacto mismo al usuario, y de la utopía de futuro a la historia y los arquetipos. La fisura de finales de los años sesenta ya había hecho mella en la cultura arquitectónica.

Cuando terminó de diseñar su proyecto en el verano de 1971, Navarro dedicó años de trabajo a dos cuestiones imbricadas en este clima cultural: la primera fue promover el proyecto para su construcción, en lo que fracasó; la segunda una investigación del espacio teatral de vanguardia y popular, y en 1976 publicó un artículo en la revista *Architectural Association Quarterly*, en el que recogió parte de esa investigación.[4]

Una de sus referencias fue el llamado *envelat*, una estructura autoportante entoldada típica de la cultura catalana de los siglos XIX y XX, que se construía para las fiestas mayores de pueblos y ciudades en todo su territorio (fig. 10). No es casual que Navarro se refiera a los envelats en su artículo de 1976, ya que la ilustración que incluyó en ese artículo procedía de la influyente revista *Arquitecturas Bis*, concretamente del número cinco publicado en enero de 1975, justo cuando muy probablemente Navarro redactaba su texto.[5] Parte de la agenda política de esta revista de ámbito nacional, editada en Barcelona en castellano, conllevó una puesta en valor de la especificidad de la cultura arquitectónica catalana, tanto culta y moderna como, en mucha menor medida, popular y tradicional, en una clara homologación de la alta y la baja cultura, y en un intento de reconocimiento de las periferias culturales.[6] En este artículo se reproducía una entrada escrita por el arquitecto modernista Lluis Domènech i Montaner para una *Historia General del Arte* publicada en 1886, cuando el *envelat* gozaba de máxima popularidad en la cultura catalana. Domènech i Montaner incluyó su entrada sobre los envelats con mucha habilidad en un apartado curioso, el de la arquitectura primitiva.[7] En esa sección se analizaban las tiendas nómadas de Asia central, el Tabernáculo judío y las tiendas tuareg, es decir, arquetipos geográfico-culturales de tecnologías arquitectónicas ancestrales, que están asociadas a identidades culturales muy concretas. (fig. 11 y 12) Con esa maniobra se le confería al *envelat* un estado mítico, a-histórico y un origen desconocido, pero perteneciente a la gran tradición constructora

---

4. Javier Navarro de Zuvillaga: «The Disintegration of Theatrical Space», *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n. 4, 1976.

5. Javier Navarro de Zuvillaga, «The Disintegration of Theatrical Space», *op. cit.* pág. 29

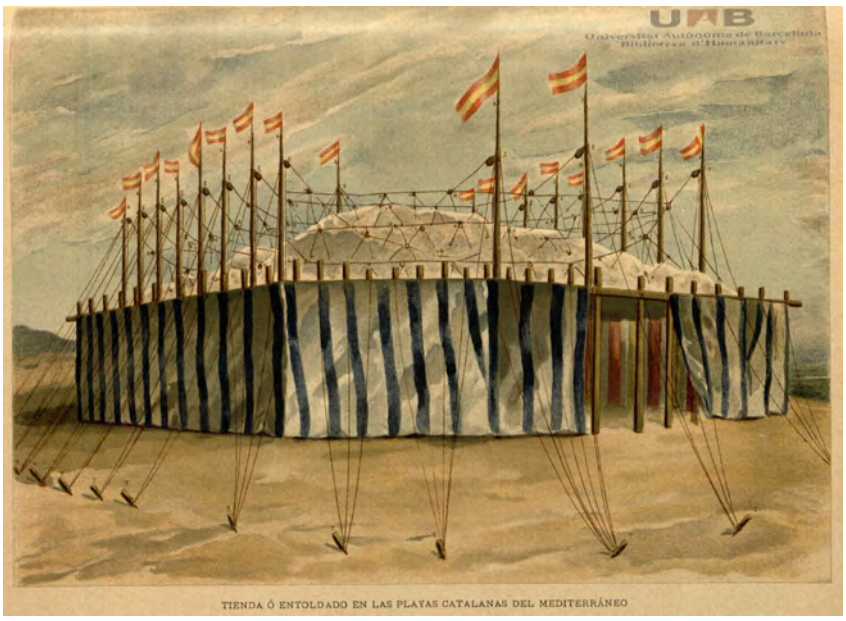
6. Lluis Domènech i Montaner, «L'Envelat», *Arquitecturas Bis*, n. 5, enero de 1975, pags: 13-15. La revista *Arquitecturas Bis* ha sido objeto de una investigación que desvela muchas de sus claves ideológicas, Joaquim Moreno: *Arquitecturas Bis 1974-1985: from publication to public action*, Tesis Doctoral, Princeton University, 2011.

7. Lluis Domènech i Montaner, *Historia general del arte. Escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día.* Tomo I, Barcelona, Montaner y Simón, 1886, págs.: 119 y 147-156.

Fig. 10. Lámina de un envelat según Lluis Domènech i Montaner reproducida en *Historia General del Arte*, vol. 1, 1886. Fuente: Universidad de Barcelona, Biblioteca de Humanidades.

Fig. 11. Lámina número 140 de *Historia General del Arte*, vol. 1, 1886, que reproduce la cabaña primitiva según Violet-le-Duc.

Fig. 12. Lámina número 153 de *Historia General del Arte*, vol. 1, 1886, que reproduce la tienda antigua en los desiertos del Asia Central según Violet-le-Duc.



del hombre. Tras describir el uso del *envelat* como una estructura monumental improvisada en pocas horas y sin apoyo interior capaz de alojar a dos o tres mil personas en una fiesta, Domènech i Montaner se detiene muy detalladamente en una descripción de este artefacto, en sus principios estáticos, sus medidas, la racionalidad de sus componentes y la rapidez de montaje y desmontaje. Cierra la entrada con alusiones al origen desconocido del *envelat* y apuntando a los velarios romanos, la carpa oriental o las estructuras mediterráneas que combinaban la tienda de campaña con las «arboladuras de los buques». Domènech i Montaner realizaba una lectura que situaba al *envelat* entre un funcionalismo vernáculo y una monumentalidad repleta de simbolismo.

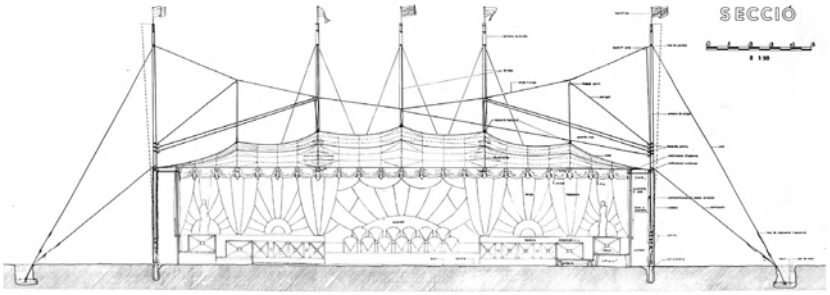
Tres años antes de la publicación de *Arquitecturas Bis*, la revista *Serra d'Or*, editada en catalán por l'Abadia de Montserrat y con un ámbito de influencia más local, publicó en el número de diciembre de 1972 un artículo del crítico Alexandre Cirici Pellicer sobre el mismo tema.[8] (fig. 13 y 14) En este documento el *envelat* es descrito incluso con más

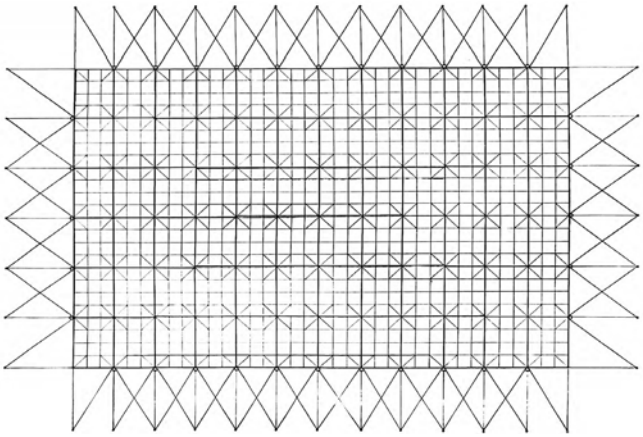
8. Alexandre Cirici, «Els Envelats», en *Serra d'Or*, any XIV, n. 159, 1972, págs.: 92-97.

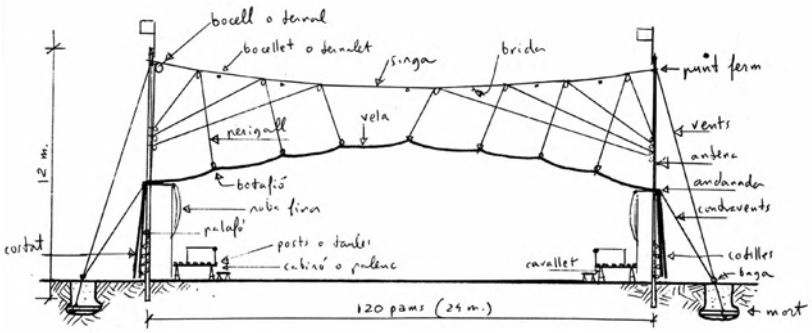
Fig. 13. Planta y sección de un envelat dibujada por el arquitecto Francesc Albardané i Llorens. Fuente: Revista de Girona.

Fig. 14. Sección de un envelat dibujada por Alexandre Cirici Pellicer. Fuente: Revista *Serra d'Or*.

Fig. 15. Barcas de pesca de vela del litoral catalán. Fotografía de Esteve Puig. Fuente: Arxiu Fotográfic de Barcelona.







precisión técnica, nombrando todos y cada uno de sus elementos y desgranando su etimología, e incluso incluyendo un magnífico dibujo en sección del propio Cirici, con sorprendentes similitudes con las estructuras tecnológicas que la arquitectura internacional ya estaba produciendo para esa fecha. Pero Cirici, al contrario que Domènech i Montaner, fue muy explícito en la arqueología cultural del *envelat* y en su origen histórico, que sitúa con precisión en 1840, con un rápido desarrollo que alcanza la estabilidad total en 1870. Concretamente, atribuye la invención del *envelat* a la sabiduría popular de los pescadores del Maresme, la región litoral de Barcelona, a partir de unas estructuras entoldadas de pequeña escala realizadas con velas, botavaras y drizas o cuerdas. Mediante esta operación de transferencia tecnológica intuitiva, los marineros levantaban entoldados para protegerse en las playas de las lluvias o el sol durante las comidas y celebraciones festivas. (fig. 15)

Así pues, Cirici demostraba que el *envelat* procede del bricolaje del marinero, de una ligera transgresión de la técnica náutica puesta al servicio de una necesidad social, y no se encuadraba tan fácilmente en la gran tradición tectónica de lo vernáculo primitivo. En otras palabras, el *envelat* está

Figura 16: Acción con bolsas de plástico de Lluis Jové en la Plaça Vella de Terrasa, 3 de diciembre de 1972. Cortesía de Antoni Verdaguer

Figura 17: Acción con bolsas de plástico de Lluis Jové en la Plaça Vella de Terrasa, 3 de diciembre de 1972. Cortesía de Antoni Verdaguer.

más cerca del *adhocismo* de Charles Jencks,[9] uno de los tutores de Javier Navarro en Londres, que de las teorías quasi-ontológicas de Viollet-le-Duc que Domènech i Montaner parece sugerir en su propia valoración de estas estructuras populares. Cirici hizo una lectura del *envelat* más rigurosa históricamente que Domènech i Montaner, dado que sus objetivos críticos respectivos eran muy distintos. Mientras que Domènech i Montaner buscaba con su interpretación una continuidad con la tradición atávica más universal, persiguiendo la inserción del *envelat* en una saga ya asimilada por la alta cultura arquitectónica, Cirici hacía una lectura rigurosamente historiográfica más que una interpretación, que sin embargo acercaba el *envelat* a una asimilación contemporánea muy propia de su tiempo: ninguna interpretación histórica puede ser neutral. Cirici hacía converger los vectores de lo pobre, lo popular y el pop al ofrecernos un relato del *envelat* como producto *adhocista*, una opción muy parecida a la que opera en el Teatro Móvil de Javier Navarro. En contadas ocasiones los hechos corroboran la historia y sus teorías, que obstinadamente suelen mantener una cierta independencia de los hechos mismos, incluso hasta el punto de imponerse sobre ellos con violencia para construir relatos de autoridad. En esta ocasión particular, sin embargo, fue Cirici quien resultó afortunado por el devenir de los hechos.

El Teatro Móvil de Navarro como *envelat* altamente tecnificado era la otra cara de una actualización tipológica alternativa y aún más pobre, popular y pop de este tipo de estructura ligera que Cirici conoció de primerísima mano. Se trata de una de las acciones efímeras realizadas el 3 de diciembre de 1972 en la Plaça Vella de Terrasa por el artista Lluis Jové (1948-1991).[10] En las pocas fotografías conservadas que documentan esta acción se ve una estructura construida, exactamente igual que

9. Charles Jencks y Nathan Silver: *Adhocism. The Case for Improvisation*, Londres, Secker and Warburg, 1972. Jencks estaba preparando la edición de su libro cuando tutoraba a Javier Navarro con cierta frecuencia en Londres. En este libro Jencks y Silver advocaban por un diseño basado en la reutilización de elementos existentes en el mercado que subvertiría los usos normalmente asignados a los objetos producidos industrialmente.

10. Sobre Lluis Jové puede consultarse la información online publicada con motivo de una exposición organizada por Terrasa Arts Visuals (Ajuntamient de Terrasa–Servei de Cultura) en 2016, comisariada por Toni Verdaguer y Miquel Mallafré: http://lluisjove-acontracorrent.com/

Figura 18: Envelat en la Plaça d'Espanya de Barcelona antes de su urbanización, 1908. Foto de Frederic Barrell. Fuente: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Figura 19: Baile del envelat de Esquerra Republicana de Catalunya en la fiesta mayor de Santa coloma de Gramanet, 1 de septiembre de 1935. Foto de Pérez de Rozas. Fuente: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

la vela de un *envelat*, sin soporte alguno y enteramente colgada de un sistema de cables. Como material se emplearon bolsas de plástico, cuidadosamente desarmadas y cosidas entre sí para conformar una vela translúcida para cubrir la plaza urbana de Terrasa y acoger un evento público (fig. 16 y 17). Cirici escribió aquel año unas notas acerca de cinco artistas que trabajaban en ese entorno precario, conceptual y claramente *adhocista*: Josep Ponsatí, Francesc Torres, Josep Benito, Antoni Muntadas y Lluis Jové. En aquellas notas[11] Cirici advirtió sobre ellos que estaban unidos por una serie de contravalores respecto a la cultura institucional: un menosprecio del objeto fijo con pretensión de permanencia o como manifestación de una esencia; del hecho aislado que pretende ser un todo completo en sí mismo; y por último del hecho individual, como emanación de una personalidad o de una inspiración. Todos ellos son contravalores de los valores que revelan los arquetipos aludidos por Domènech i Montaner en su propia lectura histórica del *envelat*, y que podemos proyectar literalmente sobre el Teatro Móvil. El discurso de Javier Navarro está empapado de una voluntad de época característica de la contracultura contestataria, que insistió repetidamente en una vía destructiva de la tradición culta acompañada de la recuperación de ciertos valores de otra tradición menos visible pero igualmente continuada, la popular, pobre y ajena al poder y a las instituciones de la alta cultura. De ahí que su leitmotive principal fuese el de la desintegración espacial: «Está claro que el teatro necesitaba salir de los teatros para regenerarse, aunque ocasionalmente vuelva a ellos con un nuevo acercamiento espacial».[12] (fig. 18 y 19)

Si este tipo de espacios precarios y lábiles como los *envelats* no son constitutivos por sí mismos de una forma cultural cerrada o estable ni de una identidad individual o colectiva concreta, es porque precisan de dos elementos que son precisamente los que le confieren su significado e identidad cultural. Esos dos elementos son los contenidos semióticos, o los eventos que tienen lugar en ellos, y los protagonistas de los mismos, los agentes sociales que activan esos contenidos semióticos, aquello que llamamos

11. Alexandre Cirici, «Esdeveniment, environament, participació», en *Serra d'Or*, any XIV, n. 158, 1972, págs.: 43-46.

12. Javier Navarro de Zuvillaga: «The Disintegration of Theatrical Space», *op. cit.*, pág. 24.

público. Además, sucede con el *envelat* algo muy curioso que comparte con el Teatro Móvil: pese a ser estructuras autoportantes, autosuficientes y aisladas, los *envelats*, al contrario que el Tabernáculo judío o la tienda tuareg, nunca surgían al margen del tejido urbano en emplazamientos aislados, sino que guardaban una relación de completitud o de culminación efímera con respecto al medio urbano ya existente. Es algo similar al rol de cualquier teatro móvil, que culmina la forma urbana y su vida cultural momentáneamente, en lugar de realizar una operación de fundación cultural desde cero. Una vez desmontados tras las fiestas siempre parecía, durante algún tiempo, que algo faltaba en ese lugar.

Bibliografía

Lluis Domènech i Montaner, *Historia general del arte. Escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*. Tomo I, Montaner y Simón, Barcelona, 1886.

Lluis Domènech i Montaner, «L'Envelat», *Arquitecturas Bis*, n. 5, enero de 1975.

Alexandre Cirici, «Els Envelats», *Serra d'Or*, any XIV, n. 159, 1972.

Alexandre Cirici, «Esdeveniment, environament, participació», *Serra d'Or*, any XIV, n. 158, 1972.

Charles Jencks y Nathan Silver: *Adhocism. The Case for Improvisation*, Secker and Warburg, Londres, 1972.

Joaquim Moreno: *Arquitecturas Bis 1974-1985: from publication to public action*, Tesis Doctoral, Princeton University, 2011.

Javier Navarro de Zuvillaga: «The Disintegration of Theatrical Space», *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n. 4, 1976.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Isabel Rodríguez Martín
Universidad Politécnica de Madrid. isabel.rodriguezm@upm.es

Guiomar Martín Domínguez
Universidad Politécnica de Madrid. guiomar.martin@upm.es

Activar el vacío de la ciudad moderna. OMA en Bijlmermeer, 1986 / Activating the voids of the Modernist city. OMA in Bijlmermeer, 1986

En los últimos años, los procesos de demolición y sustitución masiva han sido asumidos como la mejor solución ante los problemas de degradación de numerosos conjuntos residenciales construidos tras la Segunda Guerra Mundial. El barrio de Bijlmermeer en Ámsterdam, uno de los hitos del urbanismo moderno, no ha corrido mejor suerte. Frente a esta inercia, que tiende a conservar pequeñas "muestras patrimoniales" y a borrar todo lo demás –como si al hacer desaparecer los edificios los conflictos sociales desapareciesen también– la propuesta de OMA para la renovación de Bijlmermeer plantea una reflexión alternativa sobre las oportunidades de supervivencia del barrio. Desde una actitud que podría calificarse de "optimismo crítico", este proyecto ofrece estrategias específicas sobre cómo intervenir en el legado moderno desde su conservación y adaptación. Para ello estudia cuidadosamente lo existente con el fin de extraer los principios generadores del proyecto original que puedan a su vez guiar su propia transformación. Autonomía y relaciones urbanas a distintas escalas, límites entre lo colectivo y lo privado, integración y diversidad de programas, tipos de agrupación, calidad, proporción y carácter del espacio público, serán algunos de los conceptos a indagar en este artículo a través del estudio del pasado, presente y futuro de Bijlmermeer.

In recent years, demolition and massive reconstruction processes have been assumed as the best solution to the problems of degradation in a large number of housing states built after the Second World War. The Bijlmermeer in Amsterdam, one of the landmarks of modernist urbanism, has not fared any better. Contrary to this trend, which tends to preserve small "heritage samples" and to erase everything else –as if making the buildings disappear would also vanish social conflicts–, OMA's proposal for Bijlmermeer's redevelopment raises an alternative reflection on the neighbourhood's opportunities for survival. Showing an attitude that could be described as "critical optimism", this project reveals specific strategies on how to act within the modernist legacy through conservation and adaptation. The existing neighbourhood is thus carefully studied by OMA in order to extract the triggering principles from the original design that can in turn guide its own transformation. Autonomy and urban relationships at different scales, limits between the collective and the private realm, integration and diversity of functions, building types, proportion, quality and character of public space; these will be some of the analysed concepts in this paper through an inquiry into the past, present and future of the Bijlmermeer.

Bijlmermeer, OMA, patrimonio moderno, vivienda social, espacio público, regeneración urbana /// Bijlmermeer, OMA, modern heritage, social housing, public space, urban regeneration

Fecha de envío: 12/04/2018 | Fecha de aceptación: 06/06/2018

Fig. 01. Plano de situación del barrio de Bijlmermeer en la ciudad de Ámsterdam. Fuente: LUCAN, J. *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

En el modelo de ciudad moderna, los bloques residenciales adquieren la condición de objetos exentos con un carácter escultórico, o, en palabras de Colin Rowe y Fred Koetter[1], de figuras edificadas sobre un fondo libre continuo. Esta concepción se opone frontalmente a la de ciudad tradicional, donde la vivienda se lee como una textura continua sobre la que se recorta el vacío del espacio público y destaca la huella de los edificios singulares. Por ello, la potencia formal del bloque de viviendas moderno se convierte de alguna manera en una singularidad dentro del orden urbano. La vivienda ya no se limita a conformar un plano de fachada continuo que delimita la calle, sino que forma una imagen definida por su volumen, una figura reconocible y representativa que flota sobre un fondo. Este fondo continuo, que en su origen fue concebido como un tapiz verde que debía dotar de luz, aire fresco y naturaleza a las viviendas, en la actualidad se caracteriza por sus dimensiones excesivas, una baja densidad de uso y la falta de cualificación, lo que se ha traducido, de forma invariable, en estigma y caldo de cultivo de problemas de todo tipo.

Si bien el grado de parcialidad del esquema en planta de fondo-figura propuesto por Rowe y Koetter es muy grande, la conciencia crítica sobre el porqué de tal simplificación puede transformarse en estrategia para intervenir a día de hoy sobre los conjuntos residenciales modernos. ¿Qué ocurriría, por ejemplo, si consideráramos que ese tapiz verde –que los arquitectos modernos creyeron con la suficiente definición para sostener la vida de la ciudad futura– se quedó en realidad "sin proyectar"? ¿Y si el arquitecto contemporáneo lo viera como un "lienzo para un futuro desarrollo"?[2] El vacío de la ciudad moderna se podría entender entonces como un elemento activo de proyecto, un lugar de gran potencial para proyectar sobre lo existente y responder a las demandas urbanas y sociales actuales.

A partir de dicha hipótesis, este artículo analiza la evolución y transformación del barrio de Bijlmermeer, en el sector sudeste de Ámsterdam (fig. 01), con el objetivo de reflexionar sobre los mecanismos de transformación de la ciudad contemporánea, y más en concreto sobre los instrumentos de análisis que permiten identificar y conservar los valores del patrimonio

1. ROWE, C. y KOETTER, F. *Collage City*. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1978, p. 65.

2. CARRASCAL AGUIRRE, G. *Map and project* (tesis doctoral). Director: Javier Maroto. IUAV, Facoltà di Architettura, 2012, p. 233.

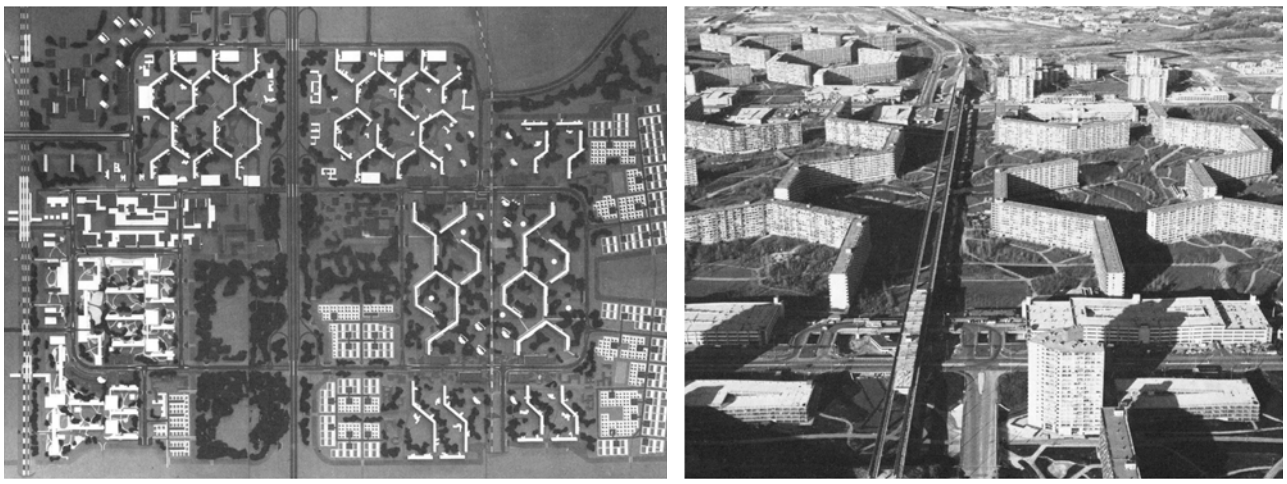


Fig. 02. Proyecto original para el barrio de Bijlmermeer (1965-75). Izquierda: maqueta. Derecha: fotografía aérea. Fuente: BOER, N. de y LAMBERT, D. *Woonwijken Nederlandse Stedebouw 1945-1985*. Róterdam: Uitgeverij 010, 1987.

residencial moderno. El texto se organiza en un apartado introductorio, que reconstruye el tiempo del proyecto original y describe brevemente la coyuntura actual, y uno principal, que analiza en detalle un tiempo intermedio que nunca llegó a ocurrir, el de la propuesta de 1986 del estudio OMA, que imaginó una realidad alternativa para la regeneración del barrio. El análisis de este último proyecto permite apuntar a campos concretos de investigación en torno a la transformación de tejidos urbanos obsoletos.

1965-2018: Bijlmermeer, ¿la ciudad del futuro?

Aprobado por el Ayuntamiento de Ámsterdam en 1965, el proyecto original de Bijlmermeer constituye un hito en la historia del urbanismo moderno, en parte por recoger y expresar de forma radical las premisas funcionalistas de los primeros CIAM, pero también por introducir una serie de valores en relación directa con la revisión de posguerra y las reflexiones del Team X.

La morfología de los bloques residenciales constituye la imagen más característica del proyecto: largas tiras zigzagueantes de once pisos de altura, apoyadas sobre una trama hexagonal que queda materializada de forma intermitente (fig. 02). El terreno sobre el que se disponen estos bloques, perfectamente soleados y ventilados, se concibió como un gran parque con caminos sinuosos destinado a actividades de ocio y descanso. El tráfico de automóviles y metro de la que se anunciaba como la "ciudad del futuro"[3] se organizaba a una cota superior: una serie de calles elevadas conformaban supermanzanas de 900 x 660 metros, liberando completamente su área interior para el peatón y la bicicleta (fig. 03).

Sin embargo, en el mismo momento en que comenzaba a construirse el barrio, el pensamiento arquitectónico y urbano ya había cambiado. Los libros de Jane Jacobs, Lewis Mumford, Kevin Lynch o Robert Venturi, entre otros, prestaban mayor atención a la diversidad, complejidad y

3. Esta expresión hace referencia al texto con el que se promocionaba el nuevo barrio en los folletos del año 1968: "a modern city were the people of today can find the residential environment of tomorrow". HELLEMAN, G. y WASSENBERG, F. The renewal of what was tomorrow's idealistic city. Amsterdam's Bijlmermeer highrise. En: Cities, 2004, Vol. 21, No. 1, p. 5.

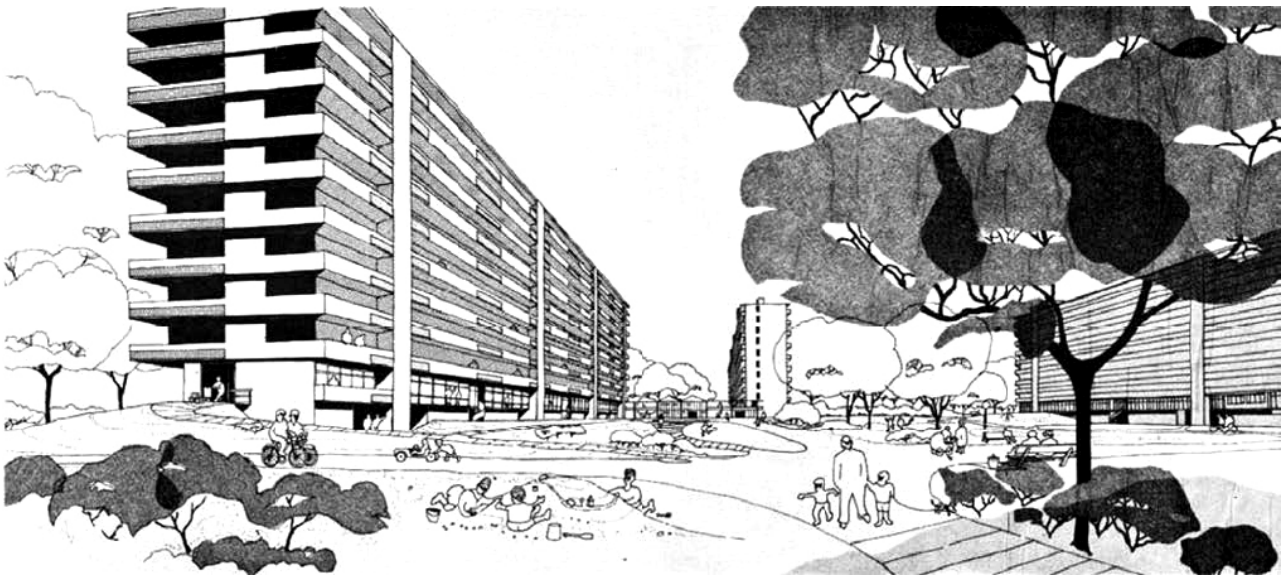


Fig. 03. Perspectiva del proyecto publicada en los folletos publicitarios del año 1968. Fuente: WASSENBERG, F. The integrated renewal of Amsterdam's Bijlmermeer high-rise. En: *Informationen zur Raumentwicklung*, 2006 (3/4), pp. 191-202.

estratificación histórica de la ciudad. El anacronismo de la propuesta de Bijlmermeer se acentuó todavía más por el carácter inacabado del barrio. Muchos servicios públicos y dotaciones, como comercios y espacios deportivos, no se llegaron a construir por falta de financiación y otros, como el transporte público, llegaron demasiado tarde.[4] Además, la monotonía de su oferta residencial –un sólo tipo de vivienda de unos 100 m² con acceso por galería– no fue capaz de competir con los conjuntos residenciales desarrollados simultáneamente en los alrededores de Ámsterdam, donde se aplicó el modelo suburbano de casas unifamiliares con jardín. La caída de los alquileres y el abandono del mantenimiento por parte de las cooperativas hicieron que Bijlmermeer se convirtiera en refugio de los grupos sociales más desfavorecidos, ya fuera por su ilegalidad o por sus escasos recursos. En definitiva, sin una planificación por fases, capaz de reaccionar ante imprevistos a medio y largo plazo, el proyecto inicial demostró ser demasiado utópico y desmesurado.

En los años ochenta se abrió un debate sobre las posibles transformaciones del área, barajándose la posibilidad de su completa demolición. La lucha entre detractores y defensores se mantuvo latente durante más de tres décadas. Sin embargo, la creciente degradación del barrio terminó inclinando la balanza hacia los primeros. En 1992, la colisión de un avión contra uno de los bloques de vivienda puso en el punto de mira su urgente necesidad de renovación. Actualmente, se está finalizando un plan integral para renovar las 40 hectáreas del conjunto, aprobado pocos meses antes del accidente y modificado en dos documentos posteriores que fueron adaptándose a los sucesivos programas de evaluación social realizados en la década de los noventa.[5]

4. Hasta 1980 no se abrió la estación de metro que comunicaba el barrio con el centro de Ámsterdam.

5. Estos proyectos de renovación se denominaron *Eerste Saneringsaanvraag*, 1992 (Primera Solicitud para la Reorganización), *Bijlmer is mijn stad*, 1996 (Bijlmer es mi ciudad) y *Finale Plan van* Aanpak, 2001 (Plan de Enfoque Final).

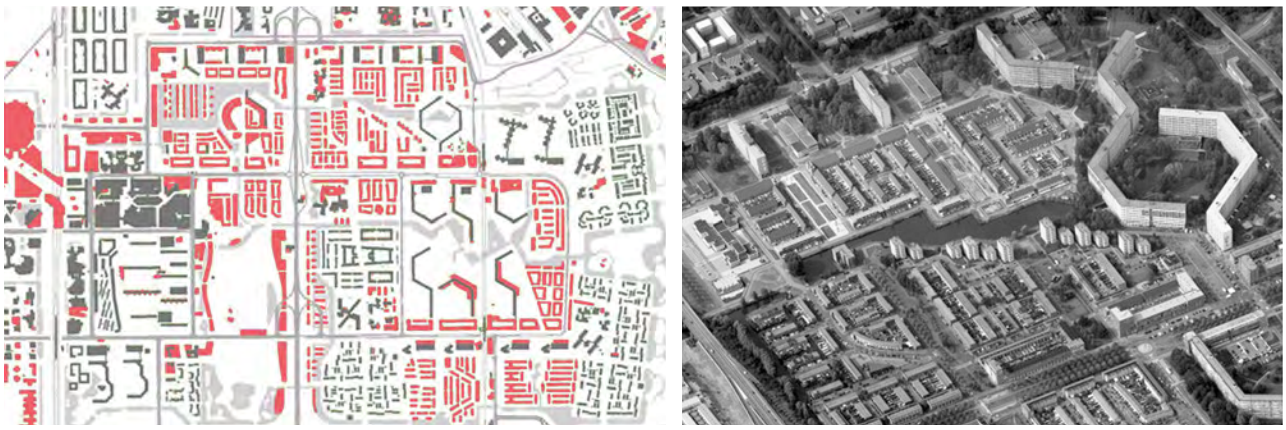


Fig. 04. Proyecto actual de renovación (1992-2017). Izquierda: planta general con las nuevas construcciones marcadas en rojo. Fuente: Gemeente Amsterdam, 2006. Derecha: fotografía aérea. Fuente: Bing maps, 2012

Este plan supone la demolición de alrededor del 80% del proyecto original para reemplazarlo por un modelo compacto de ciudad más tradicional y de menor escala que voltea la relación lleno-vacío respecto al esquema original: en el plano del suelo, domina ahora la huella construida frente al espacio libre, que pasa del 80% al 40% de la superficie total. Con el fin de cubrir las demandas de un mercado diversificado, se han integrado en el área modos de vida muy distintos, desde la alta densidad de los bloques conservados hasta la baja densidad de viviendas unifamiliares en las proximidades del lago, pasando por conjuntos de vivienda en manzanas cerradas vinculados a la tradición del *Dutch block* y los ensayos de *low rise-high density*[6] (fig. 04). La línea de separación entre propiedad pública y privada queda ahora nítidamente definida: los espacios exteriores de reunión, ocio y descanso quedan contenidos mayoritariamente en los interiores de manzana, de modo que gran parte del espacio público y semi-público del proyecto original pasa a ser comunitario o directamente privado.

Lo más llamativo del nuevo trazado es la recuperación de la calle-corredor como elemento configurador de la forma urbana. Todos los niveles elevados de circulación del proyecto original desaparecen, salvo el tren y las vías perimetrales clasificadas como autopistas. También se pierden los recorridos peatonales irregulares. En su lugar, se trazan vías paralelas para coches y peatones, dispuestas en calzadas y aceras alineadas con los edificios. El regreso al esquema de la calle tradicional es sin embargo una verdad a medias, pues lo que se propone es más bien un viario de suburbio residencial, sin comercio asociado en planta baja y con amplias bandas de árboles y aparcamiento. Estas calles entran además en conflicto con los trazados de agua presentes en la zona, al producir numerosos fondos de saco que limitan la permeabilidad real de la trama (fig. 05).

Al observar hoy el barrio, el patrón hexagonal del proyecto original se conserva en muy pocos tramos, casi siempre contiguos a la infraestructura ferroviaria, de forma que los bloques supervivientes aparecen descontextualizados, perdidos en un orden urbano que les es completamente ajeno. Convertidos en una suerte de vestigios arqueológicos, estos

6. AQUILUE, I., ROCA, E. y ARDURA, A. Bijlmermeer, 1965–2015: el fracaso de la ciudad en árbol y el retorno a la escala menuda. En: *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2-7 mayo de 2016, p. 19.

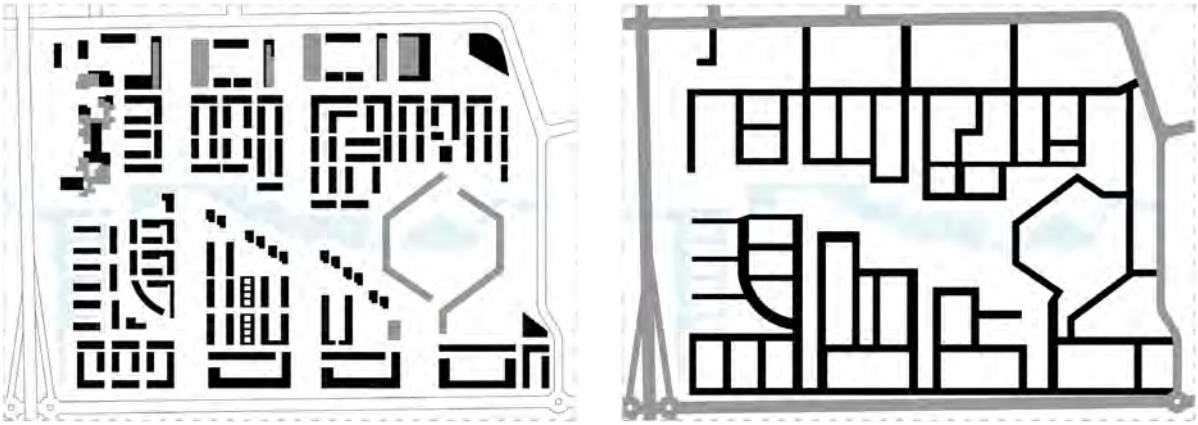


Fig. 05. Proyecto actual de renovación (1992-2017). Dibujos analíticos de una de las supermanzanas. Izquierda: planta general de la edificación marcando en negro la nueva edificación y en gris la edificación conservada. Derecha: planta general de las infraestructuras, marcando en negro los trazados viarios nuevos y en gris los conservados. Dibujos elaborados por las autoras.

edificios han sido rehabilitados por estudios de arquitectura de prestigio. No es casualidad que uno de ellos, destinado a recoger la historia del barrio y a exponerla al público, haya sido bautizado precisamente como *Bijlmermuseum*. Por su parte, la intervención de NL Architects y XVW architectuur sobre el edificio *DeFlat Kleiburg* ha sido galardonado recientemente con el premio Mies van der Rohe 2017.

La calidad arquitectónica de éste y otros proyectos de renovación a escala de edificio, es indiscutible. Sin embargo, ¿qué ha ocurrido a escala urbana? Más allá de la innegable mejora ambiental y social que la transformación actual de Bijlmermeer ha supuesto para sus habitantes, resulta oportuno preguntarse si el derribo generalizado era la única solución posible para liberar al barrio de su estigma. Resulta paradójico, en este sentido, que la propuesta actual, abiertamente anti-moderna y tradicionalista, asuma la misma receta de *tabula rasa* característica del urbanismo moderno contra el que se rebela, ignorando así los principios de evolución natural de la ciudad histórica en los que teóricamente se basa.

1986: otro Bijlmermeer fue posible

Bien conocido es el discurso de arquitectos contemporáneos como Lacaton y Vassal, que apuesta por una total ausencia de prejuicios a la hora de intervenir sobre la arquitectura moderna, asumiendo que incluso lo aparentemente desagradable, estigmatizado o feo puede ser un material interesante para el proyecto futuro, un punto de partida para producir un cambio de contexto.[7] El origen de este posicionamiento teórico puede remontarse al concepto de "juicio suspendido", proveniente de la psicología, introducido en la arquitectura durante los años setenta por Venturi y Scott Brown y asumido poco después por Rem Koolhaas, entre otros. Como bien expresan Ilka y Andreas Ruby, el "juicio suspendido" se presenta como una estrategia para afrontar la realidad sin necesidad de reprimirla, al ampliar la capacidad de acción de los arquitectos "tanto más cuanto más crítica parezca la realidad a la que se enfrentan".[8]

7. Véase al respecto: DRUOT, F., LACATON, A. y VASSAL, J. P. *Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

8. Ibídem, p. 14.

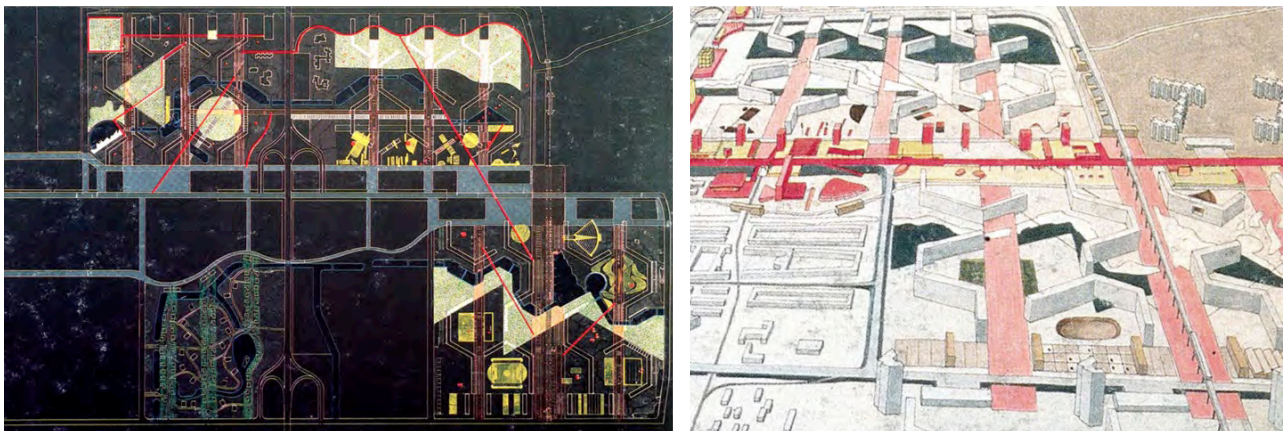


Fig. 06. Propuesta de renovación de OMA (1986). Izquierda: planta general. Derecha: vista. © OMA.

El proyecto de OMA para la renovación de Bijlmermeer, presentada al Ayuntamiento de Ámsterdam en 1986, constituye un claro ejemplo de esta estrategia (fig. 06). Quizás, muchas de sus actuaciones específicas no sean extrapolables de forma literal a la actualidad, pero el discurso que conduce a ellas, sí lo es.

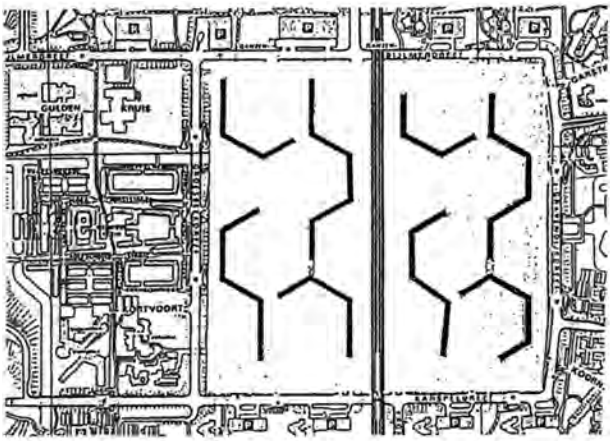
Frente a un espacio libre indiferenciado: densificar, cualificar y activar

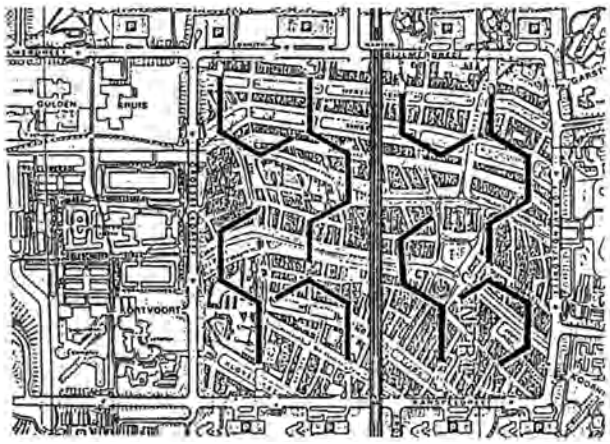
"La urbanística ortodoxa venera los espacios verdes y abiertos de una manera asombrosamente poco crítica, parecida a como los salvajes veneran sus fetiches mágicos."[9]

Como afirma Jane Jacobs, el urbanismo moderno defendía la idea de que los espacios abiertos eran buenos por definición y por tanto, que la cantidad era equivalente a la calidad. Así, los arquitectos de Bijlmermeer creyeron que el simple gesto de liberar la cota cero de la edificación dotaría al plano del suelo de una activa vida social. Sin embargo, el tiempo ha demostrado una realidad bien distinta.

Cuando Koolhaas recibe el encargo de renovación del barrio, comienza realizando dos pequeños dibujos analíticos a partir de un esquema de fondo-figura. El primero muestra los largos bloques quebrados de una supermanzana del conjunto sobre fondo blanco, y en el segundo proyecta como fondo una parte del núcleo histórico de Ámsterdam (fig. 07). La proyección de la textura del centro de la ciudad en los recintos vacíos del patrón hexagonal expresa con elocuencia tanto el diagnóstico del problema como el remedio propuesto. Los grandes espacios libres del Movimiento Moderno son aceptados por OMA como lienzo de su intervención; un lienzo sobredimensionado que pasa a convertirse en el medio donde insertar un nuevo y regenerador programa. OMA sugiere de esta manera que toda la diversidad, densidad y vitalidad del centro de Ámsterdam –y en última instancia, del habitar contemporáneo– puede y debe trasladarse al plano del suelo de Bijlmermeer, sin necesidad de sacrificar la imagen del proyecto original.

9. JACOBS, J. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011, p. 119. Primera edición: *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, 1961.





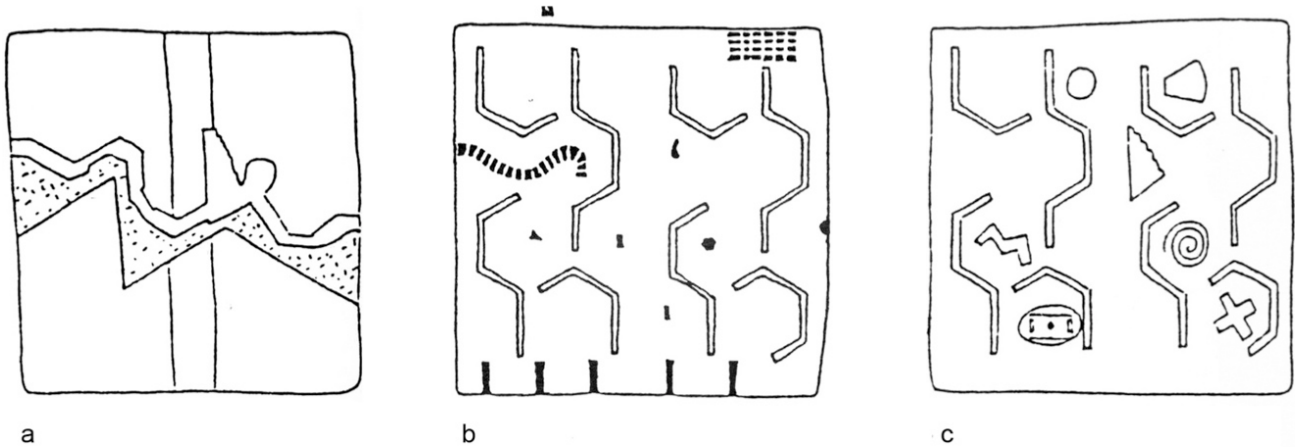


Fig. 07. Propuesta de renovación de OMA (1986). Dibujos analíticos. © OMA

Fig. 08. Propuesta de renovación de OMA (1986). Actuaciones para activar el espacio público; (a) concentración del verde junto a los trazados de agua; (b) Bombardeo tipológico en puntos estratégicos; (c) Identidad programática para cada vacío hexagonal. © OMA.

La potencia formal de los bloques de Bijlmermeer es descrita en la memoria del proyecto como una "grandeza monumental que, a pesar de su monotonía, crudeza y torpeza, es también un espectáculo arquitectónico".[10] Esta condición escultórica se reconoce por tanto como una singularidad dentro del orden urbano de la ciudad de Ámsterdam que debe ser conservada y fortalecida. En consecuencia, la propuesta se concentra en la transformación de su negativo: el vacío.

El 80% del suelo del barrio original era espacio libre, un gigantesco espacio natural con lagos de diversos tamaños y caminos sinuosos. Sorprendentemente, la vida pública de 100.000 personas se reducía así a actividades tan inocentes como dar un paseo, montar en bicicleta o pescar. OMA reacciona frente a esta utopía considerando anacrónica la noción de parque para la sociedad actual que en actual, caracterizada más bien por una "cultura de la congestión".[11] En consecuencia, su propuesta para convertir el plano de suelo de Bijlmermeer en un espacio de calidad se apoya en un proceso de especialización material y funcional por zonas. En primer lugar, proyecta una franja arbolada paralela a los trazados de agua que varía su ancho y densidad según los elementos urbanos con los que se cruza (fig. 08a). En otros puntos, plantea la privatización de parte

10. KOOLHAAS, R. y MAU, B. *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1995, p. 871. Cita original en inglés, traducción propia: " (...) monumental grandeur, that in spite of its drabness, crudeness and clumsiness it is also an architectural spectacle".

11. LUCAN, J. *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press, 1991, p. 107.

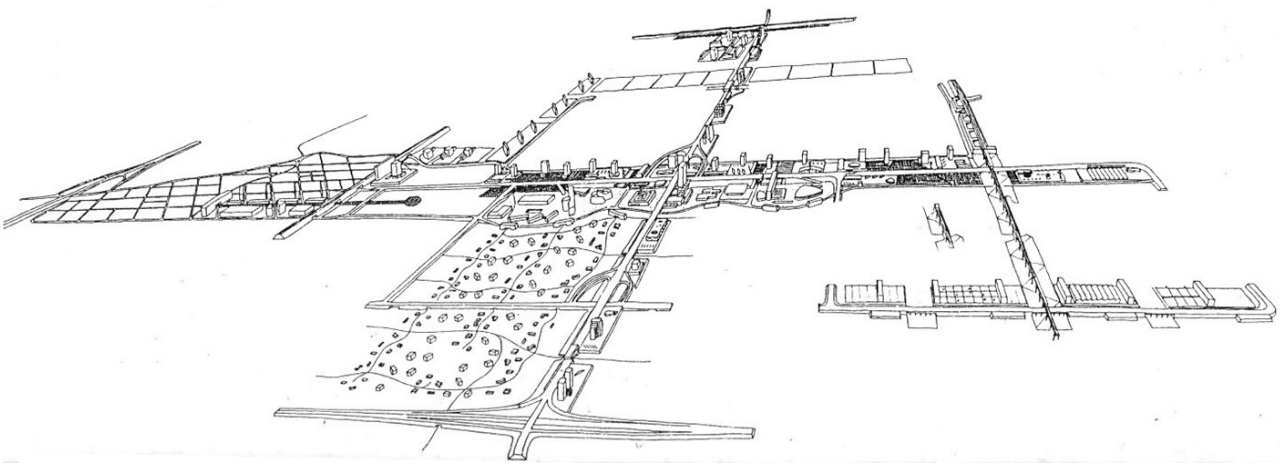


Fig. 09. Propuesta de renovación de OMA (1986). Vista general de los *Bijlmer Strips*, ejes multifuncionales de gran densidad edificatoria. © OMA.

del terreno para introducir nuevos tapices de usos y tipos de edificación, con el fin de ofrecer otras referencias de escala y mayor diversidad espacial; una estrategia que el autor describe como "bombardeo tipológico"[12] (fig. 8b). Asimismo, en cada uno de los recintos hexagonales delimitados entre bloques el proyecto introduce distintos programas de carácter público (deportivos, culturales, etc.) que proporcionan una identidad reconocible a la secuencia urbana de vacíos, al ir acompañados por actuaciones arquitectónicas o paisajistas de carácter singular (fig. 08c).

Por otro lado, se propone la creación de focos de actividad en los límites exteriores del espacio libre, es decir, sobre los perímetros de las supermanzanas generados por la red elevada de carreteras. Esta estrategia de densificación programática se materializa en el trazado de un nuevo esquema ordenador a escala de barrio: sobre la calle Bijlmerdreef y su perpendicular Gooiseweg se disponen dos ejes multifuncionales, accesibles desde ambos lados de la carretera elevada y desde el nivel del suelo (fig. 09). Uno de los propósitos de estos *Bijlmer Strips* en forma de cruz –así llamados por Koolhaas, en un guiño consciente al discurso de Venturi y Scott Brown sobre las Vegas– es aumentar la densidad de uso del espacio libre contiguo a diferentes horas del día, gracias a la citada inyección programática. La rotundidad de la cruz busca asimismo ofrecer un sistema de referencia y contraste frente a la monotonía del vacío urbano original; el guiño se dirige esta vez hacia las geometrías constructivistas que tanto interesaban a Koolhaas en esos años.

Frente a la jerarquización de usos y circulaciones: más complejidad y diversidad

"La monotonía es el enemigo más acérrimo de la actividad múltiple, y por tanto, de la unidad funcional".[13]

En el proyecto original, las vías del tren se elevaban 10 metros sobre el nivel del suelo. Las calles rodadas se disponían a 3,70 metros de altura,

12. KOOLHAAS, R. y MAU, B. *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1995, p. 885. El término original en inglés es "typological bombardment".

13. JACOBS, J. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011, p. 160.

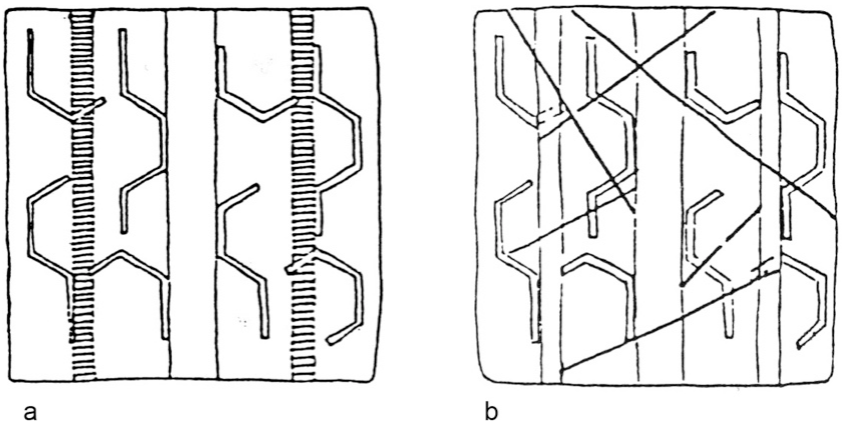
y desde esa cota, las galerías peatonales tratadas como calles elevadas enlazaban con el primer corredor de acceso a las viviendas. Originalmente, la segregación de estas vías en sección aspiraba a liberar el plano del suelo como lugar de esparcimiento para el peatón.

Todo este complejo aparato de circulación dotaba al proyecto de una gran potencia escultórica, pero conllevó también importantes problemas de mantenimiento y seguridad, agravados por la escasa ocupación y el bajo nivel económico del barrio. Consciente de su deterioro físico y social, OMA corrige las consecuencias más perjudiciales de la especialización de circulaciones, pero sin renunciar a la potencia del trazado viario independiente de los edificios, propio del urbanismo del Movimiento Moderno. Adopta así una posición de afirmación parcial de la realidad existente, no de simple oposición, que se traduce en la eliminación de las galerías peatonales elevadas y en una simplificación general del tratamiento en sección. De este modo, aunque el tren y las vías rápidas elevadas se conservan, asumiendo su valor como signos de identidad del barrio, tanto el peatón como la circulación más doméstica del coche se llevan a cota cero, a aquel plano supuestamente intocable para el proyecto de los años sesenta. En este nivel, se introducen nuevas calles rodadas que atraviesan las grandes supermanzanas iniciales por dos ejes intermedios, dando más permeabilidad a la trama, acercando los coches y zonas de aparcamiento a los edificios, y recuperando el acceso a las viviendas desde la cota cero (fig. 10a). Se produce así una mezcla de circulaciones rodada y peatonal que pueden interferir entre sí, aumentando las posibilidades de encuentros imprevistos y de paso, su control y seguridad.

Otra de las carencias circulatorias que OMA busca subsanar es el reducido número de opciones a la hora de elegir recorridos por parte del peatón. La aparente libertad de movimiento a nivel de suelo del proyecto original quedaba reservada exclusivamente al ámbito recreativo. En el día a día, el usuario-trabajador no encontraba en su red de caminos entrecruzados una alternativa práctica, en parte por su falta de conexión con el resto de vías a distintas cotas, pero también por la presencia de barreras en el plano del suelo: trazados de agua sin apenas puentes, áreas de almacenaje en las plantas bajas de los bloques o las mismas calles rodadas elevadas bajo las que se situaban aparcamientos y áreas comerciales.[14]

Frente a estos obstáculos, el proyecto de OMA propone aumentar la permeabilidad útil en el plano del suelo mediante la multiplicación de recorridos peatonales que conectan puntos estratégicos. Se evita sin embargo que estas circulaciones sean paralelas a las fachadas de los bloques, planteando en su lugar caminos diagonales que se integran en el laberinto original y que aceptan así el principio de trazados divergentes como idea generadora del proyecto que puede ser reciclada (figura 10b). Para garantizar una conectividad real, los bloques se rompen en planta baja

14. Las barreras del proyecto original son descritas por Koolhaas de la siguiente manera: "A regular pattern, planted in a non-differentiated landscape, divided by a two-level traffic system with both levels off the ground plane, along parking garages, forming a filter between dwelling and road, leaving the ground free. At first glance it appears that everything is hiding underneath in a cave-like atmosphere, a nucleus of social, commercial and cultural life". OMA página web, disponible en: http://oma.eu/projects/1986/bijlmermeer-redevelopment



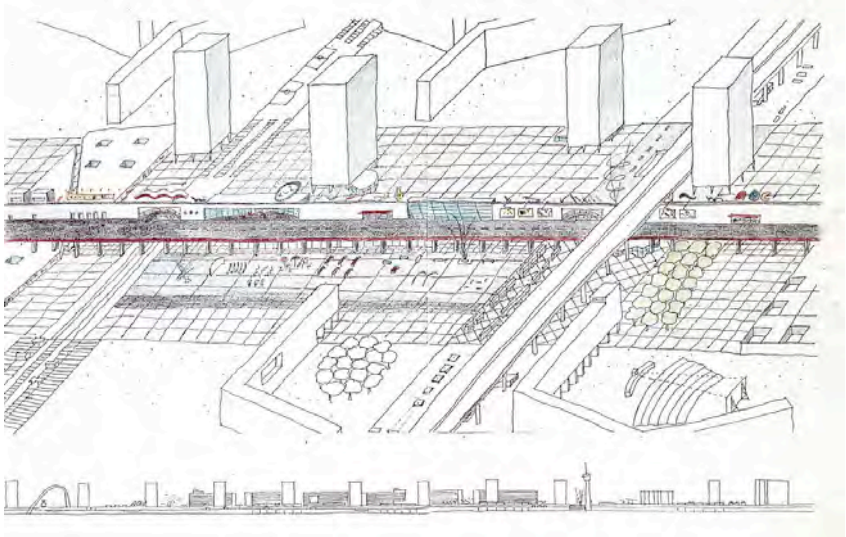


Fig. 10. Propuesta de renovación de OMA (1986). Intervenciones para subsanar los problemas derivados de la especialización de circulaciones; (a) Acercamiento del viario y de los aparcamientos a la edificación (b) Nuevos recorridos peatonales y eliminación de barreras del proyecto original. © OMA.

Fig. 11. Propuesta de renovación de OMA (1986). Vista y alzado de uno de los Strips. © OMA.

y primera cuando es necesario el paso, se construyen puentes sobre el agua y se eliminan los comercios y aparcamientos bajo las vías rodadas.

En cuanto a la relación entre circulaciones y otros usos como el comercio, Koolhaas observa en el proyecto original que la superposición en sección de tiendas y vías rodadas hacía imposible la activación mutua entre ambas realidades. Ni la presencia del comercio se aprovechaba para activar otras funciones en el viario ni el comercio podía beneficiarse del paso de visitantes ocasionales. La subsanación de este problema se materializa en los ya mencionados *Strips* que atraviesan el barrio: un eje norte-sur, con torres de oficinas y talleres de alta tecnología, y otro este-oeste, de mayor envergadura, donde se acumulan funciones variadas por zonas: actividad económica, cultural, educativa, etc. Sobre estos ejes, se introducen nuevos tipos de edificación con mezcla de usos que rectifican la falta de diversidad del barrio original: bloques altos y bajos, torres, viviendas patio, edificios exentos a modo de pabellones, etc. (fig. 11)
De nuevo, apoyado en la idea de la "cultura de la congestión", Koolhaas presenta estos ejes como recordatorio de cuánto la diversidad urbana favorece el intercambio social, la innovación, la creatividad y el crecimiento económico, y en última instancia, la libertad de elegir entre cosas distintas.

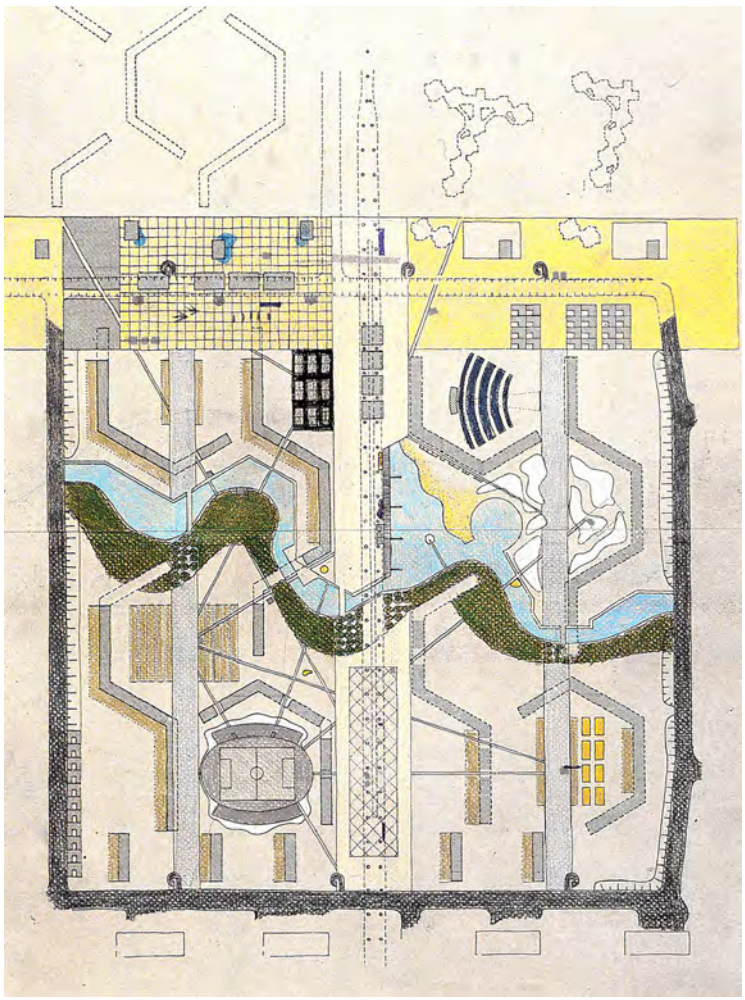


Fig. 12. Propuesta de renovación de OMA (1986). Planta de una de las supermanzanas. © OMA.

Conclusiones

En el Bijlmermeer de los años sesenta, la diferenciación de estratos –infraestructura, edificación y espacio libre– se hacía mucho más evidente que en la ciudad tradicional. Esta condición, típica de la ciudad moderna, no sólo se toma como punto de partida en la propuesta de renovación de OMA sino que se convierte en la propia esencia del proyecto. Koolhaas actúa estratégicamente en cada uno de los citados estratos, reconociendo el potencial de una intervención en red de niveles superpuestos. Cada capa incorporada añade una nueva trama de focos de actividad pero también supone nuevas posibilidades de interacción con la capa anterior, convirtiendo el conjunto en una matriz interdependiente. Esta actuación por estratos autónomos pero interconectados constituye una estrategia extrapolable a otros proyectos de transformación urbana en conjuntos residenciales de bloque abierto.

Por otro lado, es significativo que el proyecto de OMA actúe principalmente en el plano del suelo, la cota del espacio público, la cota cero.[15] Sobre este estrato –concebido por los arquitectos modernos como un tapiz

15. En palabras de Koolhaas : "In our opinion, it is not so much the buildings that determine the urban quality; rather, here it is more at ground level, in the open space between buildings, where ambitions, qualities and impossibilities should be developed". LUCAN, J. *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press, 1991, p. 106.

verde continuo y entendido por Koolhaas como un vacío de actividad– el proyecto de 1986 busca dar respuesta a la "cultura de la congestión" mediante una propuesta de ciudad en la que la forma de los edificios y del espacio libre no es tan importante como su programa. Con el fin de "activar el vacío" se introducen nuevas infraestructuras, se aclaran los límites entre lo público y lo privado, se diversifica el uso y el tratamiento de los espacios libres y en alguna zona puntual se incorporan nuevas edificaciones y tapices funcionales (fig. 12). Con todo ello queda patente el potencial del espacio libre intrínseco a los tejidos de bloque abierto, ese lienzo urbano que se quedó "sin proyectar" y que puede hoy acoger nuevas intervenciones capaces de recontextualizar los barrios residenciales modernos y dotarlos de un nuevo significado.

Para concluir, puede destacarse otra lección fundamental del proyecto de OMA: su propuesta de reciclaje del legado del Movimiento Moderno no sólo se refiere a una realidad construida, sino también a un plano conceptual. El proyecto aquí analizado pone en evidencia que la transformación de la ciudad debe apoyarse en lo existente y en algunos de sus principios generadores. Debe reconocer la identidad del lugar como potencial, sin renunciar a introducir las correcciones necesarias para dotar al conjunto de un nuevo sentido. Fiel a esta idea, OMA detecta como valores a conservar del proyecto original el contraste entre las piezas edificadas y la continuidad del plano del suelo, así como la autonomía relativa de los trazados circulatorios, dos de las premisas principales del urbanismo moderno. Se podría por tanto afirmar que su aproximación al contexto dado por este gigantesco barrio moderno es tan radical como realista y tan optimista como crítica: su intención no es cancelar o disimular lo existente, sino reanimarlo y activarlo empleando su potencial latente.

Bibliografía

AQUILUE, I., ROCA, E. y ARDURA, A. Bijlmermeer, 1965–2015: el fracaso de la ciudad en árbol y el retorno a la escala menuda. En: *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2-7 mayo de 2016, pp. 1-22.

BOER, N. de y LAMBERT, D. *Woonwijken Nederlandse Stedebouw 1945-1985*. Róterdam: Uitgeverij 010, 1987.

BRUIJNE, D. et al. *Amsterdam Southeast. Centre Area Southeast and Urban Renewal in the Bijlmermeer 1992-2010*. Bussum: Uitgeverij Thoth, 2002.

BRUNIER, Y. La grande ville. En: *Architecture d´aujourd´hui*. 1989, no. 262, pp. 90-103.

CARRASCAL AGUIRRE, G. *Map and project* (tesis doctoral). Director: Javier Maroto. IUAV, Facoltà di Architettura, 2012.

CORTÉS, J.A. *Escritos sobre arquitectura contemporánea*, 1978-1988. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.

DRUOT, F., LACATON, A. y VASSAL, J.P. *Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

HELLEMAN, G. y WASSENBERG, F. The Renewal of what was Tomorrow´s Idealistic City. Amsterdam's Bijlmermeer High-rise. En: *Cities*. 2004, vol. 21, no. 1, pp. 3-17.

JACOBS, J. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011. Primera edición: *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, 1961.

KOOLHAAS, R. y MAU, B. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995.

LUCAN, J. *OMA-Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

ROWE, C. y KOETTER, F. *Collage City*. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1978.

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Yinfeng Tang
Universidad Politécnica de Madrid
yinfeng.tang419@gmail.com

El concepto taoista del tiempo en la materialidad de la arquitectura de Wang Shu / The Taoist concept of time in Wang Shu's architectural materiality

Dentro del pensamiento taoísta, la idea más conocida es "la unión en uno del ser humano con la naturaleza". Sin embargo, como los humanos viven en la naturaleza, su existencia y su desarrollo se acompañan del conflicto y la contradicción. Esta idea de desarrollo en el pensamiento taoísta influye notablemente en la actitud de los chinos ante los cambios y en su propia percepción del tiempo. Los arquitectos chinos seguían las enseñanzas del Taoísmo, pensando que todas las cosas nacen, continuan, se transforman y se desarrollan. De esta manera, materiales como la madera y la tierra, que son orgánicos y reciclables, se utilizaron ampliamente en las construcciones tradicionales.

En las obras arquitectónicas de Wang Shu se pueden encontrar frecuentemente cierto tipo de materiales, con los cuales ha realizado gran cantidad de experimentos. Mediante su empleo y organización, refleja perfectamente su entendimiento personal sobre el tiempo en su cultura. Además, todos ellos tienen un punto en común: son materiales que en la arquitectura tradicional se utilizaban como componentes bastantes importantes. El simple hecho de volver a utilizarlos es una reinterpretación sobre la cultura y la historia de la arquitectura china.

The ideal realm of Taoism that is known better is "the unity of nature and man". Human beings live in nature, and their existence and development is accompanied by contradictions and conflicts. This Taoist thought directly influenced the Chinese attitude towards the change of time and things. The Chinese architect followed the Taoist doctrine from the subjective consciousness, and realizing principle that everything could be born, continued, transformed and developed .In the selection of materials, growing and recyclable materials such as wood and soil are widely used in buildings.

In Wang Shu's architecture, several kinds of materials were repeatedly experimented, and their organization and arrangement concentrated on embodying Wang Shu's understanding of time. One thing that these materials have in common is that they are the main components of traditional Chinese architecture, and choosing to use them again is a reinterpretation of Chinese architectural history and culture.

Taoísmo, Tiempo, Material, Wang Shu, Arquitectura contemporánea china /// Taoism, Time, Materials, Wang Shu, Contemporary Chinese architecture

Fecha de envío: 03/05/2018 | Fecha de aceptación: 29/05/2018

Yinfeng Tang

El concepto taoista del tiempo en la materialidad de la arquitectura de Wang Shu

Dentro del pensamiento taoísta, la idea más conocida posiblemente sea la que describe "la unión en uno del ser humano con la naturaleza". Sin embargo, como los humanos viven en la naturaleza, su existencia y su desarrollo siempre se acompañan del conflicto y la contradicción. Aunque el Taoísmo considera que todo puede cambiar, también afirma que el todo permanece de acuerdo a cinco elementos, obedientes a la ley de *xiangsheng xiangke*.[1] Las cosas siempre se repiten en la historia de manera parecida, nada se destruye completamente, nada siempre es perfecto. El desarrollo es un proceso cíclico en el que, mientras uno crece, el otro disminuye. Esta idea de desarrollo en el pensamiento taoísta influye notablemente en la actitud de los chinos ante los cambios y en su propia percepción del tiempo.

En Occidente, el respeto hacia la historia y la búsqueda de la eternidad material hicieron que los arquitectos hayan manifestado siempre una preferencia por los materiales más resistentes a la destrucción causada por el hombre o a la meteorización de la naturaleza, por ejemplo, la piedra. En cambio, los materiales elegidos por los arquitectos chinos, tradicionalmente, eran más ligeros y flexibles, pero al mismo tiempo menos resistentes al paso del tiempo. Los arquitectos chinos, conscientemente, seguían las enseñanzas del Taoísmo, a través del empleo de los materiales. Su arquitectura es el reflejo de una teoría que describe cómo la decadencia de uno favorece al otro, la existencia sucesiva, la transformación y desarrollo natural de todas las cosas y seres en la Tierra. De esta manera, materiales como la madera y la tierra, que son orgánicos y reciclables, se utilizaron ampliamente en las construcciones tradicionales.

Con la llegada de la Revolución Industrial, la mayor influencia del sistema de construcción occidental hacia el diseño arquitectónico chino fue, sin duda, que la búsqueda de la eternidad se impuso totalmente a la teoría sostenible del taoísmo. Los cambios en la manera de construir y en los materiales supusieron el inicio de la decadencia de la arquitectura tradicional china. La idea de integrar y adaptar la naturaleza en el desarrollo de los proyectos, relacionada estrechamente con la arquitectura tradicional, también se avasalló ante la fuerza mecánica inventada por la civilización

1. *Xiangsheng* significa que se ayudan mutualmente, un tipo de simbiosis. *Xiangke* es todo lo contrario.

industrial. Los edificios que se construyeron en todas las ciudades se multiplicaron en un periodo de tiempo muy corto, como si fueran copias.

De esta manera, respecto a la tecnología constructiva actual, los arquitectos chinos necesitan urgentemente reconstruir una teoría arquitectónica propia. Para, a través de ella, intentar restaurar la manera de conocer a la naturaleza, la vida y el tiempo del Taoísmo. De este modo, podrían reencontrar su propio carácter dentro de la tendencia hacia la globalización del diseño arquitectónico contemporáneo. Wang Shu es un buen ejemplo de arquitecto que siente tal responsabilidad en esta época. Por ejemplo, toda la obra de Wang Shu concede una gran importancia a la expresión de la historia del material en el proceso de la construcción. En diferentes proyectos, este arquitecto chino ha realizado experimentos en la forma de colocación del material, con audacia ha explorado el método de aplicación de la "construcción reciclable" en la arquitectura urbana contemporánea, y ha continuado trabajando en sus edificios sobre el concepto de tiempo presente en las cosas tradicionales.[2]

Los materiales son un elemento básico de la arquitectura, así como los representantes más fundamentales de los símbolos culturales. Se puede ver la actitud de una cultura hacia el tiempo y la naturaleza a partir de los materiales que utiliza. El material proporciona a la arquitectura tiempo e historia, otorgando una cierta tolerancia que permite el cambio de la naturaleza.[3] Seleccionar los materiales adecuados es un signo de respeto a la naturaleza, y las técnicas empleadas en su tratamiento son una manifestación de la cultura. (fig. 01)

Según el propio Wang Shu: "En esencia, los edificios modernos son construcciones de estilo ingenieril, los cuales se hacen a partir de una fantasía, mediante la superposición de los materiales deseados y a través de una forma de trabajar. Se llevan a cabo incluso aunque sea necesario transportar determinado tipo de material desde una gran distancia, que se elaboren con técnicas complejas, o con una tecnología que dificulte el empleo de estrategias para reducir el consumo de energía. En este sentido, a mí me gusta más la actitud de los artesanos, quienes siempre examinan primero qué material existente pueden aprovechar y qué método arquitectónico hace menos daño a la naturaleza, aunque no por ello excluyan la investigación con los materiales y los avances de la tecnología. Un edificio bueno debe ser fácil de construir y mantener, además debe adoptar la tecnología apropiada en función de la economía local, la tecnología, el costo, los sistemas y la velocidad de la construcción".[4] Evidentemente, Wang Shu no es partidario de la alta tecnología, en su obra arquitectónica se nota un toque especial propio de los pueblos chinos tradicionales. La manera en la que el arquitecto trabaja con los materiales parece un poco descuidada y

---

2. JIN QIUYE. *Crítica a Wang Shu, y al estado de arquitecto erudito, interpretación moderna del idioma tradicional arquitectónico y otros problemas*. Beijing: Revista "Arquitecto", China Construction Industry Publishing House, 2013, nº. 161 en general, pp. 6-14.

3. WANG XIN. *Ce zuo mei tai cao ying shen*. Beijing: Revista "Arquitecto", China Construction Industry Publishing House, 2013, nº. 161 en general, pp. 32-34.

4. WANG SHU. *Necesitamos un filosofía para que entremos a la naturaleza de nuevo, Beijing*: revista WA, 2012, nº.5, pp. 20-21.

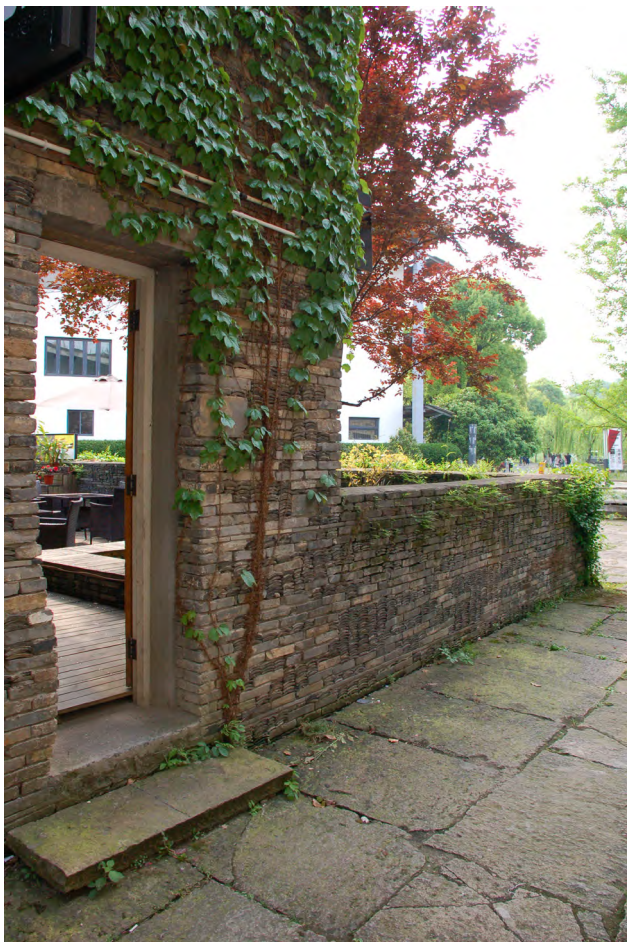


Fig. 01. Techo del Museo de Bellas Artes de Gongwang; una imitación de una montaña en otoño con materiales no utilizados habitualmente en él. Autor de la fotografía: Yinfeng Tang

Fig. 02. Rincón del campus Xianshanen la academia de Bellas Artes de China. La vegetación adorna el muro de wapan. Autor de la fotografía: Yinfeng Tang

primitiva, sin embargo, justo por eso, el material mantiene al máximo su carácter original, presentándose en su aspecto más natural.

Por otro lado, al comparar su obra con la de otros arquitectos contemporáneos, lo más característico de Wang Shu es su aparente falta de preocupación hacia el paso del tiempo en la arquitectura. Incluso afirma que la cuestión del tiempo reflejada por el cambio de los materiales es lo natural y lo que realmente le gusta. Esta actitud tiene su equivalente en el pensamiento taoísta: "Algunas personas querrían utilizar algo para conseguir que la casa siempre pareciese nueva, lo cual también es un tipo de actitud hacia el material. A mí me gustan las cosas naturales pero cambiantes, para expresar en ellas el paso del tiempo".[5] Por ejemplo, Wang Shu evita componer la superficie de sus edificios con paneles lisos de piedra, porque generarían un efecto visual demasiado puro y artificial que no responde a la condición natural de la piedra. En contraste, él prefiere emplear pedruscos, cantos rodados e incluso materiales reciclados procedentes de las ruinas de edificios antiguos en las superficies de sus edificios. Las combinaciones compositivas entre estas piezas son abundantes e imprevisibles, además, los posibles cambios en su interacción con la naturaleza representan también el entendimiento sobre el tiempo del propio Wang Shu. (fig. 02)

5. WANG SHU Y OTROS. *Un arquitecto contra la academia: Su nombre, su sobrenombre y el diálogo*. Beijing: Arquitecto, China Construction Industry Publishing House, 2006, publicado añadido en agosto, pp. 26-36.

El tiempo, por tanto, se refiere tanto al orden de los distintos materiales en la construcción como a la historia del propio material en el tiempo pasado. Esta memoria puede ser provocada artificialmente en algunos materiales especiales, mediante el empleo de distintas técnicas constructivas, pero esta reflexión sobre el material también incluye su posterior transformación después de finalizar la obra. Según la idea tradicional, el tiempo podría ser definido por la sucesión de estos momentos. En la concepción tradicional del tiempo de China, algunas personas piensan que se divide en pequeñas fracciones que se suceden, como las "horas". Este entendimiento describe un proceso muy largo, lento y fragmentado. Aún más, esta manera particular de percibir el paso del tiempo también se puede apreciar en una ciudad, o incluso a través de un único edificio de la ciudad.[6]

En las obras arquitectónicas de Wang Shu se pueden encontrar recurrentemente cierto tipo de materiales, con los cuales ha realizado gran cantidad de experimentos. Mediante su empleo y organización, refleja perfectamente su entendimiento personal sobre el tiempo en su cultura. Además, todos ellos tienen un punto en común: son materiales que en la arquitectura tradicional se utilizaban como componentes bastantes importantes. El simple hecho de volver a utilizarlos es una reinterpretación sobre la cultura y la historia de la arquitectura china. Debido a que Wang Shu reutiliza las formas de construcción tradicionales y los débiles materiales locales, su obra supone la mejor representación para el concepto taoísta del desarrollo del tiempo.

Las tejas: entre el cielo y la tierra

Las tejas, como material que cubre el tejado, definen la superficie que limita el cielo y el suelo para las personas. En la historia de la arquitectura tradicional china, la teja gris es la primera técnica de cerámica conocida, y también el material más frecuentemente utilizado para construir los tejados. La manera de definir la superficie de las tejas es, en realidad, la misma que define la posición de la arquitectura entre el cielo y la tierra.

En el 2006, Wang Shu aceptó la invitación para la exposición Bienal de Arquitectura italiana en Venecia. Para ello, trasladó seis mil tejas tradicionales desde China hasta Venecia, para disponerlas a modo de "Jardín de teja". Se utilizó como soporte estructural una red de bambú, según indica la manera tradicional de Yingzaofashi sobre el uso de la teja. Diseñó entonces una de sus obras efímeras, llamada el "jardín de las tejas". Esta obra parece un espejo que refleja el cielo y la sombra de los árboles de Venecia sobre el conjunto de tejas, y es capaz de transmitir una sensación similar a la presente en la *pintura shanshui*, ya que dibuja un patrón parecido a la imagen del agua. (fig. 03)

Siete años después, en la primera obra que realizó tras recibir el Premio Pritzker, el *Shuianshanju*, (fig.04) que es una ampliación del *campus Xiangshan* en la Academia de Bellas Artes de China, Wang Shu también empleó una gran superficie de tejas. De hecho, a este proyecto se le

6. WANG SHU. *Ciudad ficticia, Shanghai–Tesis del colegio de arquitectura y planificación urbana de Universidad de Tongji*, 2000.

Fig. 03. El proyecto "Jardín de teja" en Bienal de Arquitectura italiana en Venecia y una parte del dibujo "Xi An Tu" (ahora está en Metropolitan Museum of Art, Nueva york) de Dong Yuan donde se muestra cómo dibujar agua en la pintura de shanshui. Autor de la fotografía: Yinfeng Tang y Metropolitan Museum of Art, Nueva york

conoce como la montaña de tejas. Esta obra, no solo ofrece a los visitantes una experiencia visual única a través de un recorrido que sube y baja entre cruzando la superficie de las tejas, sino que también compone una forma de montaña abstracta. (fig. 05) De esta manera, también se consigue una forma pictórica desde lejos. (fig. 06)

Existe otro caso paradigmático de uso de la teja en el mismo campus Xiangshan, fuertemente influido por la experiencia de subir a la pagoda Liuhe en Hangzhou. Wang Shu compone un piyan (una sucesión de aleros) en la fachada del edificio. (fig. 07)

Estos aleros controlan las cualidades de la luz y las vistas del espacio interior. (fig. 08) Este tipo de tratamiento, que une el techo y los aleros en la fachada, también fue empleado de una forma más extensiva en el Centro Internacional de Internet en Wuzhen. (fig. 09) La cantidad de tejas y la superficie del alero, en este caso con una curvatura más hiperbólica, son mayores en comparación con el campus de Xiangshan. Además, cada uno de ellos tiene una inclinación distinta. Wang Shu emplea los aleros sobre todo en la superficie de los edificios de salas de congresos, de manera que consigue una baja luminosidad y limita la vista desde el interior, creando un ambiente serio y meditativo para las reuniones. (fig. 10)

En "El elogio de la sombra" de Tanizaki, se describe un tipo de sensibilidad oriental que busca la belleza que tienen los espacios interiores oscuros con distintos tonos. Los aleros de Wang Shu están diseñados para ajustar la luz que se introduce en el edificio, con lo cual se consigue el grado de intimidad necesario en los espacios interiores para favorecer una cierta función en cada uno de ellos. Wang Shu no quiere cerrar el edificio con los materiales constructivos modernos y controlar la luz con persianas, sino crear el ambiente con los aleros tradicionales. (fig. 11)

Fig. 04. Imagen exterior de Shuianshanju. Autor de la fotografía: Yinfeng Tang

Fig. 05. Salida al techo de Shuianshanju, que rompe la superficie de la teja y crea un espacio en forma de cueva, no obstante, ha ofrecido una posibilidad, y es que suban al techo y experimenten la sensación de subir y bajar como si estuvieran en una montaña.

Fig. 06. Aplicación posterior de este concepto en otros proyectos como en el Museo Gongwang de Bellas Artes.

Fig. 07. Piyan en dos edificios del campus Xiangshan en la Academia de Bellas Artes de China

Fig. 08. Imagen más cercana del Piyan

En las obras arquitectónicas de Wang Shu, las tejas dejan de ser solamente un tipo de material que cubre el tejado. De hecho, siempre quedan expuestas a la vista de la gente, e incluso llegan a situarse debajo de sus pies. En este sentido, se renueva la definición de la relación entre el cielo y la tierra, entre el hombre y la naturaleza.

El bambú: entre lo vacío y lo sólido

En China, el bambú se considera como uno de los símbolos más importantes de su propia cultura. Incluso se encuentra personificado dentro de la cultura china tradicional a través de una figura similar a la estructura del tronco del bambú que tiene una parte sólida y una parte vacía. Esta estructura fue denominada "*qijie*", que significa que la persona hace lo que debe hacer en cada momento concreto, otorgando a este material un sentido moral.

En el *pabellón Tengtou*,[7] situado dentro del *Shuianshanju*, Wang Shu empleó gran cantidad de bambús como cerramiento. El bambú fue cachado en tiras de tres centímetros de anchura que luego se fijaron directamente sobre una quilla estructural, o también se colocaron horizontalmente como material de relleno en elementos verticales. Otras

7. *Papellón Tengtou* es un tipo arquitectónico creado por Wang Shu. Se ha reunido con otras construcciones en la obra Shuianshanju. Su espacio original fue el papellón Tengtou en la EXPO de Shanghai en el 2010.

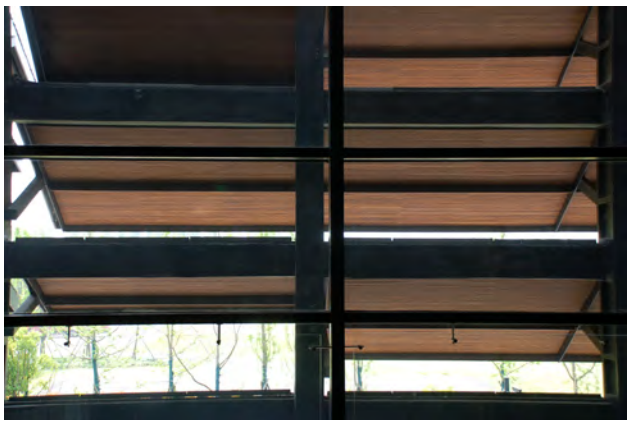


Fig. 09. Centro Internacional de Internet en Wuzhen

Fig. 10. Vista desde el interior de la sala de reuniones del Centro Internacional de Internet en Wuzhen

Fig. 11. En unas fachadas del Centro Internacional de Internet en Wuzhen Wang Shu, no se ha aplicado en todas las fachadas con Piyan, pero aun así tampoco quería dejar una fachada de cristal limpia, entonces puso unos cables extendidos en frente. Todos estos elementos controlan la luz y la vista interior del edificio.

fibras fueron tejidas en tableros que se colocaron encima de los patios para tapar el sol y la lluvia. (fig. 12) Las tiras de bambú aparecen a la vista en este edificio de distintas formas, de tal manera se manifiesta su existencia múltiple. Mientras que las tiras de bambú en el exterior rápidamente cambiaron de color por el efecto de la lluvia y el sol, las del interior todavía parecen nuevas. Para Wang Shu el empleo del bambú es una manera de investigar la cuestión del tiempo: "Si usas un tipo de material poco resistente como el bambú, se manifiesta más evidentemente la cuestión del tiempo. El bambú es tan perecedero que muestra rápidamente el cambio de color en comparación con el hormigón, la piedra u otros materiales duraderos. En un año el bambú ya se ha enmohecido, después de dos años suele ennegrecerse, en tres años vuelve a experimentar cambios... En general, es probable que sea necesario sustituirlo cada cinco o seis años. Creo que este tipo de materiales suponen un tipo de educación, reflejan un estado de ánimo y también son una experiencia".[8]

En cambio, en el *pabellón Tengtou* en la EXPO de Shanghai, Wang Shu empleó el bambú para los encofrados del hormigón de manera innovadora. El encofrado de bambú, que se hace a mano, se integra con el máximo representante de la arquitectura industrial, el hormigón armado, para expresar el deseo de Wang Shu sobre la semi-industria. Después de retirar el encofrado de bambú, se puede ver la huella del bambú en las paredes de hormigón. (fig. 13) Wang Shu cree que este rastro es similar a un reflejo sensible de la naturaleza.

[9]Estas prácticas arquitectónicas parecen innovadoras, sin embargo, son un reflejo de una sensibilidad hacia el material y la textura. En la *Casa Sanhe*, la *Academia de Bellas Artes de China* y el *Centro Internacional de Internet* de Wuzhen, también es posible apreciar las huellas dejadas por otros tipos de paneles de bambú sobre el hormigón. De hecho, en ocasiones estos mismos paneles se reutilizaron directamente para conformar las puertas. Este detalle, en sí mismo, evidencia el contraste entre la proyección y la imagen real, que justo coincide con la relación entre lo vacío y lo sólido.

8 FANG ZHENNING. *Pregunta el camino: un diálogo entre Fang Zhenning y Wang Shu*. Beijing: Crítica de arte. 2012, no.4, pp.5-13

9. WANG SHU, LU WENYU. *La poesía en la construcción circulante: Construir un mundo parecido a la naturaleza*. Shanghai: Time+Architecture, 2012, nº. 2, pp. 66-69.

Fig. 12. En el mismo edificio, el bambú es utilizado en la pared, en el techo como un toldo, y en la barandilla.

Fig. 13. Huella del Bambú en los planos de Hormigón.

El muro Wapan: entre lo nuevo y lo antiguo

El *muro Wapan* es una manera de construir especial, solo se encuentra en las casas tradicionales de *Cicheng* en Ningbo, Zhejiang. También recibe el nombre de "muro Wapan de agua" porque, a pesar de aplicar el barro del río cada 2 *chi*,[10] no hace falta utilizar mortero de cal ni de cemento. Dentro del muro Wapan, se pueden encontrar ladrillos y tejas de distintas formas. Según la investigación de Wang Shu, dentro de un solo muro existen tejas enteras, medias tejas, cuartos de teja, e incluso piezas más pequeñas de teja, ladrillo y piedra. De esta manera, es posible encontrar hasta 84 formas distintas de piezas en tan solo cuatro metros cuadrados de muro. Este modo de construir hace que los *muros Wapan* tradicionales no puedan superar los cuatro metros de altura. Por otra parte, también resulta difícil conseguir un muro inclinado con esta técnica.

En proyectos como las "cinco casas dispersas" del año 2003, las construcciones de la segunda fase del proyecto para el *Campus Xiangshan* de la Academia de Bellas Artes de China o el *Museo de Historia de Ningbo* y el *Pabellón Tengtou* para la EXPO2010 de Shanghai, Wang Shu utilizó ladrillos negros, ladrillos de quilla, tejas y piezas cerámicas diversas. Todos estos materiales fueron recogidos del derribo de las casas civiles de diferentes épocas y reutilizados como materiales de fachada para construir un nuevo tipo de *pared de Wapan*. (fig. 14)

Wang Shu enfatiza sobre el efecto decorativo único de las paredes de tejas del *Museo de Ningbo*, (fig. 15) que además guardan relación con el propio programa del edificio. Al intentar disminuir el espesor al máximo del muro, además del riesgo de que los materiales quedasen sueltos en las paredes de tejas, no se podían satisfacer los requisitos mínimos para las funciones del uso (tales como la impermeabilidad, la conservación del calor y la energía, o el aislamiento del calor), ni tampoco garantizar la seguridad durante la construcción. Para ofrecer una solución a estos problemas, los ingenieros sustituyeron los muros tradicionales de una capa simple de tejas, hierbas y barro, por un nuevo diseño de cuatro capas unidas mediante hormigón armado estructural en su interior. Ordenadas

10. *2 chi* es una medida equivalente a unos 70 cm.

Fig. 14. Vista cercana de un muro wapan

Fig. 15. Museo de Ningbo. Es el edificio más complejo en el que se utiliza la técnica mejorada del muro Wapan por el equipo de Wang Shu

de exterior a interior, las capas que configuran el nuevo tipo de muro Wapan son: la pared de teja, el forro de la pared de teja, el hueco de la capa estructural y el acabado interior. El forro de la pared de teja de hormigón armado, de unos 15 cm de espesor, es la principal estructura del muro, tanto para la resistencia de la pared como para la impermeabilidad del exterior.[11] (fig. 16) Las tejas y los ladrillos de las paredes de tejas provienen directamente del proyecto de renovación urbana de la ciudad de Ningbo, de modo que, Wang Shu puso literalmente la "memoria" de esta ciudad en las fachadas del Museo de Historia de Ningbo.

Esta conmemoración está contenida en el cuerpo físico real de las tejas y los ladrillos viejos, y no sólo en el esqueleto de la geometría del espacio.[12] (fig. 17)

Wang Shu se atreve utilizar elementos antiguos en sus proyectos nuevos. No solo es una crítica irónica hacia el desapego de las cosas antiguas en el proceso de urbanización en China actual, sino que también ofrece una respuesta al concepto del "círculo" en la cultura tradicional.

11. HAN YUDE, WU QINGBIN, CHEN HAIYAN. *La técnica de ejecución del muro de wapan en el museo de Ningbo*. Construction technology. 2010, Vol. 39, nº. 7, pp. 93-95.

12. CHENGSHIBIJIREN. *Nota de la cuidad Nº. 13: desde Aldo Rossi a Wang Shu, la continua y diferencia y la construcción atrás de una palabra clave*. Beijing: Arquitecto, China Construction Industry Publishing House. 2013, no. 161 en general, pp. 20-31

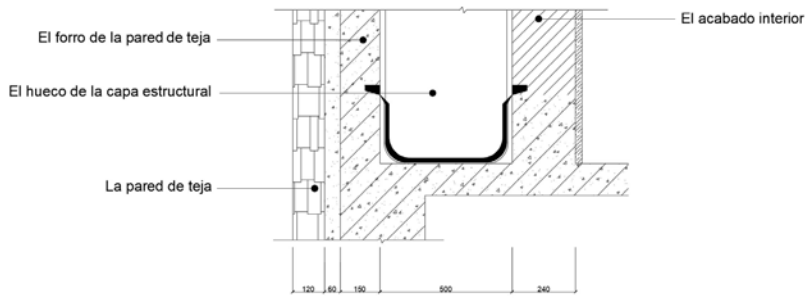


Fig. 16. Sección de muro Wapan

Fig. 17. En los proyectos seguidos de Wang Shu, el muro Wapan se transformó en más variable, compuesto por más materiales. Por ejemplo, en Gongwang Museo de bellas Artes se utilizan diferentes colores de piedra, aunque se parece mucho al muro Wapan. Cada sitio tiene su cultura, Wapan es una cultura de Ningbo. Cuando salga de allí, ya necesitará buscar otro contenido para rellanar el cuerpo.

Tierra apisonada: entre lo moderno y lo local

En China, tanto en el noroeste, con unas condiciones climáticas relativamente adversas, como en el sureste, con un clima templado y lluvioso, siempre es posible encontrar construcciones tradicionales con tierra apisonada. La tierra es sin duda el material constructivo más accesible, por contra, su uso también conlleva muchos problemas asociados. En los tiempos modernos, se busca un ambiente limpio y luminoso para la vida cotidiana. La arquitectura de tierra cruda tradicional de China no es capaz de cumplir las exigencias de la gente para la vida nueva, por lo que su empleo es cada vez más reducido.

Wang Shu explica que: "En las dinastías Qin y Han comenzaron a utilizar la técnica del pisón para construir las viviendas. En la ciudad rica del sur, Hangzhou, todavía se pueden encontrar gran cantidad de "casas de tierra", que muestran la continuidad de la arquitectura de la dinastía Qin y Han, y son un recuerdo importante de las "memorias de la ciudad". La técnica de la tierra apisonada, que parece una técnica provecta, en realidad es un producto altamente racional".[13] Su uso se ha convertido en un tema de actualidad, en el intento de redescubrir la tierra como material de construcción tradicional, proveniente de la historia. En este campo, Wang Shu investiga continuamente a través de sus obras arquitectónicas. (fig. 18)

En el año 2005, Wang Shu empezó a experimentar con la combinación de la tierra apisonada y el hormigón, como en el proyecto de la *Casa Wusanfang*. El muro de la tierra apisonada en este proyecto se construye de forma muy sencilla, su altura y su dureza pueden plantear dudas sobre si puede cumplir las necesidades de una obra arquitectónica contemporánea. Posteriormente, finalizó en el año 2013 la construcción del *Shuianshanju* en la Academia de Bellas Artes de China, donde nuevamente empleó la técnica de la tierra apisonada. En este caso, para la

13. WANG SHU. *Proteger los brillantes puntos de la cultura arquitectónica en la cuidad*. Beijing: Scientific Decision (junio), Organización de investigación sobre análisis del sistema de la sociedad y la economía de china, 2017, pp. 23-24

Fig. 18. Wang Shu ha utilizado la técnica de tierra apisonada en muchos de sus proyectos. No sólo en la ciudad, también en el campo. La reforma de Wen cun, es su proyecto más conocido. Imagen de nuevo Wen cun con edificios de tierra apisonada.

Fig. 19. Shuianshanju es un proyecto de tierra apisonada y hormigón, que tiene un muro amarillo muy liso y duro.

construcción del muro utilizó la tierra sacada de la propia cimentación de la obra, lo cual fue posible gracias al uso una técnica especial. (fig. 19)

Wang Shu eligió intencionadamente encofrados de acero para el proceso de producción de las paredes de tierra apisonada. Explicó: *«Yo no quiero que el uso de la tierra se pueda disfrazar como "cosas naturales", de hecho, toda cosa hecha por los humanos ya no es natural. Sólo quiero buscar de alguna manera este sentido auténtico. Esperaba que la construcción realizada dentro el molde de acero fuese muy firme y fuerte, precisamente para subrayar que son "cosas hechas por el hombre"*.[14]

A través de la reformulación de la técnica tradicional de construcción y del nuevo modo de utilizar el material, Wang Shu reinventa la técnica de

14. LI XIAOFENG. *Un experimento de tapial: el cuento del escultor Wang Shu*. Wuhan: Nueva arquitectura, 2001, no.1, pp. 7-8.

la tierra apisonada en un sistema de construcción contemporáneo. Sus nuevas obras, junto con las casas viejas de tierra dentro de la ciudad de Hangzhou, representan la conexión entre lo moderno y lo local.

Visión global sobre los materiales.
Wang Shu siente una fuerte tendencia hacia lo regional para la elección de los materiales, pero nunca excluye por ello los materiales arquitectónicos de la industria contemporánea. En su arquitectura, los materiales tradicionales de China y los de la industria contemporánea se agrupan para formar una manera de expresión propia y un nuevo lenguaje arquitectónico. Por lo tanto, a través de los materiales se reflejan las ideas arquitectónicas de Wang Shu y su deseo de retornar a la cultura tradicional y regresar a la naturaleza. Wang Shu piensa: "Si la tradición fuesen solamente aquellas cosas almacenadas en el museo, como ocurre ahora en China, la tradición ya habría muerto realmente. Sin embargo, la tradición está viva en las manos de las personas, en concreto en las de los artesanos. Los arquitectos necesitan desarrollar una arquitectura en la que los artesanos y también los materiales naturales que éstos utilizan puedan tener la oportunidad de coexistir con la tecnología moderna, y además, puedan promocionarla y utilizarla en toda su dimensión. Solo de esta manera, podemos decir que la tradición sigue viva".[15] La regresión no significa ser conservador, sino que invita a la reorganización, a la innovación y a la revitalización de los materiales antiguos.

15. WANG SHU, LU WENYU. *La poesía en la construcción circulante: Construir un mundo parecido a la naturaleza*. Shanghai: Time+Architecture, 2012, nº. 2, pp. 66-69.

Bibliografía

CHENGSHIBIJIREN. *Nota de la cuidad* Nº. 13: "Desde Aldo Rossi a Wang Shu, la continua y diferencia y la construcción atrás de una palabra clave". Beijing: Arquitecto, China Construction Industry Publishing House. 2013, no. 161 en general

FANG ZHENNING. *Pregunta el camino: un diálogo entre Fang Zhenning y Wang Shu*. Beijing: Crítica de arte. 2012, no.4

HAN YUDE, WU QINGBIN, CHEN HAIYAN. *La técnica de ejecución del muro de wapan en el museo de Ningbo*. Construction technology. 2010, Vol. 39, nº. 7

JIN QIUYE. *Crítica a Wang Shu, y al estado de arquitecto erudito, interpretación moderna del idioma tradicional arquitectónico y otros problemas*. Beijing: Revista "Arquitecto", China Construction Industry Publishing House, 2013, no. 161 en general

LI XIAOFENG. "Un experimento de tapial: el cuento del escultor Wang Shu". Wuhan: *Nueva arquitectura*, 2001, nº.1

WANG XIN. "Ce zuo mei tai cao ying shen". Beijing: Revista *Arquitecto,* China Construction Industry Publishing House, 2013, no. 161 en general

WANG SHU. "Necesitamos un filosofía para que entremos a la naturaleza de nuevo", Beijing: revista *WA*, 2012, nº.5

WANG SHU y otros. "Un arquitecto contra la academia: Su nombre, su sobrenombre y el diálogo". Beijing: *Arquitecto*, China Construction Industry Publishing House, 2006, publicado añadido en agosto

WANG SHU. *Ciudad ficticia, Shanghai*. Tesis del colegio de arquitectura y planificación urbana de Universidad de Tongji,

WANG SHU, LU WENYU. "La poesía en la construcción circulante: Construir un mundo parecido a la naturaleza". Shanghai: *Time+Architecture*, 2012, nº.2

WANG SHU. "Proteger los brillantes puntos de la cultura arquitectónica en la cuidad". Beijing: Scientific Decision (junio), Organización de investigación sobre análisis del sistema de la sociedad y la economía de china, 2017

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Yingle Zhang, Qirui Wan
Universidad Politécnica de Madrid
yinglezhang@hotmail.com

Enraizar el desapego – Los anómalos monumentos de Francesco Venezia en Belice / Rooting the detachment – The anomalous monuments of Francesco Venezia in Belice

El fracaso de la reconstrucción del Valle de Belice después del terremoto en 1968 se debe en gran medida a la ignorancia hacia los conceptos de continuidad y memoria. Se puede interpretar como el resultado del paradigma dominante entonces, que consistía en unir dos tendencias: la construcción según el funcionalismo moderno y la búsqueda de un cierto lenguaje arquitectónico vinculado con el postmodernismo. En este collage complaciente e indiferente, el Museo amurallado en Gibellina Nuova y el Teatro al aire libre en Salemi realizados por el arquitecto napolitano Francesco Venezia se pueden entender como casos excepcionales. Sus trabajos se distinguen no solo por la preservación de las ruinas en la construcción nueva, sino también por la implementación de la acción excavadora que enraíza las arquitecturas con el terreno. Venezia conserva a su vez una cualidad de desapego hacia el lugar mediante formas superpuestas y recorridos espirales, creando un estado de tensión constante que convive con un sentido de equilibrio vulnerable. De esta forma queda reconocida la monumentalidad del Museo y el Teatro a través de re-establecer la relación entre la historia y el territorio. Estos monumentos se han transformado en una representación del estado de supervivencia ante la catástrofe o de protección ante la adversidad.

The failure of the reconstruction of Valle del Belice in Sicily after the earthquake in 1968 is largely due to the ignorance of continuity and memory. It can be interpreted as the result of the dominant paradigm that consists of two trends: the construction plan according to modern functionalism and the search for a certain architectural language linked to the blossom of postmodernism. In this complacent collage, the Museum in Gibellina Nuova and the open-air Theater in Salemi designed by the Neapolitan architect Francesco Venezia can be understood as exceptional cases. His works are distinguished not only by the preservation of the ruins in the new construction, but also by the implementation of excavating action that roots the architectures into the earth. Venezia retains a quality of detachment towards the place through superimposed forms and architectural itineraries in spiral form, creating a state of constant tension that coexists with a sense of vulnerable equilibrium. In this way the monumentality of the Museum and the Theater is recognized through re-establishing the relationship between history and territory. These monuments have been transformed into a representation of the condition of survival in the face of catastrophe or the protection against adversity.

Francesco Venezia, Valle de Belice, reconstrucción, monumentos, ruinas, desapego
/// Francesco Venezia, Belice valley, reconstruction, monuments, ruins, detachment

Fecha de envío: 04/05/2018 | Fecha de aceptación: 21/05/2018

Fig. 01. Gibellina Nuova y el pueblo antiguo, redibujado por autor. 1. Museo Gibellina 2. Pabellón 3. Jardín. NICOLIN, Pierluigi, dir. Gibellina: un centro storico per la città nuova. En: *Dopo il terremoto/After the earthquake. Quaderni di Lotus 2*. Milano: Electa, 1983. pp. 55-59

Fig. 02. Gibellina antiguo después del terremoto. disponible en https://poggiorealeantica.wordpress.com/gallery/il-terremoto-nel-belice/

Redimir desde la exclusión

Medio siglo después del terremoto del Valle de Belice al oeste de Sicilia en 1968, y casi treinta años desde que el trabajo de reconstrucción se quedase inacabado, la transformación que se había concebido para generar un paradigma del planeamiento, de un nuevo tipo de vida y un nuevo orden, ha demostrado hoy haber sido un fracaso. Lo que vemos, como si se tratase de un naufragio de la arquitectura moderna, es en cierto sentido el resultado del diseño como instrumento de exclusión. La distancia física entre los pueblos abandonados y los nuevos asentamientos en otras zonas (Gibellina Nuova, Calatafimi) rompe la conexión de los habitantes con su hogar emocional. (fig. 01 y 02) Al mismo tiempo, la ausencia de una articulación apropiada entre los centros antiguos y los nuevos lugares cercanos (Salemi, Partanna, Salaparuta), aísla los trazos contemporáneos del orden original. (fig. 03 y 04)

A medida que la continuidad territorial va excluyéndose de la nueva realidad bajo la fiebre edificatoria, la configuración analítica, encarnada en su base funcionalista, pone en evidencia la acentuada reducción de una narrativa sobre el tiempo y la tradición que oriente a las comunidades asentadas. En esos nuevos pueblos, el espacio dividido en zonas funcionales sustituye al antiguo esquema de alta densidad y usos mixtos que representaban el complejo sistema social original. La jerarquía entre centro y

Fig. 03. Reconstrucción de Salemi. 1. teatro al aire libre 2. el centro antiguo 3. el nuevo asentamiento. CROSET, Pierre-Alain. Salemi e il suo territorio. En: *Casabella*, n. 536, Electa, Milano, 1987, pp.18-31. ISSN 0008-7181

Fig. 04. Salemi antes del terremoto, Mimmo Jodice. VENEZIA, Francesco; JODICE, Mimmo. *Salemi e il suo territorio*. Milano: Electa, 1992.pp. 29

campo queda allanada, reduciéndose las fronteras hacia una expansión ilimitada. La falta de carácter de los pueblos reconstruidos queda reconocida debido a la excesiva homogeneidad y a la pérdida de espacios públicos para la memoria en los nuevos asentamientos. La negación de cualquier referencia a lo antiguo da lugar a la ignorancia sobre el pasado.[1]

De forma paralela al planeamiento general[2] basado en el funcionalismo moderno, se pueden ver signos de oposición desde el oficio de la arquitectura. Las obras ambiciosas de maestros como Ludovico Quaroni, Franco Purini, Vittorio Gregotti, u Oswald Mathias Ungers dieron lugar a la crítica a los edificios estandarizados y llevaron la narrativa arquitectónica hacia una cierta introversión, mostrando un vínculo entre la ideología del diseño arquitectónico y el florecimiento del postmodernismo a partir de finales de los años sesenta.[3]

1. Al excluir vestigios del desastre, se impone un aspecto urbano moderno sobre el terreno agrícola para dar respuesta a la "inquietud geográfica", porque "del no existir más se pasa a creer que nunca han existido, y del no haber existido nunca se puede concluir que no pueden existir". Nicolin, Pierluigi, dir. *Gibellina: un centro storico per la città nuova. en: Dopo il terremoto/After the earthquake. Quaderni di Lotus 2*. Milano: Electa, 1983. pp. 11. (Traducción del autor).

2. Entre los pueblos afectados del Valle de Belice, el escenario del paradigma de reconstrucción se ve más claramente en el caso de Gibellina Nuova, puesto que el pueblo nuevo construido no tiene restricciones impuestas por el antiguo. Otro asentamiento nuevo, Calatafimi, pensado como una "Ciudad Balnearia", ha quedado incompleto y sin utilizar.

3. La recuperación del Valle de Belice pronto se vio acompañada por el desarrollo del postmodernismo en Europa, teniendo en cuenta las intensas publicaciones sobre la crítica de la arquitectura moderna desde la segunda mitad de los años 70: Charles Jencks y su libro *The Language of Post-Modern Architecture* (1977); la segunda edición de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1977) y *Learning from Las Vegas* (1977) de Robert Venturi en colaboración con Denise Scott Brown y Steven Izenour; *Delirious New York* (1978) de Rem Koolhaas; *Collage City* (1978) de Colin Rowe y Fred Koetter; *After Modern Architecture* (1980) de Paolo Portoghesi.

Fig. 05. Pietro Consagra, El Stella. disponible en http://sicilygibellina.altervista.org/la-frontalita-e-pietro-consagra/

Fig. 06. Francesco Venezia, Museo de Gibellina, foto de autor.

El teatro curvilíneo y la estructura Stella de Pietro Consagra en Gibellina Nuova (fig. 05) representarían la obsesión común en todas estas obras:[4] tipología y sintaxis. Las ideas experimentales se toman como el valor principal más allá de la historia y el territorio para formular un lenguaje arquitectónico puramente intelectual que "divide la experiencia de la arquitectura en niveles independientes",[5] ofreciendo una cierta contribución a ese escenario heroico que tienen estos pueblos sin raíces.

En este collage de ambición arquitectónica y construcción más o menos espontánea a través de la exclusión, las obras realizadas por el arquitecto napolitano Francesco Venezia en dos pueblos vecinos parecen

4. Algunas de las obras sobresaliente en Gibellina Nuova son la *Chiesa Madre* de Ludovico Quaroni (1972-84) con una esfera gigante que corona el pueblo entero, la plaza peatonal axial *Sistema delle Piazze* y casa privada *Casa del Farmacista* (1980) de Franco Purini y Laura Thermes, la *Piazza del Comune* (en torno a 1971) de Vittorio Gregotti y Giuseppe Samonà, y la *Torre Civica* (1988) de Alessandro Mendini.

5. Ibid., pp. 10. (Traducción del autor).

Fig. 07. Francesco Venezia, Teatro en Salemi, foto de Valeria Tripoli. disponible en https://divisare.com/projects/99508-roberto-collova-marcella-aprile-francesco-venezia-valeria-tripoli-orazio-saluci-open-air-theater

ser creaciones excepcionales e incluso extrañas: en Gibellina Nuova un museo amurallado (1981-87) cuyo patio se construye con una fachada del destruido Palazzo di Lorenzo (fig. 06), un pequeño jardín (1985-88) y un pabellón (1986-91);[6] y en Salemi un teatro al aire libre abierto al paisaje (1983-86), construido sobre las ruinas (fig. 07). Como miembro del Laboratorio 80,[7] Venezia revalorizó los fragmentos generados por la catástrofe y conceptualizó proyectos para compensar el territorio. Su trabajo se distingue no solo por su meditación sobre el tiempo pasado, sino también por la implementación de la acción excavadora que relaciona las arquitecturas con el mundo subterráneo.

> "Digamos que en Sicilia son trabajos [...] que tienen como objetivo aquello de probar una idea. Esto es verdad porque lo que llamamos teatro no es el teatro, el museo no es el museo, es necesario darle un nombre burocrático [...] En este sentido son edificios anómalos."[8]

El entorno cerrado y el aspecto austero del museo y el teatro parecen negar el uso que se espera de ellos según sus nombres. Ambas obras están situadas en lugares marginales: el museo delimita el paisaje urbano de Gibellina Nuova con un campo cubierto de viñedos, mientras que el teatro rehundido separa el orden del antiguo centro elevado de Salemi del gran paisaje sobre el que se asoma. Esa situación por fronteriza de las ruinas da a las obras de Venezia una cualidad de desapego que les permite guardar cierta distancia con la condición presente ya que "evitan su comparación con el nuevo núcleo habitado."[9]

---

6. Una rehabilitación menos conocida de una estructura de hormigón para un edificio comercial en Gibellina Nuova, terminada en 1987, también fue llevada a cabo por Venezia.

7. En 1979, El Laboratorio 80 fue creado por un grupo de arquitectos de toda Europa que fue a Sicilia con el objetivo de "modificar los criterios que hasta aquel momento habían guiado la reconstrucción de las ciudades destruidas." Ibid., pp. 1. (Traducción del autor).

8. Hidalgo, Aldo. *Francesco Venezia: temas de arquitecturas*. En: *ARTEOFICIO*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2005, nº 4, pp. 51.

9. Siza, Álvaro, intro. *Francesco Venezia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill , S, A, 1988. pp. 42.

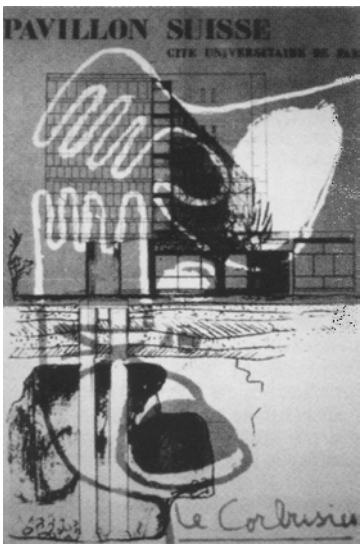


Fig. 08. Francesco Venezia, Croquis del teatro griego de Siracusa. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni.* Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 09. Le Corbusier, Croquis del Pabellón Suizo.

La relación canónica entre construcción y terreno se obtiene restableciendo la jerarquía del lugar. Como consecuencia, las arquitecturas logran reparar la memoria y la continuidad del territorio.

Venezia también aplica el concepto del desapego en la ejecución de los edificios. De forma contraria al esquema ordenado establecido en el lugar, aparecen distorsiones e irregularidades en aspectos constructivos a lo largo del itinerario arquitectónico por las que percibimos cambios físicos y fenomenológicos. Los edificios están envueltos en una tensión constante y un equilibrio vulnerable.

Como Paul Ricoeur menciona en relación a la responsabilidad del tiempo, "la carga del pasado que recae en el futuro insta a incorporar la noción de deuda, que ya no es pura carga, sino recurso, necesidad de relato".[10] En Belice, la sensación particular de alejamiento en los monumentos de Venezia hace posible redimir la historia y el territorio de la realidad de complacencia e ignorancia en la cual se han disuelto en gran medida los sedimentos del pasado.

Hacia un lugar clásico

Un croquis del teatro griego de Siracusa (fig. 08) hecho por Venezia muestra la coexistencia de dos mundos: el mundo superior, en el cual se sitúa el teatro, y el mundo inferior, en el cual se abre un acceso a una profunda cantera. La imagen comparte una visión similar a la de Le Corbusier, al cual Venezia hace referencias constantes, en su interpretación del Pabellón Suizo: pilotes de cimentación unen el edificio moderno y una cavidad antigua del subsuelo (fig. 09). Estos dos mundos son completamente opuestos e indivisibles a la vez. El superior, producto de una adición rápida, se genera del inferior, obtenido a través de un lento proceso de depósito. A través de esta relación dialéctica entre construcción y excavación se crea esta configuración clásica del lugar.

10. Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, 1999. pp. 9.

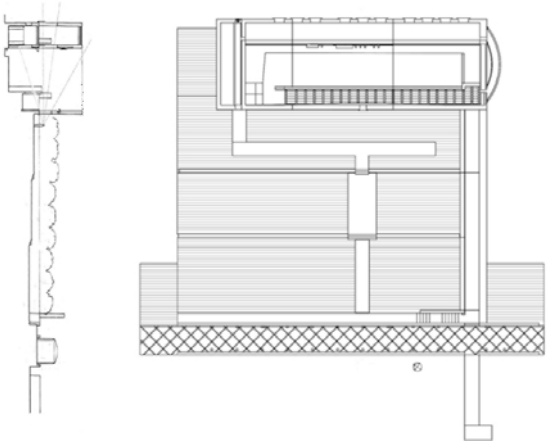


Fig. 10. Francesco Venezia, Plano y sección del Museo Gibellina, redibujado por autor.

Fig. 11. Francesco Venezia, El jardín frontal del Museo Gibellina. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni.* Milano: Mondadori Electa, 2006.

Cuando Venezia empezó a trabajar en Belice, la prioridad fue reorganizar el lugar para poder anclar el edificio al terreno:

> "Es en este paisaje que la historia reciente de Belice –el terremoto, la construcción de nuevos centros, y la transformación de sitios abandonados– se debe encontrar los recursos y su sentido."[11]

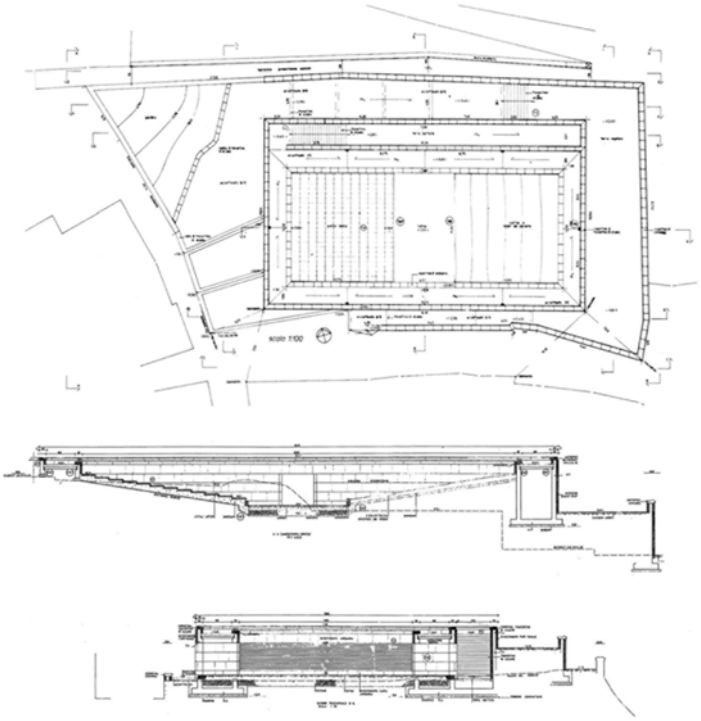
El jardín aterrazado delante del Museo de Gibellina (fig. 10 y 11) se erige desde el suelo, proporcionando una metáfora de la sedimentación geológica: parece como si la fachada estuviera siendo lentamente absorbida por la tierra. Este jardín como elemento exterior ayuda a disponer el patio interior en el nivel inferior. Explica cómo el sentido de lo subterráneo dentro del edificio se forma por la acumulación a nivel del suelo en vez de por la excavación en el terreno.

El jardín frontal también se incluye en el conjunto del programa arquitectónico. Dentro del patio, las vigas de hormigón expuestas en tres de las cuatro paredes reflejan la proporción de la fachada antigua con las nuevas superficies hechas con piedra arenisca y ladrillo (fig. 06). Marca el nivel del suelo del jardín exterior debajo de la única apertura en el muro frontal. Este sistema muestra una integridad que convierte el fragmento histórico en generador de todo el proyecto. La continuidad del edificio se activa al aceptar el orden clásico como la norma para el nuevo sistema constructivo y el movimiento de tierras del lugar.

El museo muestra el paso del tiempo, y, además, genera una sensación de desapego físico y temporal frente a la realidad del nuevo pueblo. El lugar se manipula como una intervención ordenada, subrayando la importancia de la jerarquía entre las construcciones y el terreno. La terraza asociada al suelo y la austera fachada evocan la realidad de la tierra y las heridas de las ruinas de Belice. Únicamente a través de ello podría converger la monumentalidad de la arquitectura con la historia del territorio, y quedar el edificio correctamente enraizado.

De forma contraria a la estrategia en Gibellina de evitar el contacto directo con el terreno, la idea del Teatro de Salemi es acentuar la perpetuación de la antigua materia (fig. 12). Tal como nos dice el arquitecto: "Este ha sido siempre el esfuerzo de la arquitectura que se inserta en los centros

11. *Francesco Venezia Architetture In Sicilia 1980 - 1993*. Napoli: Clean, 1993. pp. 81.



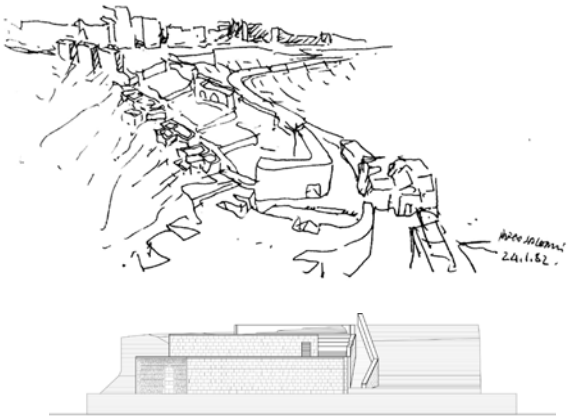


Fig. 12 (izquierda). Francesco Venezia, Plano y secciones del teatro en Salemi. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni.* Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 13 (derecha arriba). Roberto Collovà, Preexistencia del lugar del teatro en Salemi. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni.* Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 14 (derecha centro). Francesco Venezia, Alzado del teatro en Salemi, dibujo del autor.

Fig. 15 (derecha debajo). Francesco Venezia, El teatro visto del nivel inferior, foto de Orazio Saluci, disponible en https://divisare.com/projects/99508-roberto-collova-marcella-aprile-francesco-venezia-valeria-tripoli-orazio-saluci-open-air-theater.

preexistentes."[12] La planta del lugar queda preservada por las ruinas del Convento de Carmen, cuyos fragmentos quedan incluidos en la nueva obra. El pasado construye el futuro; esto es lo que Venezia denomina como el "canibalismo" inherente a la historia de la arquitectura. En este caso las huellas provienen de tiempos diferentes hasta la actualidad, uniendo antiguos caminos y un solar aterrazado preexistente que estaba preparado durante la reconstrucción para un jardín público (fig. 13). Todo ello caracteriza las condiciones híbridas del lugar. La plaza de entrada con un jardín triangular del antiguo terreno es organizada por Venezia para mediar entre los niveles de diferentes partes y hacerlos converger en uno único que formaliza el perímetro. Esto hace que todo el programa, desde la pasarela superior hasta el auditórium rehundido como un mundo al revés, quede limitado por un gesto topográfico. Y nos señala que la obra es una excavación que apenas modifica la sección original del terreno. Nuevamente, Venezia ha introducido la presencia de lo antiguo dentro de un juego formal calibrado para establecer la nueva uniformidad.

El terreno inclinado le confiere al teatro una dualidad que alterna entre horizontalidad y verticalidad. Desde la plaza de entrada, el teatro se integra con el terreno como una plataforma que muestra su programa interior. Unifica el antiguo centro del pueblo y su paisaje a través del horizonte. En su otro frente el camino en la parte inferior muestra los muros como un volumen grueso que esconde la función interior (fig. 14). Mientras que los muros dejan una marca en la frontera del pueblo, los fragmentos reutilizados, arcos y otros tipos de mampostería evocan la antigua construcción como una expresión de la memoria. (fig. 15)

12. Raventós González, Aquiles; Vásquez Zaldívar, Claudio. *Due Case, Tre Edifici Pubblici: La Arquitectura de Francesco Venezia.* Santiago de Chile: ARQ, 1994. pp. 45

Contrariamente a la dureza y firmeza de la envolvente de sus obras en Belice, Venezia parece deleitarse con la muestra de vulnerabilidad presente en los espacios centrales. Acepta la fragilidad y el ciclo de las ruinas, resultado "del hecho por el que las cosas vienen de la naturaleza y regresan a la naturaleza",[13] como norma de la materialidad interna, interpretando las palabras de Georg Simmel.[14] La antigua fachada del museo, los pilares fragmentarios del escenario del teatro, los cilindros rotos presentes en el jardín y el pavimento agrietado en el pabellón definen una condición de inestabilidad como consecuencia de la fuerza telúrica en el núcleo del edificio, acentuando la tensión entre lo nuevo y lo antiguo. El vacío central obtiene su significado de la ocupación lograda por la estructura externa, y a su vez manifiesta su presencia para alterar esa estabilidad. Esta paradoja causa una divergencia en las obras de Venezia, a través de la cual pueden distinguirse del paradigma dominante.

El sentido que relaciona los monumentos de Venezia con el suelo reside en una transmutación progresiva de relaciones estructurales y funcionales de la arquitectura en acciones clásicas sobre la forma. A través de la "transformación no-violenta"[15] se envuelve un vacío sobre el terreno para reinterpretar la acción de excavar. La relación figura-fondo se funde en una condición esencial bajo la cual se preserva la continuidad, haciendo realidad las metáforas de la configuración clásica del lugar.

Superposición crítica: los intersticios y la distorsión

Igual que los movimientos de tierra comprometen la arquitectura con el plano del suelo, otro tema de las obras de Venezia se revela a partir de la condición "fragmentaria" de sus edificios, que juega un papel clave para mostrar la riqueza del sentido del tiempo en su obra. Indica el arquitecto: "Es importante que los diferentes sistemas geométricos no sean coincidentes. Cuando ocurre la coincidencia de todos los sistemas proporcionales, de materiales, de juntas [...] La arquitectura se vuelve aburrida, pierde su habilidad de desarrollarse con el tiempo."[16]

Venezia logra esta "inconsistencia" en sus edificios a través de la superposición de elementos, acercando unos a otros sin fusionarlos. La yuxtaposición de las partes y sus intersticios se manifiestan en los proyectos en Belice como expresión de la tensión del espacio en contra de la estabilidad. Y sirven para hacernos recordar el acontecimiento sísmico.

El encargo solicitaba la retirada de un fragmento de la fachada del histórico Palazzo di Lorenzo, y con ello la idea inicial del Museo de Gibellina

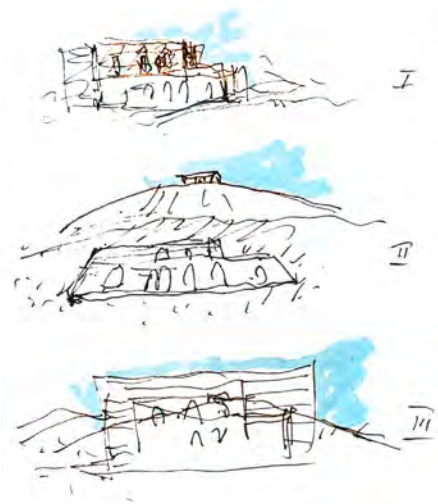
---

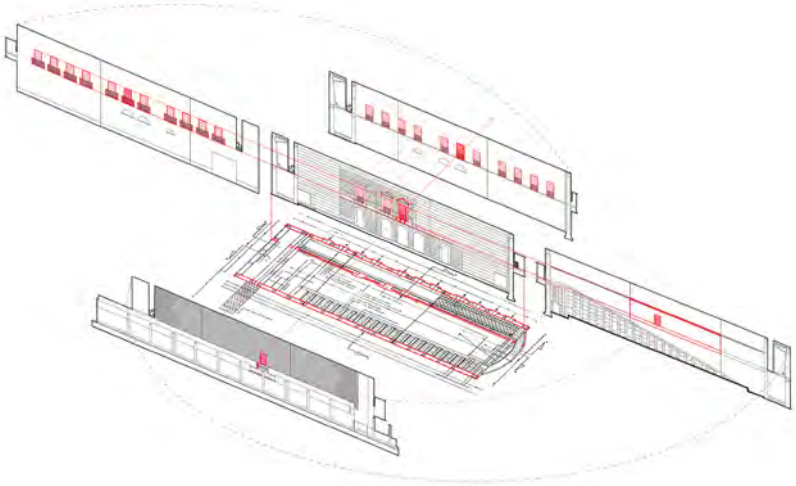
13. Ibid., pp. 22.

14. Según George Simmel, si bien la construcción surge de la voluntad humana, las ruinas aparecen como producto de la naturaleza, y "la destrucción del orden típico es sentida como un retorno a la 'buena madre', como Goethe llamaba a la naturaleza". Simmel, Georg. Two Essays: The Handle, and The Ruin. En: *Hudson Review*. 11:3, 1958: Autumn. pp. 371.

15. Tafuri, Manfredo. *History of Italian Architecture, 1944–1985*, translated by LEVINE, Jessica. Cambridge: MIT Press, 1989.

16. Venezia, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006. pp. 80.





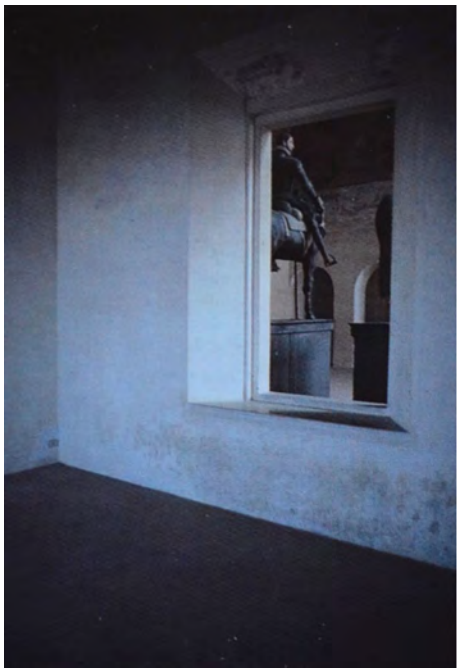


Fig. 16. Francesco Venezia. El museo y la colina. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

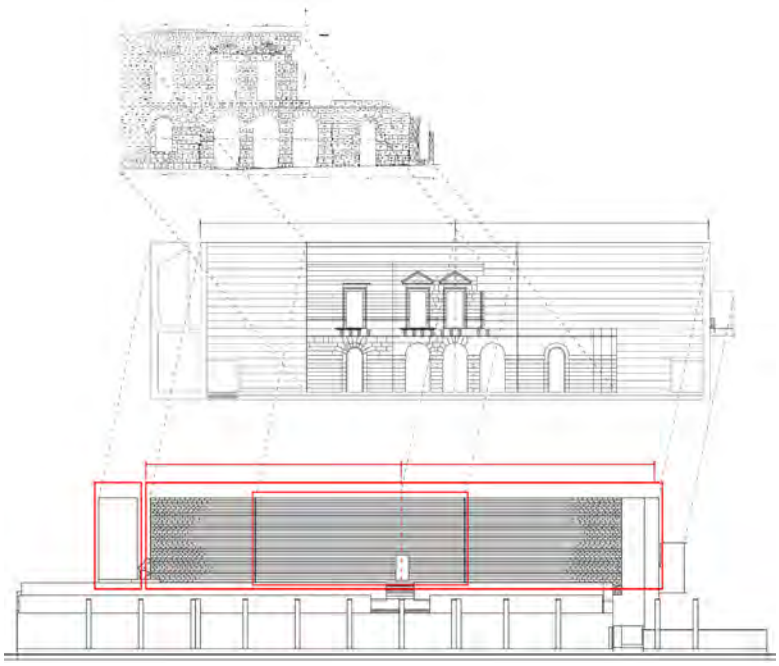
Fig. 17. Francesco Venezia. Composición del museo, dibujo del autor.

Fig. 18. Palazzo Ducale y Museo Gibellina. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

quedó formulada. El proyecto consistió en asimilar esos fragmentos en un ámbito interior para albergar el patrimonio en un edificio con vida propia. La fachada ilustra la inspiración tomada de Adolf Loos, y "utiliza los mejores recursos en su parte más escondida".[17] El sistema queda así establecido por la geometría ortogonal de los muros,[18] y llama a que se produzca una revelación de su riqueza interior. La sucesión de aperturas en las ventanas de las fachadas y el muro original del palacio crean vistas a través del edificio que capturan el paisaje. Una pequeña colina dominada por una cabaña proporciona un fondo idílico al Museo (fig. 16). Con este programa óptico en referencia al Palazzo Ducale en Sabbioneta, Venezia transciende los intervalos físicos entre los muros hacia una metáfora poética de distancia temporal. (fig. 17 y 18)

17. Raventós González; Vásquez Zaldívar, op. cit. supra, nota 12, pp. 28.

18. Venezia conceptualizó el Museo de Gibellina según la disciplina ortogonal del volumen y la geometría: "el Museo de Gibellina es un edificio en el que trabajo únicamente con el ángulo recto, es decir una caja clara, un camino sin duda igualmente satisfactorio." op. cit. supra, nota 12, pp. 46.



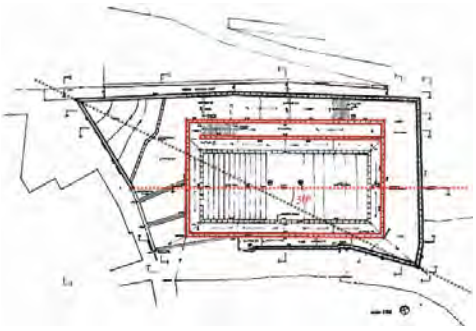


Fig. 19. Francesco Venezia. El muro patrimonial y la fachada del museo, dibujo del autor.

Fig. 20. Francesco Venezia. Fisuras en los muros. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

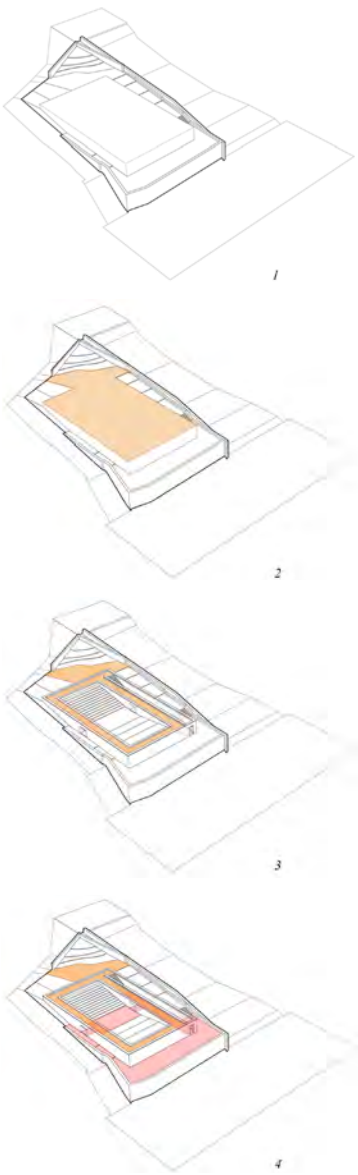
Fig. 21. Francesco Venezia, Distorsión del teatro, redibujado por autor.

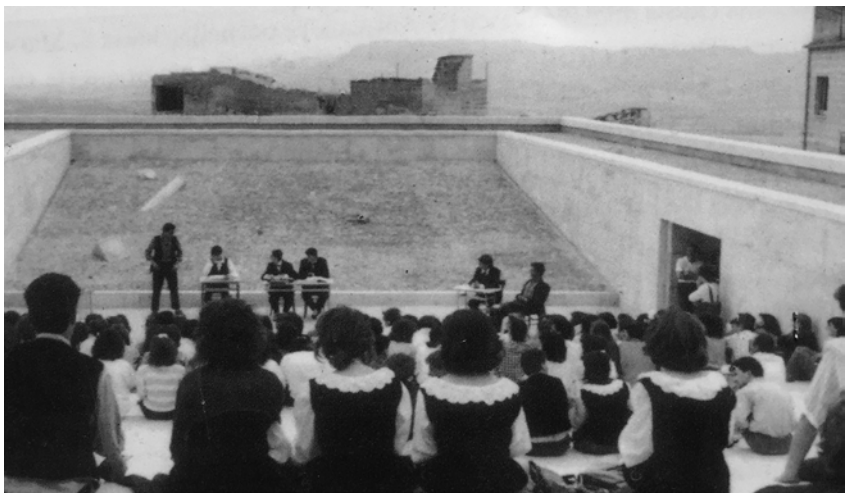
Como elemento temático, la fachada histórica del ámbito interior queda reflejada en la escala de los muros que la encierran. La salida del museo en un extremo subraya la separación que divide el muro frontal en dos partes: la izquierda, que contiene una cabina aislada reposo, y la derecha, una disposición simétrica definida por la ventana axial. Esta sección está a su vez partida por dos fisuras que, con origen en el muro del Palacio, dividen la arquitectura e introducen una relación contraria al esquema equilibrado. (fig. 19) Debido a la superposición de órdenes de distintas categorías, queda acentuada una proporción de la fachada que hace oscilar sutilmente su imagen estable al introducir una sensación de movimiento.

Mientras el orden exterior oscila, el ritmo en los muros del patio se vuelve irregular. Las piezas del Palazzo di Lorenzo contrastan con la horizontalidad de las piedras areniscas del muro que la soporta, resaltando las diferencias entre los materiales antiguos y nuevos. Aunque sus perfiles rotos encajan en algunas partes en las bandas traseras, luchan por escapar del orden horizontal. Asimismo, debido a las fisuras de debajo y entre las capas superpuestas, la fachada tiembla y se desenfoca evocando la idea del desapego (fig. 20).

El Museo de Gibellina puede entenderse como el resultado de perturbar un esquema convencional y simétrico mediante la transgresión del programa y los materiales. Se preservan o se crean intersticios para realizar el desplazamiento entre el "sistema de composición proporcional" y el "sistema de juntas estructurales." Y desde este punto de vista, los mensajes transmitidos por las vistas a través de las ventanas, el orden híbrido de la fachada y el muro del Palacio desplazado muestran la inconsistencia entre la ruina interior y el nuevo edificio, poniendo énfasis a la vez en el rechazo a una comprensión completa del proyecto.

Con esa idea crítica de la continuidad en la arquitectura, Venezia cambia de la legitimación del fragmento histórico a la creación de una conexión





contextual. Este efecto se crea en el Teatro de Salemi mediante una relación dialéctica entre el atrio rehundido y el perímetro del lugar.

Al ver su planta por primera vez, el teatro podría interpretarse como un ensayo de mecanismos geométricos y operaciones formales. Con un solar trapezoidal que sigue el antiguo terreno y los contornos de la ruina del convento, Venezia coloniza la zona incorporando las relaciones preexistentes. No obstante, se crea una tensión a través de la línea diagonal del lugar, que genera una desviación desde el eje ortogonal del atrio central (fig. 21). Respecto al desplazamiento sistemático Venezia indica:

> "La distorsión, aquello que, refiriéndose a la arquitectura egipcia, se llama la romboidalización del ángulo recto, significa partir de una arquitectura muy estática y ponerla en movimiento, es decir hacerla caminar, hacer que se mueve a través de un juego de tensiones." [19]

La deformación entre la base y el auditórium superpuesto resalta una flexibilidad en la cual las dos capas gozan de un alto grado de independencia a través de las que el teatro actúa como un enlace entre los niveles (fig. 22). La conversión morfológica de un fondo complejo hacia una figura formada por una caja sugiere cómo Venezia trasciende una realidad basada en los elementos preexistentes y abierta al público en un espacio cerrado que gozará de autonomía. Los dos sistemas obedecen a leyes constructivas, a usos separados y a respectivos impulsos figurativos. Se pone manifiesto así la dualidad con la que el arquitecto recupera el lugar a través de la manipulación que, en términos de la topografía, compone la ciudad, los fragmentos y el paisaje. La mediación de horizonte ayuda a consolidar la identidad colectiva de la comunidad en el teatro que se ubica en un recinto donde se celebraban ceremonias religiosas. (fig. 23)

Para Venezia una forma compuesta siempre incluye acciones de "resistencia": "Nunca hay una coincidencia entre los dos sistemas, son dos geometrías desfasadas."[20] La superposición como estrategia de su museo y su teatro sugiere una coexistencia de la evidencia del pasado y las

Fig. 22. Los dos niveles del teatro, el superior (amarillo) conecta con el camino principal, y el inferior (rojo) extiende la superficie del antiguo sótano del convento, dibujo del autor.

Fig. 23. Francesco Venezia. Concierto en el teatro. Mapa antigua de Salemi.

19. Raventós González; Vásquez Zaldívar, op. cit. supra, nota 12, pp. 27.

20. Venezia, op. cit. supra, nota 16, pp. 80.

nuevas condiciones, respondiendo a la necesidad de equilibrar la vitalidad de la forma arquitectónica respecto a sus propias leyes, que han de orientarlas a un fin común – reconfigurar la continuidad del espacio y tiempo frente a la homogeneidad como resultado de la reconstrucción.

Venezia caracteriza las expresiones de intersticios y distorsión en los monumentos en Belice como causas de ese nuevo equilibrio. Una tensión entre el vivir independiente de las partes, despegándose la una de la otra, y un designio unitario que se enraíza en la tierra. Interviene sobre los espacios intermedios para lograr esa continuidad crítica con la que se cuestiona la idea de unidad. De la situación mixta entre los muros, o entre el fondo y la figura constructiva aparece algo puramente espacial, y las obras monumentales hacen de esta captura una justificación de su habilidad de desarrollarse con/en el tiempo.

In forma elicoidale – Un movimiento a través del tiempo

Dentro de ese concepto donde la arquitectura encuentra incorpora nuevas posibilidades y por las que nunca alcanza a crear algo totalmente nuevo, sino reutilizado y en fase de transformación, Venezia radica su visión en lo que hay entre lo diferente y lo contrapuesto, así como en la búsqueda de una forma que pueda representar ese concepto de continuidad, de obra abierta.

Esa idea se ha formalizado con el recurso de los movimientos en espiral dentro de sus edificios. Dice el arquitecto:

> "El tiempo que podemos estirar entre esta pieza de fósiles, en el exterior, y las piezas recién formadas que se acumulan en el interior, a lo largo del ciclo de trabajo, es al mismo tiempo que el edificio – Un tiempo en forma helicoidal (*Un tempo in forma elicoidale*)."[21]

En Belice, el desarrollo del itinerario espiral en el museo y en el teatro, incluso en el jardín y el pabellón, contribuye notablemente a una explicación de la noción de "tiempo" como movimiento ritual. Inspirado en el *Danteum*, la circulación dicta el programa arquitectónico como un recorrido por el que nos desplazarnos desde su interior, girando y ascendiendo al nivel superior, hasta llegar a sus entrañas.

La forma helicoidal participa de la metáfora de desapego. Para Venezia, el itinerario en esta forma es la esencia del manifiesto de la alteración entre las condiciones y tiempos de lo que queda por debajo y por arriba del suelo. Subraya también la importancia de los dos conceptos sobre la movilidad a través de un espacio entendidos según Merleau-Ponty: "la espacialidad de la posición" y "la espacialidad de la situación".[22]

El vial amurallado hacia el patio del museo en Gibellina, que sube ligeramente desde la columnata antes de bajar rápidamente hasta el vestíbulo oscuro y comprimido, está concebido como un tranquilo acercamiento al

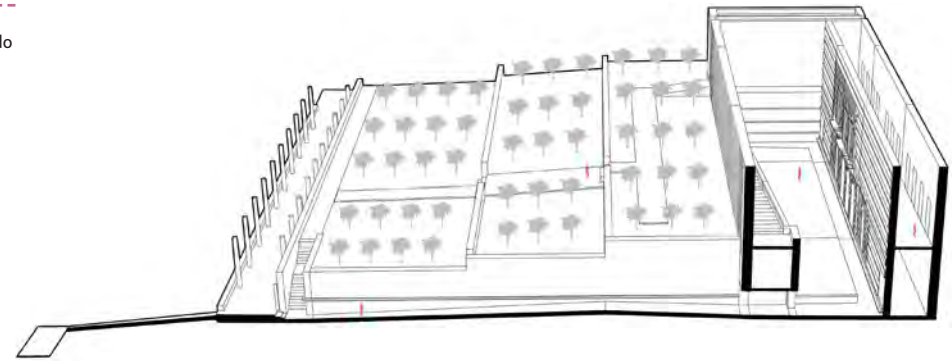
---

21. Venezia, Francesco. *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*. Milano: Mondadori Electa, 2011. pp. 35. (Traducción del autor).

22. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por CABANES, Jem. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. pp. 112-117.

Fig. 24. Francesco Venezia. El vial amurallado del museo, dibujo del autor.

Fig. 25. Francesco Venezia. La rampa ascendente, foto de autor.

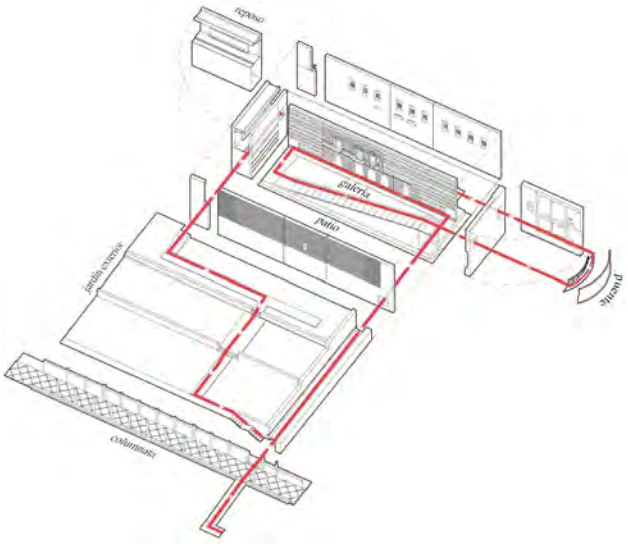


mundo subterráneo. (fig. 24) Rehundido detrás de la fachada frontal, el patio encajado se trata de un espacio privilegiado y restringido, de las imágenes que se fijan en la memoria, lejano de toda versión moderna e idílica del exterior. Las piezas de la fachada de Palazzo di Lorenzo remontadas escenográficamente que estimulan la aprehensión táctil debían recuperar en lo posible su carácter y su sentido vital original. Venezia pensó el patio para "crear un espacio a la escala del Palacio".[23] Sin embargo, el foso que sale del pavimento sirve como una ruta perimetral a través de la que los visitantes se enfrentan a la tensión presente en la materialidad del muro histórico. Esto demuestra cómo el resto del pavimento no ha sido concebido para la circulación sino como un intervalo adecuado entre la fachada y la rampa que se sitúa en el plano opuesto.

Pavimentada con escalones de piedra volcánica, la rampa de 3 metros de ancho actúa como un producto de la tierra, convirtiéndose en el equivalente al muro excavado. En el recorrido ritual se llegará a crear una paradoja entre la rampa y la puerta que la remata, logrando la mejor vista hacia el Palacio sólo a través del camino de salida. Así, un nuevo símbolo del dramatismo del desapego se crea a través del movimiento ascendente que finaliza con esa invitación a abandonar el recinto. (fig. 25)

El volumen del museo tiene como anexos un puente con forma de arco y un espacio de reposo, que proporciona un par de espacios individuales no

23. Siza, op. cit. supra, nota 9, pp. 9.



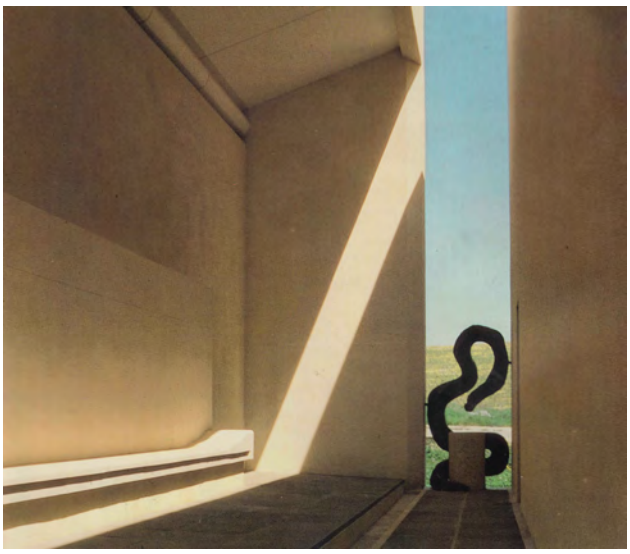


Fig. 26. Francesco Venezia. Itinerario del Museo Gibellina, dibujo del autor.

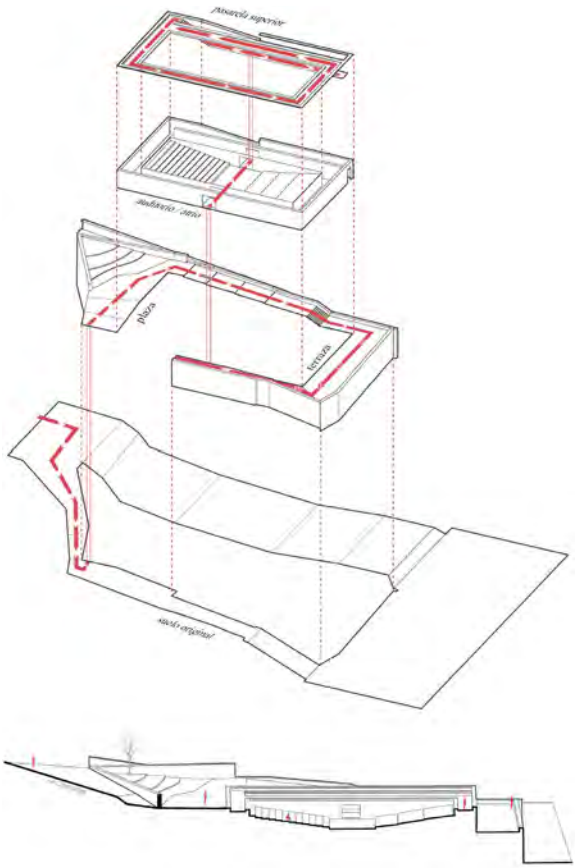
Fig. 27. Francesco Venezia. El reposo. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

visibles desde el patio y hace completar el camino helicoidal (fig. 26). Desacoplado del cuerpo del edificio, el puente es una transición desde el patio hasta la galería en medio de un entorno doméstico. Su forma sugiere una posición aislada en la que se nos pide "un giro, salir, y entrar de nuevo"[24] para romper el trayecto continuo de manera que el siguiente lugar se convierta en un evento impredecible. Al otro lado, la cabina final está bruscamente aislada, y a través de una grieta aparece el paisaje idílico custodiado por la escultura de una serpiente. (fig. 27) De este lugar de encuentro entre el símbolo mítico y paisaje se obtiene un profundo sentido de intemporalidad, que es resultado de la amalgama fenomenológica entre la serenidad y lejanía. Venezia crea así la circulación en espiral del museo hacia un final separado y autónomo que, lejos de disolver la estructura arquitectónica, refuerza la unión entre la memoria el territorio a lo largo de un viaje sin retorno.

Dos años después, en Salemi, el arquitecto insistirá todavía más en mostrar una arquitectura que se hunde en el terreno y cuya circulación se desapega progresivamente de él. El teatro se compone como una forma básica y pura que es envuelta por un recorrido. (fig. 28) El tránsito desde la plaza superior a la plataforma saliente del nivel inferior, y de nuevo hacia el interior del auditórium antes de volver a la pasarela de la cubierta, indica un enfoque del autor para acomodar gradualmente a los visitantes a las situaciones diversas del horizonte.

La apertura repentina de la plaza, según el eje del atrio rectangular (fig. 29), invita a los visitantes a una posición axial frente del paisaje antes de que se produzca un giro hacia la rampa lateral que, amurallada en un lado por el auditórium, desciende hacia la terraza inferior. Esta reorientación se trata de un juego inspirado en Villa Giulia, cuyos recorridos Venezia ha hecho referencia constantemente, y en los que los ejes ópticos no coinciden con los ejes del recorrido. En el caso del teatro, nos muestra el hecho de que un espacio estático se ha puesto en movimiento como respuesta al paisaje ondulado suavemente.

24. Hidalgo, op. cit. supra, nota 8, pp. 51.



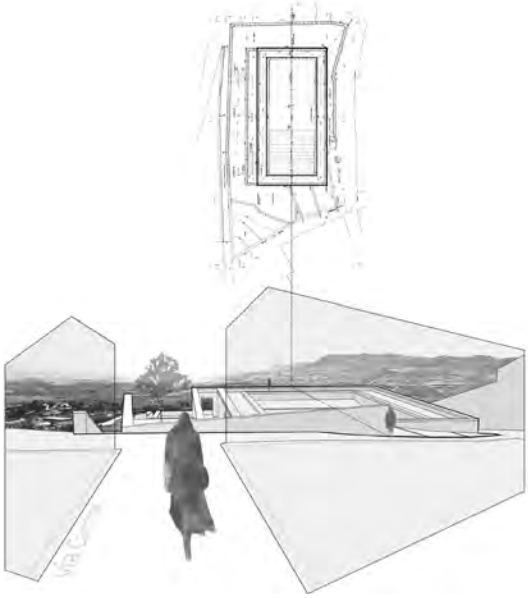


Fig. 28. Francesco Venezia. Itinerario del Teatro en Salemi, dibujo del autor.

Fig. 29. Francesco Venezia. Acceso del teatro, dibujo del autor.

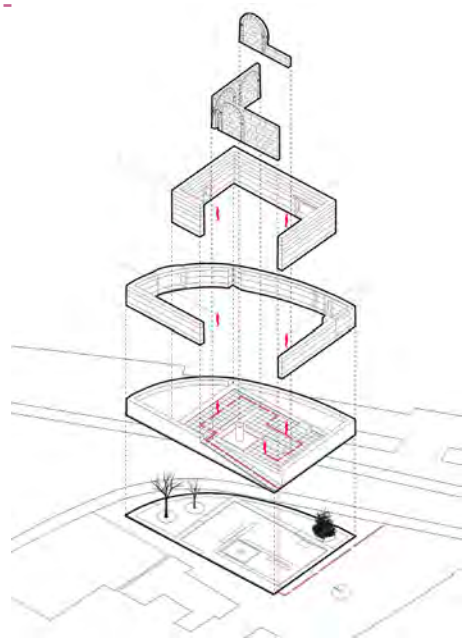
Fig. 30. Francesco Venezia. La pasarela de la cubierta, foto de autor.

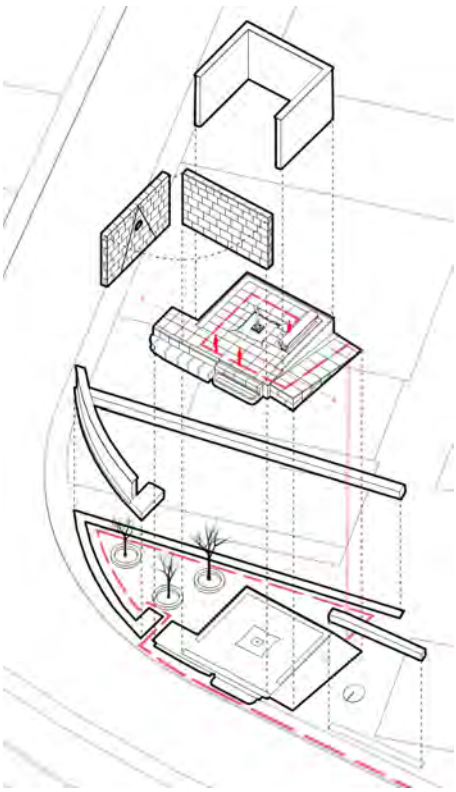
Venezia continúa desarrollando la idea de tensión entre geometría y naturaleza. La percepción de la salida y la llegada se basa en el contraste entre la visión del horizonte desde la terraza, que se relaciona directamente con la dimensión humana, y la ruta que regresa hacia el atrio. El atrio está trazado según un esquema simétrico. A ambos lados, el escenario y los asientos se elevan de la tierra, reproducen el mundo subterráneo, y estimulan la percepción de un movimiento entre las piezas que amenazan con deslizarse hasta llenar ese vacío. Como consecuencia, el atrio se desprende del lugar y del tejido urbano hasta convertirse en un elemento frágil. En su inquietud sugeriría la idea de Venezia de ofrecer un cierto reconocimiento del teatro como un interfaz de las situaciones que se quedan entre arriba y debajo del plano del suelo, es decir, de lo terrenal.

La pasarela superior repone la calma al conjunto. Se alcanza a través de un pasillo lateral del atrio que esconde una escalera hacia la cubierta. Desde ese punto todo el entorno de la ruta parece haberse convertido en algo demasiado horizontal que por otro lado parece negar la pesantez de la construcción abajo (fig. 30). A diferencia de lo que ocurre en el espacio final del museo, donde la intemporalidad se basa en la exclusión del movimiento y el paisaje configurado, el bucle que corona el teatro finaliza con recorrido arquitectónico que señala la infinidad del tiempo.

Fig. 31. Francesco Venezia. Itinerario del jardín, dibujo del autor.

Fig. 32. Francesco Venezia. Itinerario del pabellón, dibujo del autor.





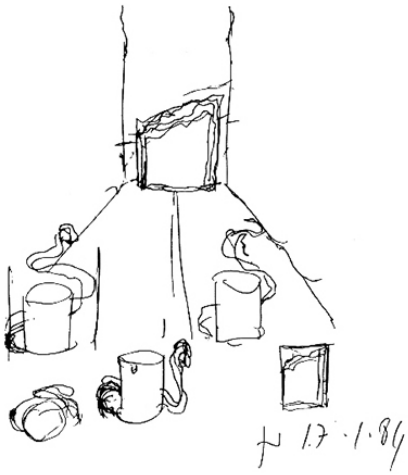
El itinerario del teatro demuestra una forma configurada por una doble espiral. Lleva al visitante desde el descenso y el ascenso rítmico hasta un recorrido que mira hacia el horizonte. Se establece una convergencia entre el movimiento individual y otro que se proyecta más allá de los límites físicos, y nos hace recordar la ruta peatonal en la Acrópolis del maestro Dimitris Pikionis, en la cual los anillos de cada extremo forman una articulación metafórica entre el público y las ruinas.

Desde la primera obra de Venezia, la Plaza Lauro (1973-76) hasta la reciente pirámide en Pompeya (2015) como homenaje a Boullée, vemos un desarrollo del movimiento concéntrico desde la cáscara sólida de la arquitectura hacia el vacío en el centro. En Belice, este orden da lugar a un movimiento que se basa en la noción de desapego, y que representa el contraste entre la inestabilidad del suelo y el edificio, entendido como una representación de la energía de la tierra (fig. 31 y 32). Además, el entorno final de estos itinerarios *in forma elicoidale* compuesto por un conjunto de las huellas del pasado, memorias, y meditación, acentúa la alusión a la trascendencia del tiempo. El tiempo descrito por los monumentos no es entendido como un instrumento de medición o un elemento cronológico, sino como un estado inherente para las experiencias humanas y su heterogeneidad. Algo que, según Tafuri, permite a la vez la aparición de un "Tiempo histórico y la suspensión del tiempo, donde la materia y la abstracción mantienen entre sí un pensativo coloquio."[25]

25. Tafuri, op. cit. supra, nota 15.

Fig. 33. El laberinto de Dédalo. MAFFEI, P. A. "Gemmae Antiche," 1709, Pt. IV, pp. 31.

Fig. 34. Francesco Venezia, El reposo del Museo Gibellina. VENEZIA, Francesco. Francesco Venezia: le idee e le occasioni. Milano: Mondadori Electa, 2006.



La dialéctica oculta

> "Nuestro trabajo como arquitectos es ofrecer una cierta resistencia a la rápida consumición de las razones prácticas que hay detrás de la estructura de un edificio; es evocar un momento oculto que resiste a su tiempo aparente de utilidad."[26]

La arquitectura de Venezia se compone mediante el manejo de un esquema principal, de las modulaciones de un sistema figura-fondo y de la forma tanto desde la unidad como de los componentes a distintos niveles. Coloca su arquitectura en una posición contraria a lo previsible, en la que la ambigüedad y contradicción parecen activarse mediante una síntesis dialéctica de la temporalidad, la emotividad, y la transgresión recurrente entre elementos estructurales y plásticos. El desequilibrio entre las partes, las alteraciones entre los órdenes y una tendencia a despegarse de corrientes y estilos predefinidos hacen de las obras de Venezia resultan difícilmente clasificables, ya que están ligadas a su propia visión melancólica y poética del mundo.

El interés de Venezia no consiste en presentar una cierta exploración lingüística o la interpretación artística de la arquitectura sino la búsqueda de un fundamento específico y propio. En Belice, sus edificios se enraízan en el terreno "como un sello, algo que sella, que se pone sobre el lugar",[27] lo que contribuye a hacer posible una interpretación analógica del laberinto de Dédalo. Ambos casos marcan el terreno mediante la excavación y la construcción, con el objetivo de confinar (y en cierto modo respetar) la inquietud natural en el sentido más profundo. (fig. 33 y 34)

Desafortunadamente, lo que vemos hoy en día en Gibellina y Salemi no es más que una colección de objetos en decadencia. Hay grafitis pintados en los muros, y la basura cubre las plataformas, incluso la estatua de la serpiente ya no está en el espacio reservado para ella en el museo. En un estado de harmonía irónica con los pueblos solitarios, estos monumentos

26. VENEZIA, Francesco. *Architecture as Evocation of Concealed Time*. En: BOUMAN, Ole, ed; Toorn, Roemer Van, eds. *The invisible in architecture*. [s.l.]: Wiley, 1994. pp. 440.

27. Hidalgo, op. cit. supra, nota 8, pp. 47.

desgraciados parecen ser el resultado de una profecía según la cual los pueblos serían compensados antes de sufrir de nuevo el abandono.

No obstante, el planteamiento de estos pequeños monumentos, que contienen matices que luchan en contra de la ignorancia hacia el pasado, creó un camino todavía posible para la recuperación del fragmento y la memoria. Una vía que, aplicada a cualquier tipo de actuación sobre el lugar, obtendría entornos mucho más equilibrados.

Bibliografía

BOUMAN, Ole, ed; TOORN, Roemer Van, eds. *The invisible in architecture*. [s.l.]: Wiley, 1994.

DAL CO, Francesco. *Francesco Venezia e Pompei L'architettura come arte del porgere*. Siracusa: LetteraVentidue Edizioni, 2015.

Francesco Venezia. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.

Francesco Venezia Architetture In Sicilia 1980 - 1993. Napoli: Clean, 1993. catálogo realizado de la exposición " Francesco Venezia Arquitecturas 1973-1993".

HIDALGO, Aldo. *Francesco Venezia: temas de arquitecturas*. En: ARTEOFICIO. [en línea]. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2005, nº 4.

LEJEUNE, Jean-Francois, dir; SABATINO, Michelangelo, dir. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested Identities*. [s.l.]: Routledge, 2009.

MARTINO, Paolo Di, curator. *Trentadue domande a Francesco Venezia*. 2nd ed; Napoli: Clean, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. traducido por CABANES, Jem. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

MORELLI, Filippo. *Luce e materia, misura e natura Nell'architettura di francesco Venezia*. Director: Ruggero Lenci. Tesis de Proyecto de investigación. Sapienza - Università di Roma, Ingegneria civile, edile e ambientale, 2013.

NICOLIN, Pierluigi, dir. "Gibellina: un centro storico per la città nuova". En: *Dopo il terremoto/After the earthquake*. *Quaderni di Lotus* 2. Milano: Electa, 1983.

RAVENTÓS GONZÁLEZ, Aquiles; VÁSQUEZ ZALDÍVAR, Claudio. *Due Case, Tre Edifici Pubblici: La Arquitectura de Francesco Venezia*. Santiago de Chile: ARQ, 1994.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, 1999.

RODEHIERO, Bebdetta. *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*. Director: Josep Muntañola Thornberg. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB, 2008.

SCULLY, Vincent, dir. *Modern architecture and other essays*. Princeton University Press, 2003.

SIMMEL,Georg. *Two Essays: The Handle, and The Ruin*. En: Hudson Review. 11:3, l958: Autumn.

SIZA, Álvaro, intro. *Francesco Venezia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill , S, A, 1988.

TAFURI, Manfredo. *History of Italian Architecture, 1944–1985*, translated by LEVINE, Jessica. Cambridge: MIT Press, 1989.

VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

VENEZIA, Francesco. *Scritti brevi 1975-1989*. Napoli: Clean, 1990.

VENEZIA, Francesco. *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*. Milano: Mondadori Electa, 2011.

VENEZIA, Francesco; JODICE, Mimmo. *Salemi e il suo territorio*. Milano: Electa, 1992.

VENEZIA, Francesco; LINAZAZORO, José Ignacio, intro. *Casa Malaparte*. Cádiz: arquitectosdecádiz, 2001.

VENEZIA, Francesco; PETRUSCH, Gabriele. "Usque da infera usque ad coelum". En: *Quaderns D'arquitectura I Urbanisme*.