REIA #14

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #14

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #14
REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

REIA es una revista de investigación indexada en AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET y DICE / *REIA is a research journal which is indexed by the AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET and DICE*

DISEÑO GRÁFICO / *GRAPHIC DESIGN*
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL / *DIGITAL CONTINUITY*
Germán Colomar

PUBLICACIÓN SEMESTRAL / *SIX-MONTHLY PUBLICATION*
ISSN: 2340-9851

DIRECCIÓN / *ADDRESS*
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 #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco Javier Casas Cobo

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Lecturer of the College of Engineering Alfaisal University (Riyadh, Saudi Arabia)
paco@brijuniarquitectos.com / fcobol@alfaisal.edu

Beatriz Villanueva Cajide

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Lecturer of the College of Engineering Prince Sultan University (Riyadh, Saudi Arabia)
bea@brijuniarquitectos.com / bcajide@psu.edu.sa

El papel de la revista Perspecta *durante la década de los años 50 en la validación histórica del Estilo Internacional y su contribución en la elaboración de la postmodernidad / The role of the journal* Perspecta *during the decade of the 50s in the historical validation of the International Style and its contribution in the elaboration of postmodernity*

La aparición de la revista *Perspecta* en el año 1952 es clave para entender la revisión de la arquitectura moderna en la década de los cincuenta. Se trata de una revista que aparece vinculada a la Universidad de Yale en un momento en el que dicha institución quiere recuperar la historia en su currículo académico y cuya comunidad de estudiantes y profesores se interesa por conocer la obra de los tres maestros de la modernidad sin renunciar a que esa revisión sea crítica, aunque fuera a través de figuras muchas de ellas vinculadas a la propia universidad como Louis Kahn, George Howe, Vincent Scully, Paul Rudolph, Philip Johnson o Henry-Russell Hitchcock, que publicarían con asiduidad en sus páginas, a la vez que desarrollan una carrera profesional en paralelo, lo cual duplica su capacidad de influir en el futuro de la arquitectura, al operar desde el ámbito académico y el profesional.

A través de la publicación de un gran número de artículos, muchos de ellos con la ambición de recuperar esa mirada crítica con el Estilo Internacional y la historia reciente de la arquitectura moderna, la revista *Perspecta* sirve como herramienta de validación histórica inicial de la arquitectura de la década posterior, incluyendo la deriva posmoderna.

The appearance of *Perspecta* in 1952 is key to understanding the revision of modern architecture in the fifties. It is a magazine that is born linked to Yale University at a time when the institution wants to recover history in its academic curriculum and whose community of students and professors is interested in knowing the work of the three masters of modernity without giving up to a critical review, although through figures, many of them bound to the university itself such as Louis Kahn, George Howe, Vincent Scully, Paul Rudolph, Philip Johnson or Henry-Russell Hitchcock, who regularly published in its pages, whereas they develop a professional career in parallel, which doubles their ability to influence the future of architecture, operating from the academic and professional realms.

Through the publication of a large number of articles, many of them with the ambition to recover that critical look at the International Style and the recent history of modern architecture, *Perspecta* magazine serves as an initial historical validation tool for the architecture of the following decade, including postmodernist drift.

Arquitectura moderna, modernidad, crisis, historia, academia /// Modern architecture, modernity, crisis, history, academia

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 25/05/2019

Francisco Javier Casas Cobo y Beatriz Villanueva Cajide

El papel de la revista Perspecta durante la década de los años 50 en la validación histórica del Estilo Internacional y su contribución en la elaboración de la postmodernidad

La aparición de la revista *Perspecta* en el año 1952 es clave para entender la revisión de la arquitectura moderna en la década de los cincuenta. Se trata de una revista con un perfil muy distinto al de las revistas europeas que dominan el debate arquitectónico en la posguerra y que continúan enzarzadas en disquisiciones, muchas veces nacionales, como el pintoresquismo inglés a partir del *Englishness* y el *Townscape* de *Architectural Review,* la figura de Le Corbusier en *L'architecture d'ajourd'dui,* la mirada a América de *Architectural Design* o la continuidad histórica de la italiana *Casabella*. Tampoco tiene la ambición comercial y el deseo de seducir a un gran público con las bondades de la arquitectura moderna que mueve a *Arts &* Architecture, la gran revista americana de la época con el permiso de *Architectural Forum* y *Architectural Record*. *Perspecta* es una revista que aparece vinculada a la universidad de Yale en los Estados Unidos de América, en un momento en el que dicha institución quiere recuperar la historia en su currículo académico, tal como cuenta en el comentario al primer número de la reedición de la propia revista años después Robert Stern. El aprecio de los estudiantes de Yale hacia la figura de Henry-Russell Hitchcock y su conocimiento de los tres maestros de la modernidad (Mies, Le Corbusier y, Wright) no supuso un freno para proponer una mirada crítica o, al menos, más abierta, al futuro de la arquitectura, actitud que compartían profesores y alumnos y de la que surgió la necesidad de un vehículo donde canalizar esas nuevas inquietudes, que será la revista *Perspecta*.

Para entender la aportación de la revista a esta crisis de la modernidad que desemboca en la postmodernidad, hay que fijarse en algunos de los personajes claves que están presentes en los sucesivos números; desde George Howe primero y Paul Rudolph después al frente de la dirección, pasando por las numerosas aportaciones de Philip Johnson y Louis I. Kahn.

En todo caso, como ya se ha comentado al comienzo, hay otra figura central en la primera mitad del siglo XX en América que es el propio Hitchcock quien, al fin y al cabo, había sido protagonista en 1932 de la importantísima exposición en el MOMA sobre el Estilo Internacional[1], y acababa de entonar un cierto *mea culpa* con la publicación del artículo "El Estilo Internacional

1. "Modern Architecture: International Exhibition" es el nombre de la exposición que, comisariada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, se pudo ver en The Museum of Modern Art (Nueva York) desde el 9 febrero hasta 23 marzo 1932.

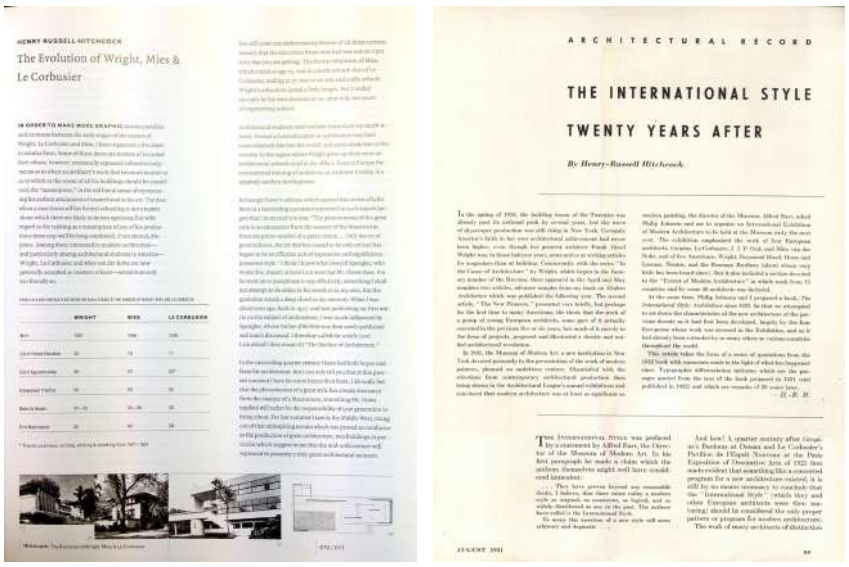


Fig. 01. Artículos de Henry-Russell Hitchcock para el número 1 de *Perspecta* del año 1952 (izquierda) y para el de agosto de 1951 de *Architectural Record* (derecha).

veinte años más tarde", en 1951[2] en la revista *Architectural Record,* y que publica también en *Perspecta,* donde ya en el primer número de 1952 aparece un artículo suyo[3] sobre la evolución de los tres maestros en el que anima a los estudiantes a no obsesionarse con hacer una primera obra maestra pronto (haciendo referencia a lo tardío de la primera obra maestra de Mies, Le Corbusier o Wright, respectivamente) y entender esos años como un periodo de formación necesario donde satisfacer las necesidades del cliente, anteponiéndolas a la expresión propia del genio individual. En dicho artículo, Hitchcock se fija además en las primeras obras de los tres, anotando las influencias neoclásicas a través de Schinkel en Mies, las de Le Corbusier, que aparecen luego en el texto de los editores de la revista en el mismo número, y el proyecto de Wright para un concurso de una biblioteca y museo en Milwaukee, justo cuando éste había abandonado la oficina de Sullivan, el mismo año de la exposición de la *World's Columbian Exhibition* de Chicago, 1893, donde el arquitecto americano diseña una gran columnata en fachada para un edificio que, en definitiva, parece un palacio dieciochesco.

Si bien la aparición posterior de lo que conocemos como postmodernidad en arquitectura es la suma de muchas interacciones, cuya complejidad excede ampliamente las posibilidades del presente artículo, puede decirse que el decisivo papel de la revista *Perspecta* empieza en estos artículos, del mismo modo que lo hace el propio Hitchcock.

En el número 2 de 1953 se publica la transcripción de una mesa redonda titulada "Sobre la responsabilidad del arquitecto"[4] en la que participaron

2. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson publican el libro *The International Style: Architecture Since 1922* en 1932 pero como según Hitchcock fue preparado durante el año anterior, 1931, no hay error en hablar del Estilo Internacional 20 años después, tal como afirma el artículo de *Architectural Record* de 1951 que él mismo firma.

3. HITCHCOCK, Henry-Russell. "The Evolution of Wright, Mies & Le Corbusier" *Perspecta*. 1952, núm. 1, p. 8-15.

4. KAHN, Louis I.; WEISS, Paul; SCULLY, Vincent. "On the Responsibility of the Architect" *Perspecta*. 1953, núm. 2, p. 45-57.

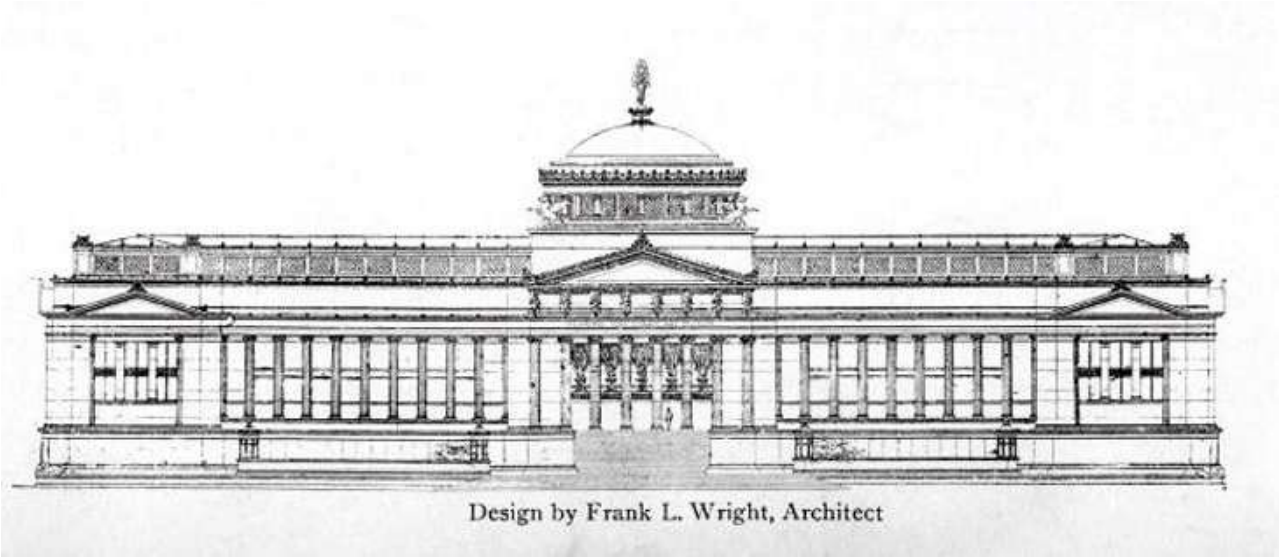


Fig. 02. Frank Lloyd Wright: Proyecto para el concurso de la Nueva Biblioteca Pública de Milwaukee (1893).

Philip Johnson, Louis Kahn, Vincent Scully, Pietro Belluschi y Paul Weiss[5]. Johnson, polemista bien capacitado y dotado para la adaptación al medio como casi ningún otro arquitecto de su época, utiliza referencias de todo tipo, desde edificios recientes de Wright (Charnley House) o Saarinen (la capilla del MIT que Belluschi conocía tan bien en su calidad de decano) hasta espacios neo-góticos de la propia universidad de Yale, para justificar un punto de vista moral, según el cual los arquitectos tienen la obligación principal de crear espacios bellos, con lo que todo lo demás quedaría subordinado a ello. El debate con Belluschi es muy encendido y refleja las posturas, formalistas y desprejuiciadas respecto a muchos de los mantras modernos, de Johnson frente a las ideas de proceso y de búsqueda del italo-americano.

Cuando Kahn toma la palabra lo hará para apuntar en dos direcciones. Por un lado, separa a los pocos arquitectos de los muchos profesionales que en su opinión existen, y subraya su creencia de que un verdadero arquitecto es, en realidad, un artista, algo que, en cierto modo, le sitúa cerca de lo que Johnson está intentando defender frente a Belluschi. Por otro, dice que, aunque no es necesario partir de una forma a priori para producir arquitectura, le parece una manera poderosa y natural para comenzar. Esta afirmación se aliena con lo defendido por Johnson en su aproximación formalista al proceso de diseño. No obstante, luego parece contradecirse o al menos matizar sus palabras y abunda en el proceso y en la dificultad de concebir una forma como un producto final y luego pensar en cómo hacerla, tal como había propuesto Johnson anteriormente. Johnson, en su réplica, se reafirma en lo poco importantes que le parecen los aspectos funcionales o, incluso, los estructurales, por lo que considera que la coartada estructural y el antaño válido "la forma sigue a la función" resultan insuficientes para generar la forma del edificio.

Este debate no ya sobre la función, un asunto en cierto modo superado por su rigidez o al menos desposeído del exagerado magnetismo que en

5. Paul Weiss era quizá menos conocido por ser Profesor de Filosofía en la Universidad de Yale pero no arquitecto.

su momento tuvo en los años veinte en Europa, sino sobre la búsqueda formal en arquitectura, se cerrará en falso con el desplazamiento hacia lo semántico que propondrá en parte la postmodernidad como solución a la crisis de la arquitectura moderna.

En otro artículo del mismo número 2 del año 1953, George Howe, uno de los editores de la revista, escribe[6] desde su posición como un arquitecto "mayor" y celebra el año como uno de gran interés arquitectónico, especialmente debido a la celebración de la exposición "Built in USA" que el MoMA convoca en intervalos de diez años, habiendo formado él mismo parte junto a su socio Lescaze de la que en 1932 se tituló "The International Style". Howe trata el asunto de los historicismos en los edificios universitarios de Yale o Princeton y habla del valor simbólico de esos edificios y, en cierto modo, justifica su sentido en un periodo (1920-28), que pondrá en duda, sin embargo, en el año 1948, durante el simposio "Building for Modern Man," al valorar la recién finalizada nueva biblioteca en Princeton, de estilo neo-gótico. Este cambio de criterio, justificado sin duda por todos los acontecimientos de décadas anteriores y la evolución del propio arquitecto, se muestra en el texto en la parte en la que Howe escribe apasionadamente sobre los edificios para las Naciones Unidas en Nueva York y París, funcional y tecnológicamente impresionantes a su juicio, en la representación de esos nuevos valores que para él están presentes en esa gran organización internacional.

Para cerrar el texto, Howe reivindicará de nuevo la exposición del Estilo Internacional de 1932 y la figura de Frank Lloyd Wright como la más importante de las seleccionadas para la muestra, al compartir una divertida anécdota sobre el disgusto de Wright al ser incluido dentro de una etiqueta como "internacional" cuando él se consideraba un "hombre de las praderas" (americanas, por supuesto), donde el propio Wright termina llamándose "Dios" a sí mismo en una carta de respuesta a Howe.[7]

A pesar de esta actitud de Wright, que denota su evidente incomodidad con la inclusión de su trabajo en la mencionada exposición para asegurar el éxito de la misma entre el público americano, al representar la figura más representativa de dicho país, y del hecho de que ya en los años 50 se encontraba ya en la fase final de su carrera, es un personaje muy apreciado por los colaboradores de la revista. Esto no sólo incluye a Howe, sino también y sobre todo a Vincent Scully, cuya grandísima admiración por Wright hizo que Saarinen le reconociera como "el fanático de Wright" cuando fueron presentados en 1952. El motivo podría ser el hecho de que el arquitecto es parte de la arquitectura moderna que, tanto la revista como la universidad Yale a la que se vinculaba, querían revisar precisamente a partir del conocimiento de la historia y no de su negación como forma de avance. Por otro lado también cabe destacar que Wright encaja muy bien en las ambiciones de la revista por su búsqueda de una

6. HOWE, George. "Some Experiences and Observations of an Elderly Architect". *Perspecta*, 1953, núm. 2, p. 2-5.

7. "Dear George: This is just to tell you that in the present story I am not Moses, I am God', nota enviada por Frank Lloyd Wright en respuesta a un artículo de George Howe titulado "Moses Turned Pharaon" que el propio Howe relata en HOWE, George. "On the Responsibility of the Architect". *Perspecta*. 1953, núm. 2, p. 5.

THE EDITORS

Order and Form: Yale Art Gallery and Design center, Designed by Louis Kahn

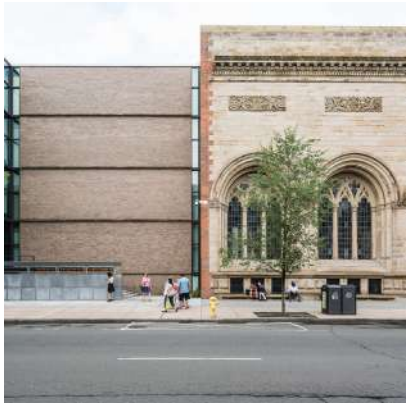


Fig. 03. Primera página del artículo de los editores "Order and Form: Yale Art Gallery and Design center, Designed by Louis Kahn" en el número 3 de *Perspecta* del año 1954.

Fig. 04. Fachada de la Yale University Art Gallery de Louis I. Khan junto al edificio eclecticista (neogótico-renancentista) adyacente también de la Old Yale Art Gallery (originalmente Gallery of Fine Arts) de Egerton Swartwout.

arquitectura auténticamente americana, aunque este sería un asunto probablemente menor en la agenda de *Perspecta*.

George Howe fallecería en abril de 1955 después de cuatro años de intensa dedicación como jefe del Departamento de Arquitectura de Yale y a su legado se pensó dedicar el número 3 del año 1954[8]. Este número será el primero en el que *Perspecta* propone un tema principal, en este caso la relación entre arquitectura y artesanía, entendiendo ésta no por el hecho en sí de los objetos artesanales sino por la posibilidad de una producción arquitectónica más artesanal o delicada, con la mirada puesta en países como Japón y en el uso de materiales tradicionales; y artículos de Gropius sobre los muebles de George Nakashima o de Cristopher Tunnard sobre la piedra, respectivamente. Esta comprensión de la arquitectura como proceso artesanal servirá, según explica Robert A. M. Stern en su comentario de introducción en *[Re] Reading Perspecta*, para ahondar en las insuficiencias de la arquitectura moderna. No cabe duda de que esas carencias son en gran parte las que sostendrán algunas de las ideas un tanto superficiales del postmodernismo en relación a, por ejemplo, la ausencia de un discurso tecnológico frente a esa inclinación por lo meramente decorativo.

A pesar de ese interés en lo artesanal de la arquitectura, la revista presentó también en este número la Yale Art Gallery de Kahn como el primer edificio americano que, con gran convencimiento, desafiaba la desmaterialización del Estilo Internacional, siendo a la vez, según Stern, el primer edificio que podría ser catalogado como *New Brutalism*. El debate sobre el brutalismo interesa poco a la revista y el propio Keneth Frampton, en un texto anterior a este de Robert Stern, habla de Kahn en *Perspecta* siempre en clave de una *Nueva Monumentalidad* y nunca de la posibilidad de un Kahn brutalista[9]. Stern habla desde una distancia temporal que en 1954 hacía imposible cualquier consideración sobre el tema, teniendo en cuenta que los dos principales artículos de los Smithson[10] y Reyner Banham[11] para *Architectural Design* y *Architectural Review* respectivamente, no se publican hasta 1955, y ni siquiera el primero de los artículos al otro lado del Atlántico en el que aparece dicho término –y que por tanto sólo tendrá valor historiográfico posteriormente por esa razón– puede datarse antes del final del año 1953.[12] No obstante, siendo rigurosos, puede decirse que por esas fechas ya al menos Philip Johnson –en su avidez y curiosidad

8. En el repositorio de la web https://www.jstor.org/journal/perspecta donde están disponibles según el catálogo del MIT Press todos los números de la revista, el número 3 de *Perspecta* aparece datado en el año 1955, si bien tanto en la edición impresa del mismo como en el facsímil que aparece en *[Re] Reading Perspecta,* la fecha de este número 3 es 1954, que es la que se utiliza en el texto.

9. FRAMPTON, Kenneth. "Reflections on *Perspecta*: The End of the Beginning". [*Re]Reading Perspecta*. Symposium. 2000, p. 768-772.

10. SMITHSON, Alison y Peter. "The New Brutalism". *Architectural Design*, (enero 1955) p. 1.

11. BANHAM, Reyner. "The New Brutalism". *The Architectural Review*. Vol. 118 (diciembre 1955) p. 354-361.

12. SMITHSON, Peter. "House in Soho, London. Alison and Peter Smithson". *Architectural Design* (diciembre 1953) p. 342. Artículo donde se utiliza el término "new brutalism" por primera vez.

intelectual siempre informado de las últimas tendencias- había dedicado unas líneas[13] a la escuela en Hunstanton de los Smithson allá por septiembre de 1954, que aparece en la propia *Architectural Review*.

Continuando con el número 3 de 1954 de la revista *Perspecta,* en él hay otro artículo muy importante para entender el desmontaje del Estilo Internacional o, como decíamos al comienzo del texto al enunciar el objetivo del mismo, cómo la crítica al Estilo Internacional en realidad no es más que una coartada para legitimar, por un lado, una arquitectura moderna validada históricamente a partir de una pretendida revisión crítica; y por otro lado y como consecuencia de esta salida en falso a la crisis de la modernidad, cómo la respuesta de la posmodernidad es ofrecida desde asuntos tangenciales en los que no aparece el compromiso social de la arquitectura (uno de los objetivos irrenunciables del movimiento moderno europeo) y sí lo hacen asuntos menores de estilo o semánticos, que derivan en las ya conocidas sub-tramas ornamentales a partir del significado de los elementos arquitectónicos de la arquitectura clásica.

Este importante texto no es otro que la transcripción de una charla de Philip Johnson titulada "Las siete muletas de la arquitectura moderna"[14], donde Johnson divaga con cierta sorna sobre la educación que Harvard había estado ofreciendo a sus estudiantes de arquitectura en los tiempos de Gropius, retirado de allí poco tiempo atrás, si bien continuaba su labor como crítico invitado en el propio Yale (donde se realiza la charla) con cierta frecuencia. Las siete muletas de la arquitectura moderna de las que habla Johnson son la historia, los dibujos bonitos, la utilidad o usabilidad, el confort, lo barato, el servicio al cliente y finalmente la estructura. Los editores de la reedición de *Perspecta* apuntan cómo Johnson entendía así que la arquitectura moderna ya había establecido una tradición lo suficientemente fuerte como para resistir una crítica como la suya, cuya ambición era la de animar a las nuevas generaciones a recorrer la senda de la modernidad de manera más flexible. Frampton aclara que el título es una parodia del propio Johnson que, a su vez, titula su charla de forma similar al conocido decimonónico libro de John Ruskin "Las siete lámparas de la arquitectura"[15]. El tono de broma de la charla le sirve a Johnson para rebajar dos asuntos antes trascendentes: el primero es el de la arquitectura moderna en sí misma, o lo que de heroico e intocable aún le quedaba a mediados de los años cincuenta de ella; y el segundo, el de la historia, que es del que se ocupa, como ya se ha dicho, parte de la agenda

---

13. "School at Hunstanton" incluye: "comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe" en *The Architectural Review,* (septiembre 1954), pp. 148-158. El artículo aparece sin firma. En la recopilación bibliográfica que M. Vidotto hace en A + P Smithson – Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990, lo atribuye a los Smithson. En la bibliografía incluida en la antología de textos de R. Banham *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, a cargo de Mary Banham et al., se atribuye a este último. No obstante, por el comentario que hace una nota de la revista, se podría adjudicar a los Smithson el apartado "principios de diseño" y el resto del artículo a R. Banham. Todo ello visto en VALCARCE LABRADOR, María Teresa. "El Nuevo Brutalismo: una aproximación y una bibliografía". *Cuaderno de Notas*. 1999, núm. 7, p. 140.

14. JOHNSON, Philip. "The Seven Crutches of Modern Architecture". *Perspecta*. 1954, núm. 3, p. 40-45.

15. FRAMPTON, Kenneth. "Reflections on *Perspecta*: The End of the Beginning". *[Re]Reading Perspecta*. Symposium. 2000, p. 768.

de la propia revista *Perspecta*. La posición de Johnson, una vez más, es enormemente ambigua, al elegir precisamente la historia como primera muleta de un movimiento, el moderno, que se podría calificar como antihistoricista en su origen y enfrentado a casi cualquier lectura de tradición y, por ende, de estilo. Sin embargo, y a pesar de que la revista *Perspecta* es manifiestamente historicista (en los términos ya explicados de su revisión e inclusión como parte de un proyecto de arquitectura moderna), Johnson sólo se refiere a la historia como una muleta que servía para justificar la mala arquitectura si ésta hacía referencia a algo anterior (en una suerte de validación histórica *per se)*, capacidad que ahora había perdido. Al final de la charla vuelve a hablar de historia y tradición, esta vez para referirse a los tres maestros (él los llama "padres espirituales") que para él son Gropius, Le Corbusier y Mies, con mención (cruel) a Wright como "el gran arquitecto del siglo XIX". Por todo ello, podríamos decir que Johnson muestra una postura independiente de la agenda de la revista, tanto en su equidistancia respecto a la importancia del papel de la historia como herramienta de crítica arquitectónica, como en su evidente ninguneo a Wright, para enfado de Scully, su gran valedor en *Perspecta*.

En el año 1957, Vincent Scully publica otro artículo clave[16] en el número 4 titulado "Arquitectura Moderna: Hacia una Redefinición del Estilo"[17], en el que hace el esfuerzo de sintetizar sus ideas sobre cómo la arquitectura moderna se ha desarrollado a lo largo de doscientos años de historia desde sus orígenes en el siglo XVIII, lo cual le acerca a posiciones de otros historiadores que buscan en un pasado quizá algo lejano los orígenes de la modernidad en arquitectura, alineándose con los intereses de la revista *Perspecta*.

Continuando con la tesis expuesta al comienzo de este texto en relación al trabajo de distintos autores en la validación del Estilo Internacional, es muy interesante detallar cómo el artículo de Scully estaba llamado a ser la continuación o secuela veinte años después del escrito por Hitchcock en 1931 a raíz de la exposición del MOMA sobre el Estilo Internacional. Esta idea surge de los tres amigos (Hitchcock, Johnson y Scully) que consiguieron convencer entre los años 1950 y 1952 a Alfred Barr, director del MOMA. Barr no encontró el primer borrador de Scully apropiado, lo que obligó a éste a trabajar en el que finalmente sería, tras la conferencia mencionada anteriormente, el artículo publicado en *Perspecta*.

Scully es otro personaje fuertemente vinculado a Yale y por tanto a la revista *Perspecta*, ya que hizo toda su carrera académica en Yale hasta su doctorado y en el año en que escribe el artículo se encuentra en excedencia de su plaza de Profesor de Historia del Arte y la Arquitectura, disfrutando una beca de investigación de la Fundación Bollingen. La charla comienza

---

16. La importancia de este texto en la obra de Scully es tal que no sólo pasó del formato original de conferencia al de artículo de *Perspecta* publicado casi simultáneamente sino que además se volvió a imprimir dos veces en 1958 para el *College Art Journal* y para el *Reflections of Art* de Suzanne Langer, siendo finalmente extendido para convertirse en el libro *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* publicado en 1961 y que según Neil Levine (que seleccionaría y publicaría en 2003 los textos más importantes de Scully en *Modern Architecture and Other Essays*) sigue siendo una referencia fundamental en la materia.

17. SCULLY, Vincent. "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style". *Perspecta*. 1957, núm. 4, p. 4-11.

Fig. 05. SCULLY, Vincent. "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style". *Perspecta*. 1957, núm. 4, p. 4-5.

VINCENT SCULLY, Jr.

Born in 1920, Vincent Scully received his B.A., M.A., and Ph.D. degrees from Yale University. He has written many articles and reviews and for his recent book, "The Shingle Style", he received the 1956 Scholarship Award from the College Art Association. During 1957-58 he is on leave from his position as Associate Professor of the History of Art and Architecture at Yale doing research on a Bollingen Foundation grant.

MODERN ARCHITECTURE: TOWARD A REDEFINITION OF STYLE

In a talk of this length it will be less valuable, I think, to begin by attacking the admittedly ambiguous concept of style than to accept the word in broadest terms as meaning a body of work exhibiting family resemblances. In dealing with the modern world it is especially necessary to do this, since we need an eye for resemblances to guide us as we seek an elusive image which is essentially of ourselves. All of us who engage in this search owe a debt to work which has gone before, especially to Hitchcock's pioneering researches: embodied in his *Modern Architecture* of 1928 and in his and Johnson's *International Style* of 1932. Yet by far the most influential book which has dealt with this problem has been Giedion's *Space, Time, and Architecture*, published in 1941 and now in its third enlarged edition. Giedion's view of nineteenth- and twentieth-century architectural development has been especially influential among architects, who —through an iconoclasm they have imbibed from some of their pedagogical masters—have otherwise tended to be suspicious of historical investigation in any form. Their approval of *Space, Time, and Architecture* would seem to have arisen from the fact that it gave them what they wanted: a strong technological determinism, a sense of their bouffe, rational heroism in the face of an uninteg rated world. But it gave them more: myths and martyrs, and a new past all their own. It presented them with an historical mirror, so adjusted as to reflect only their own images in its glass. What they did not want was to be told that they were working in a style. That is, they wished to be recognized but not identified, and for this there were many reasons, some superficial and some profound. *Space, Time and Architecture* brilliantly avoided the difficulty of identification by producing instead a formula, that is, "Space-Time." This coitalistic conjunction (or collision) had both the qualities necessary for an acceptable architectural slogan: at once a spurious relation to science and a certain incomprehensibility except in terms of faith. Like all the best slogans it could mean anything because, even as one shouted it, one might entertain the comfortable suspicion that it need not, in fact, mean anything at all. It is, on the other hand, a phrase which one can all too easily avoid using when seeking definition. For example, the events of the years around 1910, which do in fact culminate a long development, may be described in simpler and more generally applicable words, such as fragmentation and continuity: fragmentation of objects into their components and the redivention of these elements into a continuous movement in space.

Yet *Space, Time, and Architecture* has had considerable effect upon us all, and conclusions so influential as those presented by it cannot be challenged without alternative conclusions being offered at some length. Therefore I feel compelled to attempt what perhaps should not be attempted at this restricted historical distance: that is, not only to isolate if possible the primary characteristics of the architecture of our era but also to name it. I should like to call it what Wright calls his own work but with, I hope, a more historically based and objective use of the term: The Architecture of Democracy. Out of modern mass democracy's program this architecture has grown, and the character of that democracy it demonstrates. I see it as having developed in two great phases, with a third phase just beginning. The first may be called the phase of fragmentation, the second the phase of continuity, and the third the opening phase of a new humanism. (And this last word also I would hope to define in precise architectural terms.) The development between phases is chronological but overlapping, and none of the phases, not even the first, has wholly ended. Under them all, and usually in tension with them, has run a counter instinct toward what I think we must call "classic" or, more correctly, "classicizing" values, and this instinct is probably stronger at present than it was a generation ago.

Giedion's early researches into the Romantic Classicism of the later eighteenth-century had convinced him that the effects of this period were largely negative so far as the development of contemporary architecture was concerned. Thus he tended to look back beyond it to his own view of the Baroque for historical precedent, and to see later creative architecture as developing despite the events of those revolutionary years. Yet if we seek an image of ourselves it is precisely at the beginning of the age of industrialism and mass democracy that we first find it, in terms of fragmentation, mass scale, and a new, unfocused continuity. In Piranesi's prophetic *Carceri* etchings of 1745, the Baroque harmonies of subordination, scale, climax, and release are fragmented and exploded into a vast new world of violence. The orbits of movement come into collision, and the objectives of the new journey are as yet unknown. Man is small in a challenging but crushing ambience which seems to work according to its own laws and from which the elements, such as columns, to which the individual had been accustomed to orient himself, have been removed. Through this new world the engineers, released by nineteenth-century positivism and materialism from the burden of humanist tradition, have moved freely. The Galerie des Machines of 1889 creates the new ambiéo ambiant in steel, to serve a typical program of mass industrialism: the housing of vast batteries of machines, symbolized by Henry Adams' Dynamo. In Max Berg's reinforced concrete Centennial Hall of 1913 at Breslau, the world of Piranesi is housing mass man, almost as Piranesi himself had imagined it. Vast scale, the smallness of the individual, and violent continuity are its themes. In the Livestock Judging Pavilion at Raleigh, in an advanced structure of continuous parabolic arches from which a canopy in tension is slung, men and animals are small together in a disorientated universe of flight and movement—one which creaks and groans as the structure moves like the rigging of the *Pequod*, wind-driven on a quest one cannot name. Here that vision which Pevsiñon recognized in Piranesi

encomendándose al *Modern Architecture* de Hitchcock y al *International Style* –de Hitchcock y Johnson– como referencias iniciales en su objetivo de redefinir el concepto de estilo para la arquitectura moderna, ambición que pasa por no atacarlo, tarea que sería fácil según el autor, siendo más provechoso en su lugar admitir su utilidad para señalar similitudes entre obras. Las referencias a Hitchcock y Johnson son testimoniales y Scully abunda mucho más en el *Space, Time and Architecture* de Giedion, libro fundamental, en su opinión, para toda una generación que había sido muy precavida en su mirada a la historia y que ahora se acercaba a ella de nuevo. De nuevo nos encontramos ante un artículo donde aparece la posición de *Perspecta* en su recuperación de la historia como parte de la agenda que la propia universidad de Yale trabajaba por incorporar de nuevo a su programa académico, y lo hace como veremos en una revisión crítica de esa historia de –en palabras de Scully ahora– héroes y mártires que Giedion propone, pero en el fondo, como sucedía con la auto-crítica de Hitchcock a su Estilo Internacional, apoyándose en esa misma capacidad heroica de los maestros ahora en su fase de madurez.

La intención de Scully no era otra que re-escribir el *Space, Time and Architecture* de Giedion, que él encontraba algo parecido a una "historia judicial"[18], lleno de consignas y mitos fabricados a partir de un discurso supuestamente científico. Frente a esto, Scully quiere ofrecer un esquema histórico arraigado en la idea moderna de democracia como fuerza subyacente de la era moderna, cuyos orígenes sitúa hacia finales del siglo XVIII, tal como había propuesto antes Kaufmann, y no en el periodo Barroco, tal como propuso Giedion. El título del libro –*La arquitectura de la democracia*–[19] es una frase que Scully toma prestada de las

18. Aparece como "court history" en el original en inglés.

19. Scully hace suyo el término "La Arquitectura de la Democracia" de Wright para explicar el momento actual a partir de tres fases sucesivas que se superponen en el tiempo sin haber finalizado ninguna de ellas completamente: fragmentación, continuidad y nuevo humanismo, que sería el momento actual en el que Scully detecta una gran inclinación, "probablemente más fuerte en el presente que en la generación anterior" hacia lo clásico, o más bien hacia lo clasizante, es decir, lo que convierte a algo en clásico, ya que Scully utiliza el gerundio *classicizing* en lugar del sustantivo o adjetivo clásico.

London Lectures de 1939 de Frank Lloyd Wright. Estructurado en tres fases –fragmentación, continuidad y un nuevo humanismo–, describe la ruptura de lo que Kaufmann llamó "el sistema Renacimiento-Barroco", su reformulación a través del concepto de espacio continuo de Wright y el Estilo Internacional (continuidad) y su reciente evolución desde el cripto-clasicismo del último Mies van der Rohe y sus seguidores hasta la imaginista (llena de imágenes) forma corporal de la expresión de la obra de Le Corbusier a partir de la posguerra.

El análisis de Scully es de índole claramente histórico, especialmente cuando define el Clasicismo Romántico (Ledoux y la obra temprana de Le Corbusier) y el Naturalismo Romántico (la arquitectura de los extrarradios de las ciudades, específicamente en la costa oeste americana) como movimientos derivados de las fragmentaciones de la síntesis barroca de orden y libertad. Del primero, Scully apunta cómo estas relaciones fueron ignoradas por Giedion pero no por Kaufmann en su libro de 1933 *Von Ledoux bis Le Corbusier*, y del segundo, cómo Bruno Zevi considera los últimos desarrollos de este movimiento muy relevantes.[20]

El análisis de Scully le lleva a hablar de una Europa contraria a la continuidad en los años veinte, que se materializa en la vertiente tecnológica del trabajo con hormigón armado de Auguste Perret y en el de Peter Behrens, desarrollado a partir de la tecnología estricta de la *sachlichkeit* y una inclinación estética justificada por Gropius a partir de cuestiones morales, hacia el neoclásico germano. Es decir, aparece una coexistencia aquí entre el Clasicismo Romántico y un nuevo Romanticismo de la Máquina que representan, según Scully, una reacción contra la continuidad y en favor de una permanencia *clasizante* de la máquina.

Como ya se ha comentado antes, Scully fue un gran admirador de Wright, y por ello lo utilizará para hablar de esa arquitectura de la democracia con la que Wright se refería a un espacio continuo que sustituye a la materia, donde los elementos arquitectónicos (muros, techos y suelos) forman parte de un conjunto que fluye a través de ellos. Scully destaca también la gran influencia que Wright ejercerá sobre autores europeos como Gropius o Mondrian a partir de las publicaciones Wasmuth de 1910 y 1911, a pesar de que el americano pretendía huir de las tradiciones de las civilizaciones occidentales arraigadas en el viejo continente. Scully sintetiza en dos párrafos la transición (o superposición) de las etapas de fragmentación y continuidad que son previas al nuevo humanismo. Habla de continuidad a partir del deslizamiento (presente en la obra de los neoplasticistas, de Wright y posteriormente en la de Mies) y la fragmentación de la masa del edificio (tal como ya se postuló en Estilo Internacional cuando Hitchcock y Johnson reemplazaron la idea de masa por la de volumen del edificio) e incluso de composición pintoresca.[21]

---

20. Aquí no queda clara la relación entre la arquitectura suburbial y el Naturalismo Romántico pero podrían sugerirse conexiones conocidas entre Wright y sus casas de la pradera, muy del gusto tanto de Scully como de Zevi, para confirmar su validez.

21. "Continuity in the form of a sliding relationship between elements is brought into a kind of union with the fragmentation of building mass and with picturesque composition, and the separate functions are enclosed in those same sharply defined boxes which are at once machined and neo-classics".

En el siguiente párrafo, confirma: "Esta amalgama o síntesis se convierte en el 'Estilo Internacional', tan aislado para nosotros por Hitchcock y Johnson como influyente a partir del trabajo de muchos arquitectos desde entonces"[22] dando así un paso más en el objetivo de la validación de un Estilo Internacional errático pero vigente.

El número 5 de la revista se publica al final de la década en 1959 y coincide con el comienzo de la etapa de Paul Rudolph, que abre su introducción[23] con una cita del anterior editor, George Howe, en la que éste explicaba en el primer número de *Perspecta* cuáles eran las expectativas de la revista y su ambición de crear un lugar de encuentro para arquitectos, profesores y estudiantes donde, de forma divertida[24] discutir las ideas que giran alrededor de la arquitectura contemporánea, abarcando tanto el tiempo pasado como el presente y el futuro, lo que suponía la recuperación de la historia de forma activa, tal como la escuela de Yale deseaba hacer con su programa académico de arquitectura. Rudolph lanza algunos titulares sobre los contenidos del número 5: el hecho de que la arquitectura moderna no ha visto aún su época dorada, la crisis del medio ambiente, la falta de contenido emocional y literario, el significado del ornamento y las dificultades de una situación donde se avanza tan poco a nivel político y social, a pesar de que técnicamente casi todo es posible. De dichos titulares, la falta de contenido emocional y literario pero, sobre todo, el significado del ornamento, son apuntes que, aun viniendo de un personaje nada sospechoso en ese sentido como Rudolph, cuya arquitectura siempre se caracterizaría por una gran ausencia ornamental y la valoración de los materiales (el hormigón) en su desnudez y deriva brutalista, sirven para abrir un debate que alcanza el postmodernismo en su recuperación, precisamente, de esos contenidos si no emocionales directamente, sí semánticos, y por supuesto del significado del ornamento en arquitectura.

Aunque exceden el ámbito temporal enunciado en el título, deben señalarse algunos de los artículos del número 6 del año 1960 sirven para apuntalar este interés de Yale y, por ende de la revista *Perspecta*, en la recuperación de la historia para la agenda moderna y –ya podemos decir- también postmoderna de la arquitectura. Uno de ellos es un artículo de los editores sobre las primeras obras de Le Corbusier[25] como Charles Edouard Jeanneret, en el que se muestran obras muy conocidas pero que él parecía haber apartado de otras publicaciones y donde se ven elementos de la arquitectura clásica, influencia que le llega a raíz de sus viajes a Roma y Grecia. Pudiera parecer que, de forma aislada, era un artículo sin ninguna otra ambición que la de dar a conocer estas obras del periodo de formación de Le Corbusier, pero si pensamos en la cantidad de artículos que fueron publicados por *Perspecta* a partir de

---

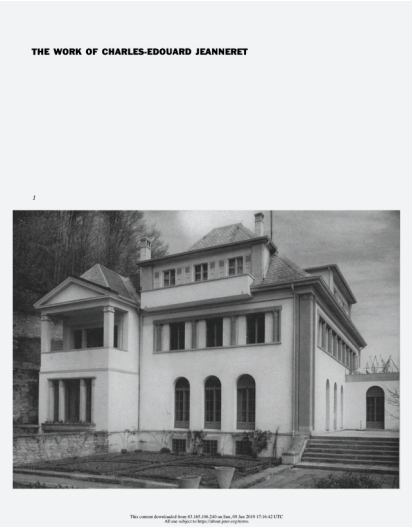
22. "This amalgamation or synthesis becomes the "International Style" as isolated for us by Hitchcock and Johnson and as influential upon the work of many architects ever since".

23. Texto firmado por Paul Rudolph en "Front Matter". *Perspecta*. 1959, núm. 5, p. 3.

24. Utiliza la expresión "merry-go-round" que se refiere a la plataforma giratoria donde los niños juegan a dar vueltas en un parque infantil.

25. COX, Warren J. "The Work of Charles-Edouard Jeanneret". *Perspecta*. 1960, núm. 6, p 28-33. En la reposición online el texto se atribuye a Warren J. Cox, que es quien firma la introducción al mismo, si bien en la edición impresa del artículo, la autoría se concede a los editores, tal como aparece señalado sobre el título.

Fig. 06. COX, Warren J. "The Work of Charles-Edouard Jeanneret". *Perspecta*. 1960, núm. 6, p 28-29.



THE WORK OF CHARLES-EDOUARD JEANNERET

The Œuvre Complète de 1910-1929 of Le Corbusier and Pierre Jeanneret makes no mention of the work of Charles-Edouard Jeanneret. When one considers that the advent of the periodical L'Esprit Nouveau,[1] *in 1920 metamorphosized the young architect Charles-Edouard Jeanneret into the personage of Le Corbusier, the omission becomes understandable. This omission, not to say suppression, of Le Corbusier's pre-Le Corbusier work has by now become so nearly complete that the buildings themselves have almost ceased to exist, the one exception being the Villa Jeanneret-Perret (the birthplace and early home of Le Corbusier) of 1916 which is illustrated in* Towards a New Architecture.[2] *As the following photographs show, several buildings by the young Charles-Edouard Jeanneret survive in excellent condition.*

W. J. C.

1. *L'Esprit Nouveau*, Editeurs G. Crès et Cie., Paris 1920-1925

2. Le Corbusier: *Towards a New Architecture* Published as *Vers Une Architecture* Editeurs G. Crès et Cie., Paris 1923

Plates 1, 2, and 3

The "Villa Fallet," Le Locle (near La Chaux-de-Fonds*)* Le Corbusier has said [4] that the house which he designed at the head of a group of students at the L'Ecole D'Art de La Chaux-de-Fonds for his master L'Eplattenier had "gables, balconies, and curved crows." Mr. Henry-Russell Hitchcock dates this building at 1905. [5]

1. Geoffrey T. Hellman: *Profiles: From Within to Without*
The New Yorker, April 26 and May 3, 1947
2. Henry-Russell Hitchcock: *The Evolution of Wright, Mies and Le Corbusier*
Perspecta One, Summer, 1952

29

This content downloaded from 83.165.106.240 on Sun, 09 Jun 2019 17:16:42 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

las premisas de la recuperación de la historia en el programa académico de la enseñanza de arquitectura en Yale, junto a la continua presencia del Estilo Internacional en esas mismas páginas, podría entenderse efectivamente que, tal como sosteníamos como tesis de este artículo, *Perspecta* allanó el camino hacia el postmodernismo con su acercamiento a la historia a través de estos artículos, ya que la validación vendría servida no por un medio comercial sino por una revista vinculada a una institución académica de gran prestigio, como es la universidad de Yale, desde la que se ejercitó esa posición de liderazgo que tanto influiría en la siguiente generación de arquitectos.

La mirada a la historia en *Perspecta* es constante y se da desde diferentes ángulos. Algunos, como ya se ha subrayado, están directamente conectados con la aparición posterior de un movimiento postmoderno en los últimos años de la década de los sesenta, mientras que otros sólo intentan establecer conexiones con un pasado histórico a valorar después de la propuesta de ruptura y desconexión total que el movimiento moderno había sugerido tiempo atrás. Así, por ejemplo, en esa mirada de actualización y aprendizaje de arquitecturas anteriores, aparece en este mismo número el artículo de James Stirling titulado "La tradición funcional y la expresión"[26], haciéndose eco del número especial de Julio de 1957 de la revista *Architectural Review* sobre la tradición funcional y sus edificios anónimos, mayormente de carácter industrial, y de un libro similar con edificios construidos en América que había publicado Sibyl Moholy-Nagy, colaboradora habitual de las páginas de *Perspecta*.

La selección de las ilustraciones de la revista inglesa es algo estrecha y *Georgiana* en opinión de los editores de la re-edición de *Perspecta*. Una mirada más pausada sirve para comprobar que casi todo lo publicado pertenece al siglo XVIII. Stirling señala el valor de esos edificios por su volumetría directa y sin decoración, que nace de forma directa de la función que desempeñan, es decir, son modernos en cuanto a su cualidad funcionalista, pero menos cercanos a la estética de la máquina que,

26. STIRLING, James. "'The Functional Tradition' and Expression". *Perspecta*. 1960, núm. 6, p. 88-97.

"THE FUNCTIONAL TRADITION" AND EXPRESSION *James Stirling*

1

2

The *Architectural Review* published in July 1957 a special number called "The Functional Tradition"; this illustrated many anonymously designed buildings in England of a regional type, such as farmhouses, barns, warehouses, mills, etc. This selection was perhaps a little narrow, faintly Georgian, and too nearly confined to early industrialism. It could have included farmhouses, village housing, and early office building. Sibyl Moholy-Nagy has also published a book illustrating similar buildings in America.

The merit of this type of building as seen by an architect today is that they are usually composed of direct and undecorated volumes evolved from building usage and particularly from the functions of their major elements. They adapt to a wide variety of materials and locality and their structural support is sensibly derived from the organisation of the building. Though dating back to medieval times, they are peculiarly modern, suggestive of the early ideas of Functionalism, but probably less of the machine aesthetic, which was primarily a style concern. Le Corbusier has always been aware of the uncompromising appearance of this type of building, and as the theoretical impetus of the modern movement has diminished, their influence upon him has become apparent, particularly in his later work. (1, 2)

The flats of Ham Common (4) were probably influenced by de Stijl and the Jaoul houses, but at the same time we were fascinated by the quality of vernacular brick buildings such as the Liverpool warehouses, (3) and in general by the great virtuosity of English nineteenth-century brick technology. (7) The design of a small house in the country (6) was probably affected by the roof complexes of traditional farm buildings, (5) and the pyramidal massing results from giving the living-room a double height space with a sloping ceiling, and by placing a studio/bedroom on the upper level. The roofs are simple lean-to's opening between walls.

On both sides of the Atlantic the current dilemma of modern architecture seems to be that top architects are absorbed in becoming either stylists or structural exhibitionists and as the "Functional Tradition" indicates, there is an alternative architectural expression to that of style or structure. This is by the direct expression of the actual accommodation volumes in relation to each element determining the plastic composition of the building. ("The section is the elevation" — Le Corbusier) The architectural quality of a solution will of course depend upon the particular organisation of the accommodation, circulation, services, etc., and vernacular buildings usually have

89

Fig. 07 . STIRLING, James. "'The Functional Tradition' and Expression". *Perspecta*. 1960, núm. 6, p. 88 y 97.

para él, es un asunto que concierne más al estilo. Afirma Stirling que Le Corbusier siempre ha sido consciente de esta ausencia de compromiso con la apariencia en estos edificios y que conforme el ímpetu teórico del movimiento moderno ha disminuido, la influencia de estas arquitecturas se ha vuelto más evidente, sobre todo en sus últimos trabajos, a los que se refiere a través de las ilustraciones a pie de página del artículo: Ronchamp y las Jaoul houses, de las que Stirling había publicado un artículo en *The Architectural Review* en 1955, el conocido "Garches to Jaoul".

El inglés, muy activo estos años como crítico y teórico, atravesará como ya se sabe una fase postmoderna en la década de los setenta, muy diferente a las influencias de Stijl y las Jaoul houses que se podían ver en sus viviendas de Ham Common (construidas junto a su socio James Gowan y publicadas en *The Architectural Review* en octubre de 1958), y que él mismo reconoce en el artículo publicado en *Perspecta,* y también las mucho más evidentes de los edificios tradicionales construidos en ladrillo como algunos almacenes de Liverpool y, en general, la tecnología de la construcción con ladrillo, muy virtuosa, del siglo XIX inglés. En todo caso, no pueden despreciarse estas influencias en el desarrollo posterior de la arquitectura de Stirling o del propio Venturi que también recuperaría el uso de materiales tradicionales como el ladrillo.

El número 7 de 1961 de la revista *Perspecta* ayuda a cerrar el círculo y la revisión de la arquitectura moderna que Hitchcock inició en 1951 con su artículo sobre *El Estilo Internacional veinte años después*. James Baker[27] señala en la introducción a este número 7 que éste está dedicado a repasar la arquitectura americana en su momento actual, siendo el artículo de James Gowan "Notes on American Architecture" el que de forma explícita resume las intenciones del conjunto de páginas. Baker también habla del trabajo de cinco arquitectos americanos que es analizado en el interior sin citarlos, aunque sus nombres, todos ellos con una vinculación notable con la propia universidad de Yale, aparecen ya en el índice: Philip

27. Texto firmado por James Baker en "Front Matter". *Perspecta*. 1961, núm. 5, p. 1.

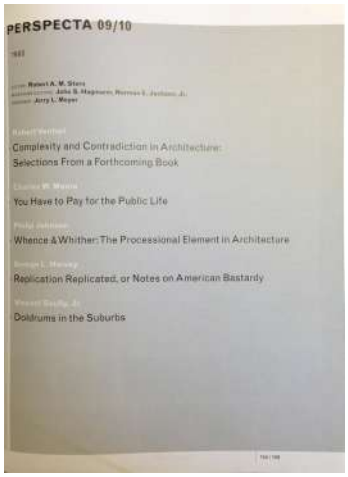


Fig. 08 . Residencias universitarias Ezra Stiles and Morse Colleges en la Universidad de Yale. Eero Saarinen.

Fig. 09. Índice de la selección de artículos del número doble 09/10 de 1965 para *Re Reading Perspecta* donde aparece el artículo "Complexity and Contradiction in Architecture: Selections From a Forthcoming Book". de Robert Venturi.

Johnson, Louis Kahn, Eero Saarinen, Paul Rudolph y Jon Johansen, que firman artículos de entre seis y veinte páginas cada uno.

El texto de Gowan (socio de Stirling en aquella época) sobre la arquitectura americana repasa algunas obras de arquitectos americanos, comenzando por Frank Lloyd Wright, del que aparecen tres ilustraciones de distintos proyectos, de Eero Saarinen, Mathew Nowicki, Paul Rudolph, R. Schindler, Mies van der Rohe, Philip Johnson y Louis Kahn, es decir, los cinco que aparecían en textos individuales en el mismo número 7 de 1961 excepto John Johansen, más muchos de los habituales de las páginas de *Perspecta*.

Aún sin ánimo de restar ni mucho menos valor a la aportación de *Perspecta* al debate sobre la arquitectura moderna, la obsesión por determinados arquitectos, muchos de ellos fuertemente vinculados con Yale como ya se ha anotado antes, es como mínimo, susceptible de ser objeto de una reflexión.

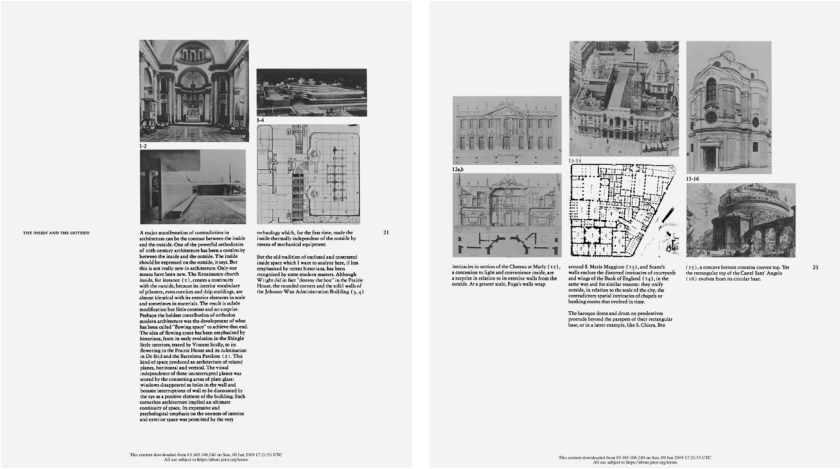
Esta suerte de redundancia autorreferencial de la revista *Perspecta* se romperá con el artículo de Colin t. John Wilson "Open and Closed" en el que el autor desafía la heterodoxia histórica de autores anteriores como Sigfried Giedion (algo que en cierto modo ya había hecho Venturi de otra forma) con la inclusión de nombres nuevos como Haring, Duiker o Bijvoet.

Por todo lo anterior, en el comentario al número 7 de 1961 de la reedición de la revista *Perspecta*, Robert A. M. Stern señala claramente cómo este número "nos trae al borde del postmodernismo". Stern se detiene en cada uno de los cinco arquitectos americanos antes nombrados, si bien es Saarinen el que representa de forma más evidente la conexión de este número con el postmodernismo a través de la construcción (en ese momento en marcha) de las residencias universitarias Ezra Stiles and Morse Colleges en la propia universidad de Yale, de marcado estilo neogótico.

Ya en la contemporaneidad, Beatriz Colomina se refiere a la revista *Perspecta* en su libro catálogo *Clip Stamp Fold* como una publicación que tuvo el mérito de ofrecer contenidos de valor intelectual que otras revistas comerciales no ofrecían, publicando las charlas de profesores visitantes como Kahn, Johnson o Fuller. Colomina cita a Eisenman en *Casabella,* 1972 (n. 345) cuando él concede a *Perspecta* la importancia de haber tratado a la historia como un mecanismo analítico estructurador de la ideología futura de la arquitectura, y aún concediéndole la razón en su valoración, Colomina añade que la revista fue realmente decisiva por su capacidad de embarcar a los arquitectos de nuevo en la búsqueda de formas de contribuir con objetivossociales a través de la re-conceptualización del término *medio ambiente* (*environment*) frente al desánimo y el descrédito de la crisis de la modernidad que había desembocado en una pérdida de ímpetu revolucionario y social de la arquitectura moderna del primer cuarto del siglo XX, si bien esto sucedería más bien a partir de la década de los sesenta.

Las revistas de la época sirvieron como testigo y campo de pruebas de los textos que luego servirían para afianzar el postmodernismo y *Perspecta* es un magnífico ejemplo de cómo este soporte fue empleado de un modo operativo. Pensemos por ejemplo en la publicación de *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* de Robert Venturi en 1966 y cómo *Perspecta* publica fragmentos seleccionados del mismo en 1965 con el título del

Fig. 10. Páginas 22 y 23 del artículo "Complexity and Contradiction in Architecture: Selections From a Forthcoming Book". de Robert Venturi en el número doble 9/10 de *Perspecta* de 1965.



libro y el añadido "Extractos de un futuro libro", en un adelanto a modo de test que sirvió así mismo para dar notoriedad al libro posterior.[28]

El caso de *Perspecta,* tal como se avanzaba en la introducción, resulta especialmente relevante al tratarse de una revista que da voz a arquitectos que operan en el ambiente académico y en el profesional (Louis Kahn, Philip Johnson, o Paul Rudolph, entre otros muchos), de tal forma que su influencia no se circunscribe a un solo ámbito y su eco, de hecho, llega a otras publicaciones de carácter más general o profesional donde su obra es ampliamente difundida como será el caso, sólo en América, de *Architectural Forum, Arts and Architecture o Architectural Record,* por nombrar sólo las más conocidas. De esta forma, podríamos entender que la academia, representada en este caso por la prestigiosa universidad de Yale, valida no sólo la obra arquitectónica construida sino también el marco teórico que la soporta y anuncia, antes y de forma más evidente que en ningún otro soporte, el camino a recorrer y lo que está por venir.

En este caso, y dado que la década de los cincuenta es el punto de inflexión de la revisión y crisis de la arquitectura moderna, este desmontaje parcial del movimiento moderno y la reflexión sobre la historia que la revista *Perspecta* propone, supone el comienzo de la elaboración de un tiempo nuevo en el que los restos de la modernidad serán los cimientos de la postmodernidad.

Junto a la recuperación de la historia, el interés en comprender cómo la arquitectura clásica influyó en los maestros de la modernidad es el otro gran argumento sobre el que la revista *Perspecta* se apoya para comenzar la construcción del tiempo postmoderno. *Perspecta,* a través de las obras y textos de sus colaboradores, arquitectos nada sospechosos de operar en contra del avance de la arquitectura moderna, pone las bases del postmodernismo, un tiempo necesario y también errático, tal como la propia historia que lo construyó también señaló después.

28. En todo caso, no es una actitud exclusiva de la revista americana que encuentra su paralelismo en fechas aproximadas en la inglesa *Architectural Review* y el conjunto de artículos que Reyner Banham publicaba a finales de los años cincuenta como avance (si bien no explicitado como tal) del que sería su conocido libro *Theory* and *Design in the First Machine Age,* basado en la tesis doctoral del autor dirigida por Nikolaus Pevsner, donde Banham desgranaba sus evidentes intereses asociados a una arquitectura emparentada con el progreso tecnológico a partir de las aportaciones del futurismo italiano o Buckminster Fuller, entre otros.

Bibliografía:

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

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, (traducción y edición, Jorge Sainz), Reverté, Barcelona, 2009. (*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941).

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

JOHNSON, Philip. *Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, , 1981.

KAHN, Louis. *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. Edición a cargo de Alessandra Latour, Traducción de Jorge Sainz, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 2003. (Louis I. Kahn, *Writings, Lectures, Interviews*. Alessandra Latour y Rizzoli International Publications, 1991).

MUÑOZ, María Teresa. *Cerrar el círculo y otros escritos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989. ISBN 8477400210.

MUÑOZ, María Teresa. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Madrid, Molly Editorial, 1998. ISBN 84-922708-1-0.

RUDOLPH, Paul. *Writings on architecture*. Yale School of Architecture, 2008.

SCULLY, Vincent. *Modern Architecture: The Architecture of Democracy.* George Braziller, 1961.

SCULLY, Vincent. *Modern Architecture and Other Essays, Selected and with introduction by Neil Levine*. Princeton University Press, 2005.

VENTURI, Robert and SCOTT BROWN, Denise. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1966.

VV.AA., STERN, Robert A. M., caroline picard (Peggy Deamer), PLATTUS, Alan (Editors). *[Re] reading Perspecta, The First Fifty Years of the Yale Architectural Journal*. The MIT Press, 2005. ISBN-10: 026219506. ISBN-13: 978-0262195065.

VV. AA., SCHMIEDEKNECHT, Torsten, PECKHAM, Andrew (Editors). *Modernism and the Professional Architecture Journal: Reporting, Editing and Reconstructing in Post-War Europe*. Routledge, Nueva York, 2019. ISBN: 978-1-315-67154-3 (ebk).

Artículos de la revista *Perspecta* que aparecen en el texto (por orden cronológico):

HITCHCOCK, Henry-Russell. "The Evolution of Wright, Mies & Le Corbusier". *Perspecta*. 1952, núm. 1, p. 8-15.

RUDOLPH, Paul. "Paul Rudolph". *Perspecta*. 1952, núm. 1, p. 18-25.

JOHNSON, Philip "Philip Johnson". *Perspecta*. 1952, núm. 1, p. 26-27.

FULLER, Buckminster. "Buckminster Fuller". *Perspecta*. 1952, núm. 1, p. 28-37.

HOWE, George. "Some Experiences and Observations of an Elderly Architect". *Perspecta*. 1953, núm. 2, p. 2-5.

KAHN, Louis I.; WEISS, Paul; SCULLY, Vincent. "On the Responsibility of the Architect". *Perspecta*. 1953, núm. 2, p. 45-57.

JOHNSON, Philip. "The Seven Crutches of Modern Architecture". *Perspecta*. 1954, núm. 3, p. 40-45.

KAHN, LOUIS I. "Order and Form". *Perspecta*. 1954, núm. 3, p. 46-63.

SCULLY, Vincent. "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style". *Perspecta*. 1957, núm. 4, p. 4-11.

"Front Matter". *Perspecta*. 1959, núm. 5, p. 1-3. (incluye texto de Paul Rudolph en p. 3).

COX, Warren J. "The Work of Charles-Edouard Jeanneret". *Perspecta*. 1960, núm. 6, p. 28-29.

STIRLING, James. "'The Functional Tradition' and Expression". *Perspecta*. 1960, núm. 6, p. 88-97.

"Front Matter". *Perspecta*. 1961, núm. 7, p. 1-2, (incluye texto de James Baker en p. 1)

GOWAN, James. “Notes on American Architecture” *Perspecta*. 1961, núm. 7, p. 77-82.

ST. JOHN WILSON, Colin. “Open and Closed”. *Perspecta*. 1961, núm. 7, p. 97-102.

VENTURI, Robert. “Complexity and Contradiction in Architecture: Selections From a Forthcoming Book”. *Perspecta,* 1965, núm. 9/10, p. 17-56.

FRAMPTON, Kenneth. “Reflections on *Perspecta*: The End of the Beginning”. *[Re]Reading Perspecta*. Symposium. 2000, p. 768-772.

Otros artículos de otras revistas consultadas:

SMITHSON, Peter. “House in Soho, London. Alison and Peter Smithson”. *Architectural Design* (diciembre 1953) p. 342.

“School at Hunstanton” incluye: “comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe” en *The Architectural Review,* septiembre 1954, p. 148-158

SMITHSON, Alison y Peter. “The New Brutalism”. *Architectural Design*. Enero 1955, p. 1.

STIRLING, James. “Garches to Jaoul”. *The Architectural Review,* septiembre 1955, p. 145-151.

BANHAM, Reyner. “The New Brutalism”. *The Architectural Review*. Vol. 118, diciembre 1955, p. 354-361.

“Flats at Ham Common by Stirling and Gowan”. *The Architectural Review,* octubre de 1958.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Loreto Corisco
Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
loretocog@gmail.com

Territorio y objeto. Miradas al paisaje desde el fragmento / Territory and object. Glances of the landscape upon fragments

Esta investigación propone enlazar prácticas artísticas que dialogan sobre la incursión del objeto en el entorno natural. Estas obras de arte, que rozan lo arquitectónico, realizan lecturas conjuntas entre la naturaleza y las porciones de espacio que rodean los objetos cotidianos para componer una imagen del territorio a través del fragmento.

Las instalaciones de Joseph Beuys, las propuestas en el territorio de Robert Smithson y los dibujos de transformaciones en la naturaleza de Gianfranco Baruchello tienen en común una visión en que la noción de paisaje es vista a través de la relación que se establece entre el espectador y los objetos y tienen la capacidad de sintetizar una idea de paisaje entre lo abstracto y figurativo.

This research aims to conect artistic practices that dialogue about the incursion of the object into the natural environment. These artworks, which border the architectural sphere, perform connected interpretations between nature and the portions of space surrounding ordinary objects so as to build an image of the territory upon its fragments.

Joseph Beuy's installations, Robert Smithson's proposals on the territory and the drawings of proceses in nature made by Gianfranco Baruchello share a view in which the notion of lanscape is seen through the relationship between the viewer and the objetcs and have the ability to synthesize an abstract and allegorical idea of landscape.

Territorio, objeto, cotidiano, naturaleza, símbolo, paisaje /// Territory, objetc, ordinary, nature, symbol, landscape

Fecha de envío: 22/04/2019 | Fecha de aceptación: 19/05/2019

Fig. 01. BEUYS, Joseph. *The centrifugal forces of mountains,* 1953.
Fuente: *https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-centrifugal-forces-of-the-mountains-al00196*

Fig. 02.Detalle inferior izquierdo: representación de una montaña y un pequeño fragmento de tubería. Op. Cit.

I.

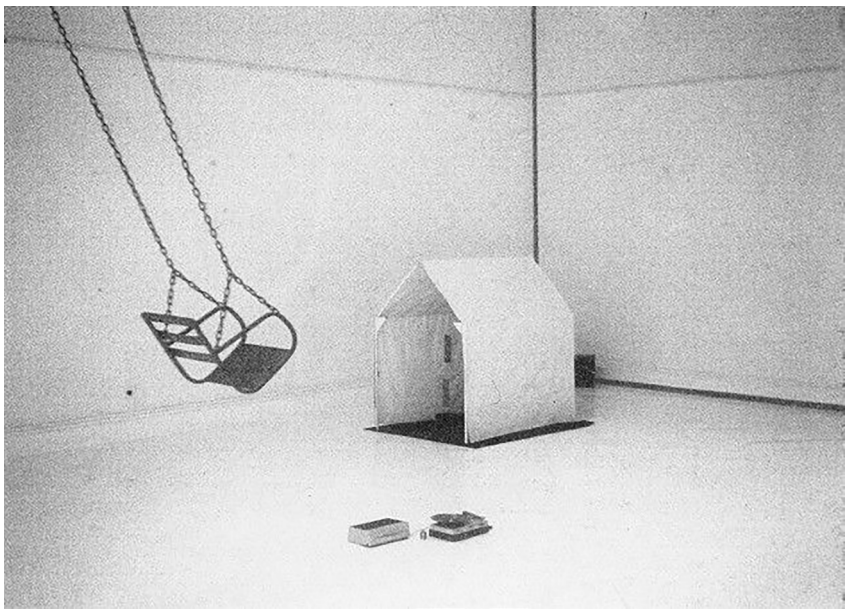
Siendo un niño, Joseph Beuys, pintaba acuarelas de sus paseos por los paisajes de Rindern (Alemania), aldea en la que vivía con sus padres. Su pasión por las ciencias naturales y la botánica quedaba reflejada en unos sorprendentes dibujos a tan temprana edad. En ellos, perfilaba minuciosamente la diversidad de plantas que encontraba en el camino así como detalles de los acontecimientos que ocurrían en los vastos campos alemanes. Es extraordinario cómo estos paisajes de su infancia sientan las bases de la sensibilidad artística que, en su madurez, muestra en una dilatada obra gráfica. Ya entonces se percibía cierta prospección en el modo en que las energías de la naturaleza moldean el entorno y se prefiguran ideas de la complejidad que revela, años más tarde, en *The Centrifugal Forces of Mountains* (1953). (fig. 01) Una aproximación a las fuerzas internas que rigen las relaciones entre el hombre y el territorio, a menudo por debajo del umbral de percepción. Un dibujo que representa lo físico y espiritual, lo sublime y cotidiano.

En el acuerdo sinérgico entre las fuerzas naturales y los artefactos, la montaña y el fragmento de tubería en el dibujo de Beuys, (fig. 02) reside el interés que esta investigación quiere desvelar. Dos polaridades siempre presentes en la obra del artista alemán, cuyo trabajo constituye una continua lectura conjunta entre la naturaleza y las energías que rodean los objetos cotidianos: una reflexión en torno a las relaciones entre el hombre y la naturaleza sintetizadas a partir de lo tangible y abarcable.

Para interpretar los enlaces etéreos entre los elementos y el territorio es necesario un continuo trasvase entre escalas. Por un lado, podemos pensar en los objetos como representación del paisaje y, por otro, reflexionar sobre el territorio a través de los artefactos dispuestos en él. Partimos, en cualquier caso, del manifiesto de que el territorio es, a fin de cuentas y en su totalidad, creado por la mano del hombre que "se duplica, en cuanto existe de por sí como objeto natural, pero existe también en cuanto logra crear a su vez otros objetos, que son transformaciones de la naturaleza"[1], como ya reflexionaría Gillo Dorfles al indagar en los vínculos hombre-objeto-naturaleza. Si bien es cierto que los límites entre uno y otro serán siempre

1. Gillo Dorfles escribe: "el artificio también es naturaleza, ya se entienda artificio como 'hecho ficticiamente con arte'. (...) Es precisamente la relación hombre-naturaleza y naturaleza-objeto la que se halla en crisis en el momento actual. El contraste hombre-naturaleza, es más, objeto (creado por el hombre) y naturaleza. (...) Cuando la misma arquitectura se volvió por excelencia antinatural". DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio,* (p.35).

Fig. 03. NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *Luz y metales, 1976*. Imagen tomada de NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante*



difusos, nos centraremos en la manera en que la noción de territorio es vista a través de esta analogía entre el individuo y el objeto, que se concibe como generador de atmósferas y acontecimientos.[2]

Escribe Juan Navarro Baldeweg parafraseando a Le Corbusier: "El mundo es algo bruto hasta que lo pautas, hasta que creas puntos. (...) 'Al poner una vara en el suelo te adueñas de todo'".[3] Los sistemas que se producen entre los elementos y el entorno crean muros incorpóreos, construyen estancias infinitas en una suerte de configuraciones invisibles que los conectan y dotan de significado. Prosigue Navarro Baldeweg, "creas un principio de relaciones o interpelaciones infinito, todo lo demás desaparece".[4] (fig. 03) Esa descripción de una "red en el aire" a partir de unir puntos, como si de un haz de filamentos se tratase, nos hace pensar en Ersilia, la ciudad hilada que relata Italo Calvino, construida a base de telarañas de relaciones.[5] Así, lo que hay entre las cosas, o lo que hay entre ellas y las personas, es lo que trasciende y, en ocasiones, como sucede en la obra de Joseph Beuys, leído de manera transversal revela un hallazgo.

---

2. Con el fin de definir el habitar contemporáneo, Juan Herreros describe teorías que se basan en los sistemas de objetos como creadores del espacio: "en el proyecto arquitectónico es necesario considerar el sistema de objetos en su capacidad de polarizarlo, deformarlo y explicarlo incluso llegando a afirmar que la resolución de programas y actividades, tradicionalmente de nidos por habitaciones, se haría a través de objetos unitarios igualados entre sí en una dispersión que desjerarquiza el espacio". HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Guasa/Ricardo Devesa (eds).

3. Juan Navarro Baldeweg en una conversación con Luis Rojo de Castro. En NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante* (p. 124).

4. Ese lugar que Juan Navarro Baldeweg describe como *geometría complementaria*: "lo que circunscribe a las cosas, lo que las rodea, las sostiene o las funda (...), la noción misma del objeto en cuanto algo ilimitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas e interposiciones". En NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante* (p. 37-38, 39, 43).

5. Describe en *Las Ciudades Invisibles:* "telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma". En CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles* (p. 92).

Fig. 04. LUDWIG, Gerd. *Joseph Beuys in the kolk near Rindern,* 1978. Fuente*: https://loeildelaphotographie.com/en/kleve-gerd-ludwig-joseph-beuys/*

Fig. 05. LUDWIG, Gerd. *Joseph Beuys* collects soil in the Düffel area, 1978. Fuente*: https://loeildelaphotographie.com/en/kleve-gerd-ludwig-joseph-beuys/*

En todos los terrenos del despliegue de las actuaciones de Beuys hay, en efecto, objetos corrientes del día a día pero que se sitúan en un cosmos de símbolos y alusiones: raras veces se presenta una obra como pieza única sino que suele estar integrada por distintos elementos que se relacionan entre sí, estableciendo una imagen conjunta y por contigüidad.[6]

En enero de 1978, Joseph Beuys vuelve a los paisajes de su infancia, acompañado por el fotógrafo Gerd Ludwig, quien retrata al artista en conexión con su pasado. (fig. 04) El reencuentro con sus orígenes se fragua en el pequeño Rindern, lugar que fue cuna de las primeras instalaciones del artista. Siempre maravillado por el mundo natural, el joven Beuys creó un sencillo laboratorio donde experimentaba a la par que coleccionaba toda clase de plantas, insectos, ratones y renacuajos para mostrarlos, después, en exhibiciones que montaba junto a sus amigos. (fig. 05)

Unas décadas más tarde de esas incipientes exposiciones, crea la primera instalación para ocupar una habitación entera en el *Van Abbemuseum* (Eindhoven, Países Bajos). En su lecho de muerte, Giovanni Segantini pronunció como últimas palabras "*Voglio vedere le mie montagne*", que Beuys toma como título en una exposición a su memoria. Segantini, un pintor italiano del siglo XIX cuyas obras (fig. 06) fueron de relevancia en el trabajo del artista alemán, pidió acercarse a la ventana para ver, por última vez, la maravillosa vista desde su cobijo en mitad del paraje suizo. El paisaje que Segantini anhelaba volver a ver, sus adorados Alpes, es el que Beuys describe por medio de los elementos que coloca en la sala del museo. Las palabras "valle", "montañas", "glaciar", "cima" escritas con tiza sobre el mobiliario de juventud del artista conforman una composición que es representación de su refugio particular en la cumbre. (fig. 07) Beuys parece prolongar al infinito el significado de las cosas, como sugiere Navarro Baldeweg[7], trascendiendo cualquier dotación

6. Parece que Joseph Beuys pudo aprender el respeto por la propia voz de los objetos de Rudolf Steiner: "el hombre tiene que dejar que los objetos le hablen de dos maneras. Una parte de su esencia se la comunican voluntariamente. No necesita más que escuchar. Es la parte de la realidad exenta de ideas. Pero la otra la tiene que desentrañar" (Steiner, 1989). Ver en BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys* (p. 75).

7. *"Todo mi trabajo, si se analiza, ha girado en torno a esta prolongación al infinito de cualquier objeto."* En NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante* (p. 124).

Fig. 06. SEGANTINI, Giovanni. *La Morte. Trittico della natura,* 1898-1899.
Fuente: https://www.segantini-museum.ch/en/info-amp-services/italiano.html?lang=2#

Fig. 07. BEUYS, Joseph. *Voglio vedere le mie montagne,* 1950–71.
Fuente: https://vanabbemuseum.nl/details/collectie/?lookup%5B41%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC938

pragmática e interpretando una alegoría del territorio mediante un paisaje de objetos.

II.

El deseo de leer tras los elementos a simple vista comunes para percibir las capas de información que poseen lleva a dar un significado nuevo a los artefactos, sobrepasando la línea de lo visible y evocando, eventualmente, un pasado encubierto y desconocido. Resulta inevitable pensar en la multitud de tan diversos autores de que han encontrado en los objetos una fuente de recuerdos, una conexión con el ayer. Desde Ramón Gómez de la Serna (fig. 08) que en sus greguerías inventaba metáforas dispares, repensando la historia de las cosas así como las charlas en las que relataba ocurrencias inciertas de cachivaches que guardaba en un maletín, a Mario Praz (fig. 09) al explicar, en *"La Casa della Vita"* (1958), el significado oculto de cada uno de los enseres que albergaba su morada en la Vía Guilia romana, enseres cargados de cautivadoras anécdotas.

Nos interesa en esta observación, no obstante, la mirada en que la glorificación del objeto ordinario, aquello banal que puede ser arte en sí mismo, sale de la galería –tanto física como metafóricamente– y penetra en la noción de paisaje. Así, la obra coexiste con el espectador, que es partícipe activo de la misma, y rescata a su paso memorias del entorno. Este paradigma se introduce en el extenso territorio con el trabajo del artista americano Robert Smithson, en la determinación por convertir sus intervenciones en escenas del cambio y la historia: "des-sedimentar"[8] lugares, como apunta Ángel Martínez García-Posada, a través de objetos, dejando al descubierto estratos de su pasado. (fig. 10)

A partir de la década de 1960, se comienzan a abordar registros del paisaje que requieren nuevas formas de mirar. Surge entonces la necesidad de acotar la inmensidad del territorio –recordemos a Le Corbusier y su vara–, dado que, de otro modo, sería infinito e inabarcable. Parece así que piezas dispuestas en el suelo resultan indispensables para la comprensión del entorno pues, en mitad de parajes desiertos, la colocación incluso del más ínfimo elemento tiene una trascendencia impredecible. Robert Smithson

8. "Recomponer la historia es 'des-sedimentar' los distintos niveles de realidad". MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (p. 27).

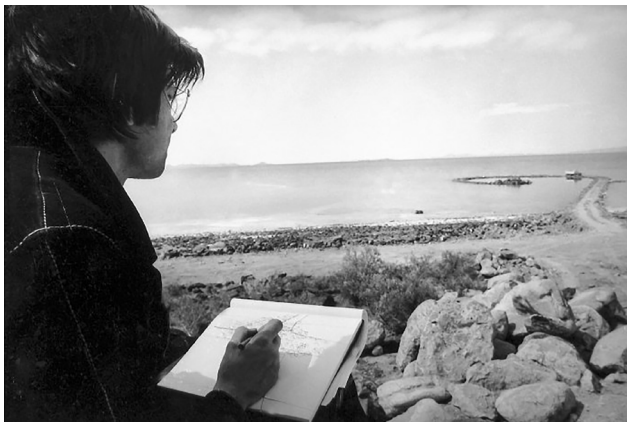


Fig. 8. Ramón Gómez de la Serna fotografiado en su despacho repleto de artefactos que utilizaba para las conferencias. Fotografía vinculada a la instalación permanente del autor en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC).

Fig. 9. Fotografía de Mario Praz en el Palazzo Primoli, 1969.

Fig. 10. Robert Smithson durante la construcción de Spiral Jetty en Rozel Point (Great Salt Lake, Utah), 1 abril 1970. GORGONI, Gianfranco. *Serie Spiral Jetty, 1970.* Fuente: Estate of Robert Smithson, New York /DACS London, 2007

Fig. 11. KNUDSEN, Henrik. *Stonehenge,* 2014

se refiere a estos componentes como "*prime objects*", unas "unidades de orden" que sintetizan el ambiente que las rodea, configurando paisajes.[9] Estos elementos instalados pueden ser, sin ir más lejos, rocas trasladadas de los alrededores que según el propio Smithson "son como los números primos, no se pueden descomponer, poseen un origen enigmático, son inamovibles, indestructibles y unitarios".[10] Esta teoría la ejemplifica con la grandeza de las piedras de *Stonehenge*, "computadora neolítica" en palabras del artista, ancladas y dispuestas a vaticinar ocasos durante siglos, con ese espíritu de permanencia inamovible. (fig. 11) ¿No es acaso esto lo que sucede, en otro tiempo y forma, en el *Great Salt Lake* de Utah?

9. Jacobo García Germán reflexiona tras la lectura de "*The Collected Writings*" de Robert Smithson: "Uno de estos invariantes los encuentra en lo que él denomina los objetos primarios, (o *prime objects*). En el texto "*The artist as a site seer*", habla de unas "unidades de orden" en todo entorno, una presencia capaz de codificar y explicar el lugar en el que se encuentran" definiendo el "Paisaje de los Objetos Primarios". GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº 98,* 2002.

10. SMITHSON, Robert. *The artist as a site seer". Robert Smithson: The Collected Writings*. Ver en GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº 98,* 2002.

Fig. 12. Richard Serra y Robert Smithson caminando sobre *Spiral Jetty*. GORGONI, Gianfranco. *Serie Spiral Jetty,* 1970. Fuente: Estate of Robert Smithson, New York /DACS London, 2007

Fig. 13. Robert Smithson en *Spiral Jetty,* 1971. HOTL, Nancy. Fuente: Berkeley- University of California Press, 2005.

En *Spiral Jetty* (1970), Robert Smithson recupera el misterio latente en el lago salado gracias a la integración de un paisaje de "objetos primarios" formado por rocas de basalto. Proyecta una lengua de piedras y barro como prolongación de la tierra, con la intención de trabajar desde lo existente, visibilizándolo, y sin imponer apariencias externas: el artificio se convierte aquí en el propio paisaje natural. Una espiral geológica en la que inesperadamente aparecen trazas ocultas bajo el agua, huellas que emergen a la superficie según la estación. Smithson crea así un universo excepcional en sintonía con las condiciones intrínsecas del entorno, haciendo que parezca inevitable que las piedras se sitúen en esa cuenca endorreica. Este sentido de coherencia lo consigue en dos esferas fundamentales: en el ámbito de lo físico, la geología y el clima, y en la percepción mitológica del lugar, puesto que *Spiral Jetty* materializa un mito en la mente de los habitantes del desierto de Utah, lugar muy vinculado a culturas nativas desaparecidas. Pareciera que los Indios que en otro tiempo habitaban esos parajes siguiesen allí, honrando a la espiral y convirtiéndola en símbolo, como si no existiese salto temporal pues la creación de Smithson trasciende los límites de lo terrenal.

Richard Serra acompaña a Smithson en un paseo por la espiral sobre las rojizas aguas del lago una vez concluida la construcción. (fig. 12) Resulta evidente que el gran interés de *Spiral Jetty* reside en las relaciones que establecen las piedras y el sujeto que camina sobre ellas: las sensaciones de quien que la recorre son indispensables para percibir el entorno en el que se sitúa. Serra hace hincapié en este carácter de la obra: "si se reduce la escultura al plano de la fotografía", declara después de su visita, "se niega la experiencia temporal de la obra."[11] Pasear sobre las rocas, sentarse, contemplar el paisaje, retroceder y volver a avanzar; *Spiral Jetty* es

11. "Lo que la mayoría conoce como Spiral Jetty es una imagen tomada desde un helicóptero. La obra real no tiene en absoluto ese carácter gráfico. (...) Si se reduce la escultura al plano de la fotografía (...) se niega la experiencia temporal de la obra." En "Un paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara". BOIS, Yve-Alain. 1983, ver en ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y Artificio* (p. 49)

una vivencia que constituye una reflexión sobre el tiempo[12], componente esencial, tal y como manifiesta Smithson "siguiendo los pasos de Spiral Jetty retornamos a nuestros orígenes".[13](fig. 13) Los objetos, en forma de roca volcánica, se muestran aquí como fuente de misterio: gran parte de su cualidad la adquieren como resto o vestigio de tradiciones pasadas, de sucesos y leyendas enmascaradas.

III.

> "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara." [14]

En este extracto del epílogo de *El hacedor* (1960), Jorge Luis Borges describe cómo, en un intento por cartografiar la tierra, se dibujan de manera fragmentada los elementos clave de la geografía. Una descripción del paisaje traduciéndolo a términos humanos y cotidianos: narraciones que relatan un acercamiento a lo extenso desde lo común y doméstico. El autor construye una mirada parcial, a base de pedazos que, al unirse, componen el imaginario del conjunto del territorio. Esta idea evoca a las trazas del autorretrato que realiza cuando ya carece de visión, a medio camino entre rostro y laberinto, pero que bien podrían ser la ilustración de su narración. (fig. 14) Como diría André Corboz, "no hay territorio sin imaginario del territorio"[15] y el imaginario literario de Borges es, ciertamente, un proceso de abstracción, de reducir a lo esencial una visión del mundo.

El modo de representación fragmentario, ya sea escrito o mediante una aproximación gráfica, es más enriquecedor que una visión completa o global pues se presenta usualmente a través de percepciones inherentes en quién representa. Cuando Daniel Spoerri traza y describe en *An Anecdoted Topography of Chance* (1961) una interpretación de los objetos olvidados sobre una mesa de hotel, lo hace a través de las asociaciones

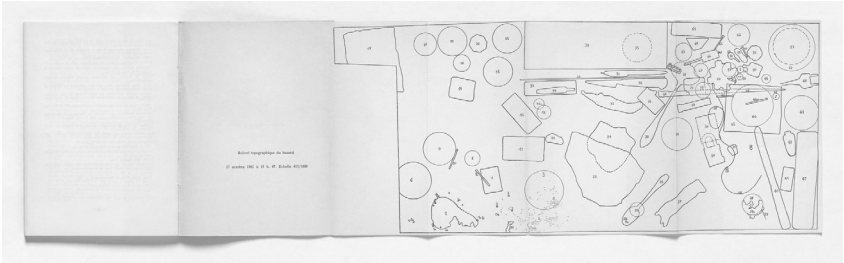
---

12. "Robert Smithson tiene un profundo convencimiento de que no existe un salto temporal entre su trabajo, o mejor, su visión del mundo, y la que ha habido en otros momentos, remotos en el tiempo pero cercanos en cuanto a sensibilidad. Así, va identificando una serie de invariantes capaces de dotar a su trabajo de un sentido histórico y profundo; aquel que R.S. considera que no tienen aquellos artistas dedicados simplemente a la producción, o a la precisión en la definición de objetos." GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº 98,* 2002.

13. "'Siguiendo los pasos de *Spiral Jetty* retornamos a nuestros orígenes'. En las fotografías que lo muestran recorriendo su espiral aparece reflexivo, imaginando que al caminar sobre las aguas lo hiciera a su vez por la historia universal del tiempo." MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (p.27)

14. BORGES, Jorge Luis. "El hacedor". *Obras completas II* (p. 232).

15. CORBOZ, André. "Territorio como palimpsesto". *Lo urbano en 20 autores contemporáneos* (p. 27).



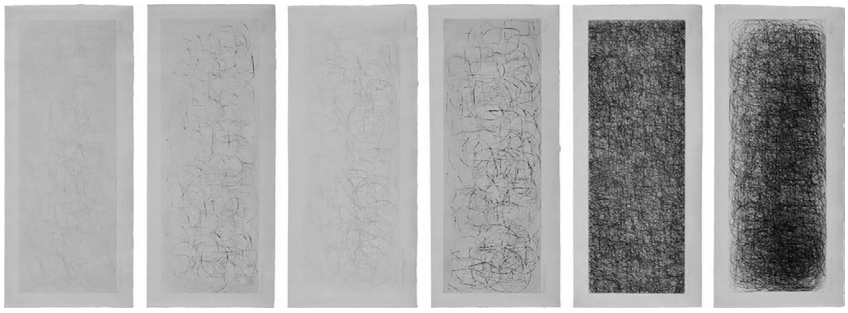


Fig. 14. BORGES, Jorge Luis. *Autorretrato,* 1975.

Fig. 15. SPOERRI, Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance.* Londres: Atlas Press, 1962/1995.

Fig. 16. CAGE, John. *2R + 13.14 (where R=Ryoanji); R2/2 (where R=Ryoanji); R3 (where R=Ryoanji); R2/3 (where R=Ryoanji); R2/1 (where R= Ryoanji); and (R3) (where R=Ryoanji), 1983.*
Fuente: https://www.artsy.net/artwork/john-cage-2r-plus-13-dot-14-where-r-equals-ryoanji-r2-slash-2-where-r-equals-ryoanji-r3-where-r-equals-ryoanji-r2-slash-3-where-r-equals-ryoanji-r2-slash-1-where-r-equals-ryoanji-and-r3-where-r-equals-ryoanji

y recuerdos que le sugieren. (fig. 15) O las cartografías de intervalos de la obra visual de John Cage, como en *R+13.14. Where R=Ryoanji* (1982), en las cuales perfila exhaustivamente los contornos de las piedras del jardín japonés según estás se disgregan sobre el papel, influido por la notación temporal de sus partituras. (fig. 16)

Estos mapas anticipan las secuencias de procesos que componen el repertorio de la obra de Gianfranco Baruchello,[16] los objetos ahora constituyen una representación gráfica de procesos en el paisaje. (fig. 17) Como parte de una extensa obra, este artista del norte de Italia crea series de planimetrías imaginadas compuestas por elementos que circulan sin jerarquía sobre el papel y describen episodios que se conectan entre sí. Estos universos en miniatura retratan sistemas entre individuos y utensilios: una red de artefactos que leídos de forman conjunta muestran el territorio en su totalidad, como en el relato del mapa del mundo de Borges.

Prima en Gianfranco Baruchello un gran interés por la ecología, el mundo natural y sus técnicas que transforman tanto su estilo de vida como su manera de aproximarse a la creación artística. En este afán por aunar agricultura y arte, crea *Agrícola Cornelia S.p.A* en 1973, una comuna rural que construyó en un terreno que iba a ser tomado para un uso especulativo. (fig. 18) Tal es así, que materializa sus ideas teóricas en un nuevo modelo de vida, siguiendo esta voluntad de cultivar y obtener productos agrícolas que luego representa en un interesante repertorio iconográfico. (fig. 19)

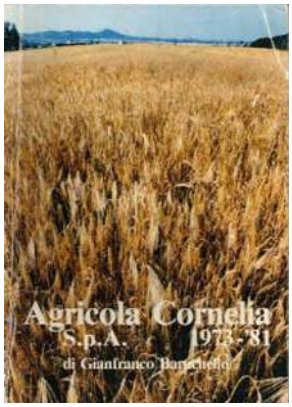
Baruchello construye diagramas que son una red dibujada de los procesos de lo rural, en los que centra su atención en el detalle, en lo minúsculo: esquemas de arado, esbozos de instrumentos para el huerto, estratos de tierra e incluso las notas de porciones de trigo tomadas durante la labor.

16. Gianfranco Baruchello (1924) es un artista nacido en Livorno (Italia) cuya amplia obra, "obra de arte total" según él mismo la denomina, la componen pinturas, esculturas y vídeos, en la que destaca un fuerte componente de crítica política y social.

Fig. 17. SCHWARZ, A. Gianfranco Baruchello en 1975.

Fig. 18. BARUCHELLO, Gianfranco. Publicación *Agrícola Cornelia S.p.A*, 1973-1981

Fig.19. Gianfranco Baruchello es retratado trabajando en Agricola Cornelia, 1970. Fuente: https://www.macba.cat/es/gianfranco-baruchello



El artista realiza inventarios de cosas, como en una colección de instrumentos comunes que, a la postre, son los que definen lugares. Se para a a pensar en lo que a priori resultaría insignificante, en lo que no nos sorprende, como en un ejercicio gráfico de la literatura perequiana[17] en el que la enunciación de la más sutil y evidente parte es recurrente. (fig. 20)

Marcel Duchamp observó que las obras de Gianfranco Baruchello deberían verse "de cerca en el transcurso de una hora".[18] Sus pinturas se presentan para procedimiento interpretativo del espectador, pues hay que

17. "El mundo que algunos representan como una totalidad o, al menos, bajo la forma de un mensaje trascendente de una totalidad, no es sino el conjunto de múltiples cosas u objetos que surgen por doquier, sin orden aparente." CAMARERO, Jesús en PEREC, Georges. *Especies de espacios*. (p.12,15).

18. CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp* (p. 193). Ver en CERIZZA, Luca. "Thought Maps", *Frieze*, 2013. https://frieze.com/article/thought-maps?language=de

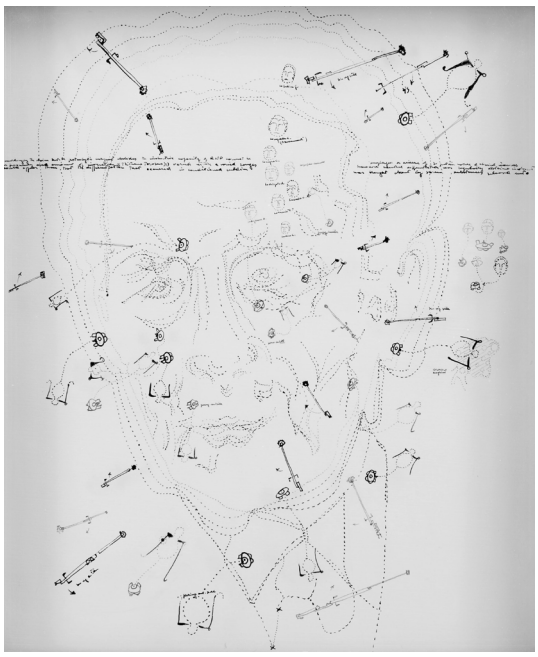


Fig. 20. BARUCHELLO, Gianfranco. *Agricola Cornelia. An fornicatio et pollutio,* 1978. Fondazione Baruchello.
Fuente: https://zkm.de/de/harald-falckenberg-einfuehrung-zur-ausstellung-gianfranco-baruchello

Fig. 21. BARUCHELLO, Gianfranco. *Chemical Inducers in Marcel Duchamp's Brain,* 1965.
Fuente: https://www.artwellguide.com/exhibitions/ierimonti-gallery-marcel-duchamp-gianfranco-baruchello-look-very-closely-marcel- duchamp-gianfranco-baruchello-796

dejar que el ojo descubra detalles y vaya enlazando los distintas porciones de espacios que inundan el fondo blanco. Debe observarse permitiendo que la mirada divague buscando vínculos o, en palabras del propio Baruchello, "creando imágenes que siempre quieren establecer caminos de lo múltiple",[19] como se percibe en el retrato que trazó de Duchamp unos años antes de su muerte. (fig. 21) De la estrecha relación entre estos dos artistas, a pesar de las casi cuatro décadas que los diferencian, surgen asociaciones e influencias, que emanan de una admiración de Baruchello por el artista francés (a quién consideraba un revolucionario por cambiar la manera de concebir el arte contemporáneo), y de quien incorpora esa fascinación por los objetos comunes y la visón del arte como un campo abierto a "todas las relaciones posibles, policéntricas y resbaladizas".[20]

IV.

Esta mirada transversal a las cosas cotidianas establece un sinfín de asociaciones que llevan a traspasar el significado más superficial, siguiendo el gran paradigma duchampiano que bien aplica Baruchello en las minuciosas cartografías por las que la mente transita en un entramado de líneas invisibles. Como en esas hebras entre elementos que describe Juan Navarro Baldeweg y nos llevan directamente a enlazar con los *display* de Joseph Beuys. Ambos son capaces de traducir la naturaleza a una colección de objetos, enfoques parciales que simbolizan una concepción global. Un pensamiento que se asemeja a la interpretación que Robert Smithson hace sobre el objeto primario como fundamento para cifrar el paisaje. Smithson asimila la descripción que realizan los minimalistas de los elementos pero va más allá, dotándola de un sentido complementario que lo

19. MANGION, Éric. "Occuper la terre. Gianfranco Baruchello". *Switch on paper,* 2018. https://www.switchonpaper.com/2018/10/04/occuper-la-terre-1-2gianfranco-baruchello/

20. Op. Cit.

une con el paso del tiempo y las energías del entorno, que acaso podrían ser una vez más las redes a las que se refiere Navarro Baldeweg, en un punto en que la dicotomía naturaleza-artificio se funde en una relación de coexistencia indivisible.

Por otro lado, ya lo decía Beuys, "todo hombre es artista", en cuanto se trata de influir en toda la colectividad, llevando el arte a todos los rincones de la sociedad. Este interés por el sujeto como núcleo es factor indispensable en el la reflexión que aquí se expone: del mismo modo en que el trabajo de Baruchello se centra en la observación del espectador, la obra de Smithson no se concibe sin alguien que la recorra. Las acciones entre el individuo y las piedras, por las que se camina, son la base sobre la cual se fundamenta la experiencia.

En el intento por interpretar las conexiones entre las personas y los objetos, que construyen un compendio del paisaje, se unen en un mismo discurso estas prácticas artísticas contemporáneas comprendidas entre las décadas de 1960 y 1970: la naturaleza plasmada en las instalaciones de Joseph Beuys, el entorno reflejado en las piedras que Robert Smithson dispone en el suelo o las fases de cultivo de los dibujos de Gianfranco Baruchello, que tienen la capacidad de sintetizar una idea de territorio entre lo abstracto y figurativo a partir de la contemplación del fragmento. Este interés por develar el significado de la naturaleza, por transcribirlo a términos humanos, es el mismo que percibíamos en el temprano dibujo del propio Beuys: el pequeño artefacto y la montaña se atraen por esos hilos inmateriales y eternos, en esa síntesis de paisaje que componen el vínculo indisoluble territorio-objeto.

Bibliografía

ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

BEUYS, Joseph. *Ensayos y entrevistas*. El Espíritu y la Letra, n. 29., 2006.

BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Ed. Nerea, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Debolsillo, 2012.

BOIS, Yve-Alain. "Un paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara", 1983. ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Èditions Pierre Belfond, Paris, 1967.

CAGE, John. *Visual Art: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales pesados Ed., 2001.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela Ed., 2018.

CERIZZA, Luca. "Thought Maps", *Frieze*. *https://frieze.com/article/thought-maps?language=de*

CORBOZ, André. "Territorio como palimpsesto". *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya Ed., 2005.

DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen Ed., 1971.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº98,* 2002.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Total de Greguerías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2014.

HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Guasa/Ricardo Devesa (eds). Barcelona: Actar, 2010.

LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela Ed., 1994.

MANGION, Éric. "Occuper la terre. Gianfranco Baruchello". *Switch on paper,* 2018. https://www.switchonpaper.com/2018/10/04/occuper-la-terre-1-2gianfranco-baruchello/

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. TRILLO DE LEYVA, Juan Luis. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* . Madrid: Lampreave, 2009.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. José Muñoz Millanes. Girona: Pre-textos de Arquitectura, 1999.

RABAZAS, Antonio. "Del dibujo de los objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys". *Arte, Individuo y Sociedad*, 12: 185-227, 2000.

SMITHSON, Robert. "The artist as a site-seer; or, a dintorphic essay". *Robert Smithson: The Collected Writings*. Jack Flam. Paperback, 1996.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Daniel Díez Martínez
Universidad Politécnica de Madrid / Universidad Europea de Valencia
danieldiezmartinez@gmail.com

El buen gusto a la venta. La imagen del interior doméstico moderno en la publicidad de Arts & Architecture / *Good taste for sale. The image of modern domestic interior space in the advertising in* Arts & Architecture

El final de la Segunda Guerra Mundial situó el espacio doméstico en el centro de una nueva revolución tecnológica, económica y cultural, en el estandarte del triunfo estadounidense sobre el resto de países del mundo. Las consecuencias demográficas de la expansión económica de posguerra desataron un boom de la construcción de nueva vivienda que trajo consigo el desarrollo de una industria específicamente dedicada a la fabricación de muebles y todo tipo de artículos para el hogar. Arquitectos y diseñadores, revistas de arquitectura, instituciones culturales y gremios de empresarios orquestaron entusiastas campañas de promoción de aquellos nuevos productos que cristalizarían en el desarrollo de unos interiores domésticos esencialmente contemporáneos. El presente artículo analiza la contribución a la creación de aquella nueva imagen a través del discurso visual de los anuncios publicados en la revista *Arts & Architecture*, un medio clave en aquella apuesta por la arquitectura y diseño de vanguardia en la escena local del sur de California.

The end of the Second World War set the domestic space at the center of a new technological, economic and cultural revolution, in the epitome of the American triumph over the rest of the countries of the world. The demographic consequences of the post-war economic expansion unleashed a boom in the construction of new housing that led to the development of an industry specifically dedicated to the manufacture of furniture and all kinds of household items. Architects and designers, architecture magazines, cultural institutions and business associations orchestrated enthusiastic campaigns to promote new products that would crystallize in the development of essentially contemporary domestic interiors. This article analyzes the contribution to the creation of that new image through the visual discourse of the advertisements published in *Arts & Architecture*, a key medium in that commitment to architecture and avant-garde design in the local scene of Southern California.

California, diseño de interiores, espacio doméstico, mobiliario, publicidad /// California, interior design, domestic space, furniture, advertising

Fecha de envío: 09/04/2019 | Fecha de aceptación: 16/05/2019

Fig. 01. "What Makes the California Look?" *Los Angeles Times* "Home Magazine", 21 de octubre de 1951, portada.

En octubre de 1951 el suplemento dominical "Home" de *Los Angeles Times* dedicó su portada al diseño californiano planteando una pregunta como titular: "What Makes the California Look?" (fig. 01). "Es una combinación abstracta de colores brillantes, originalidad en los acabados y sencillez en el diseño lo que caracteriza al look californiano", explicaba un breve texto que acompañaba a un gran bodegón moderno integrado por piezas de algunos de los grandes del diseño californiano del momento, como Charles Eames, Maria Kipp o Hendrick Van Keppel y Taylor Green. Había sillas, cortinas, macetas e incluso una barbacoa.

El look californiano, por tanto, era el resultado de un cóctel de objetos y de muebles, pero también de música, prendas de vestir y diseños gráficos, que servían como soporte para un estado de ánimo relacionado con "el deseo de experimentar y ser diferente, de resolver los problemas a la manera de California",[1] tal como se describía en el interior de la revista. La arquitectura moderna por sí sola no significaba nada: era un ingrediente más, un marco en el que disponer a unos actores y un atrezo que debían presentarla como epítome del California *cool,* tal como define Elizabeth Armstrong a ese "espíritu cultural de la época que impregna el arte, la arquitectura, el cine, el diseño, la música y la cultura popular modernos de la California de mediados del siglo XX".[2]

Elegancia de producción en masa: muebles nuevos para los nuevos tiempos

El camino para llegar hasta aquel interior moderno comenzó con el boom de la construcción de nueva vivienda que se desató después de la Segunda Guerra Mundial.[3] Todas aquellas casas necesitaban amueblarse, una circunstancia que favoreció la implantación de una industria específicamente dedicada a la fabricación de muebles y todo tipo de artículos para

1. STEWART, Virginia. "The California Look". *Los Angeles Times*, "Home Magazine", 21 de octubre de 1951, p. 6.
2. ARMSTRONG, Elizabeth (Ed.). *Birth of the Cool: California Art, Design, and Culture at Midcentury.* Newport Beach: Orange County Museum of Art, 2007, p. 25.
3. Las consecuencias demográficas de la expansión económica de posguerra fueron extraordinarias. Entre 1940 y 1950 se construyeron en Estados Unidos un total de 8,7 millones de nuevas casas. La construcción de vivienda creció un 23,6% en estos diez años, aunque en zonas concretas como California, la cifra se disparaba hasta el 57,2%. HINE, Thomas. "The Search for the Postwar House". En: SMITH, Elizabeth A.T. (Ed.). *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1989, p. 176.

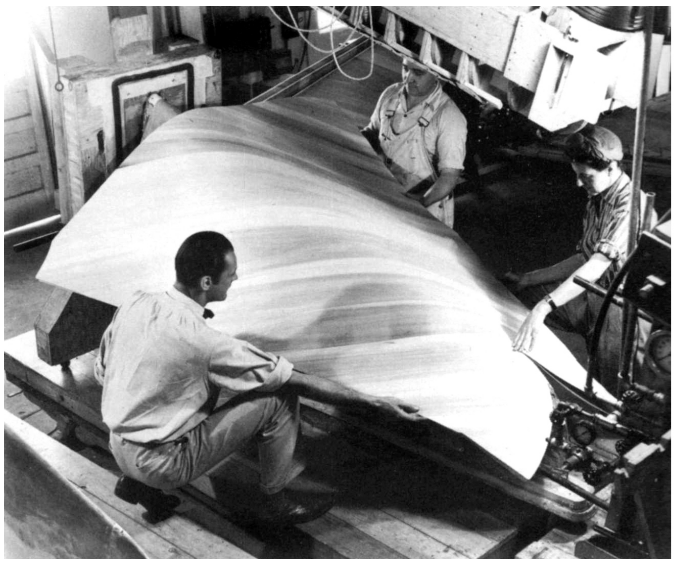


Fig. 02. Izquierda: lámina de madera contrachapada en proceso de moldeado para la construcción de la cola de un avión (taller de los Eames, Los Ángeles, 1943). Derecha: Charles y Ray Eames, prototipos de sillas de madera contrachapada (fotografías de Charles Eames, c. 1950).

el hogar que acabaría por definir unos interiores domésticos modernos y esencialmente contemporáneos.

En el caso del sur de California, fue la industria militar que se había asentado en la zona durante los años que duró el conflicto la que asumió el reto. Si bien la Secretaría del Departamento de Defensa de los Estados Unidos había sido clave en el incentivo de las tareas de investigación de la industria aeronáutica y centros de innovación tecnológica que se aglutinaban alrededor de Los Ángeles, fueron sus diseñadores de mobiliario y arquitectos los encargados de atajar su obsolescencia para reconvertirla en diseño para los tiempos de paz. Así, las posibilidades de conformación y propiedades resistentes de la madera contrachapada moldeada a presión, las resinas sintéticas o la fibra de vidrio que se habían investigado para la fabricación de aviones y armamento durante la guerra, aceleraron un aprendizaje en los procesos de producción industrial que después de la guerra muchos diseñadores incorporarían para la fabricación de un vasto catálogo de muebles con formas y tratamientos materiales impensables solamente unos pocos años atrás (fig. 02).

El mobiliario estaba perdiendo su tradicional condición de pieza de artesanía para dejar lugar a una producción basada en sistemas mecanizados de prefabricación y ensamblaje, lo que traería consigo una considerable reducción del número de operarios y horas de trabajo invertidos en su manufactura. El consiguiente descenso del precio y aumento del volumen de producción propició que el mobiliario de posguerra fuera más abundante y asequible de lo que nunca nadie se había atrevido a imaginar, por lo que sus fabricantes se lanzaron a satisfacer la demanda de "una población fascinada por el poder de comprar después de años de carencias y racionamiento durante la Gran Depresión y la guerra".[4] Las familias podían permitirse tener muebles de diseño en sus casas a un precio razonable, e incluso cambiarlo cuando estuvieran cansados. Los valores estadounidenses de una democracia capitalista se transmitían al hogar, y

4. KAPLAN, Wendy. "Introduction: Living in a Modern Way". En: KAPLAN, Wendy & ADAMSON, Glenn (Eds.). *California Design, 1930-1965: Living in a Modern Way*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2012, p. 56.

la posibilidad de elegir sus propios muebles, e incluso el color exacto en el que el ciudadano los quería, se convirtió en una especie de mantra que dio lugar a una variedad y cantidad de diseños verdaderamente apabullante.

La gran sala de estar de la vivienda moderna se convirtió en el lugar perfecto para ensayar soluciones que sintetizaran ese tan anhelado 'buen gusto'. Mientras que la cocina se había convertido en un laboratorio de experimentación tecnológica que daba como resultado un espacio ultra contemporáneo, anónimo y despegado de toda tradición, la sala de estar, al contrario, era una estancia que, si bien admitía la introducción de aparatos de la última y más avanzada tecnología, como televisiones o equipos de música estéreo, mantenía lazos con un pasado pre-mecánico romántico deudor de la tradición *arts and crafts* estadounidense. Además de la puesta en valor de la tradición, otro aspecto relevante para configurar el 'buen gusto' se refería a la autoría de los diseños. Frente al anonimato tecnológico que imperaba en la cocina, la sala de estar de la imagen del bodegón moderno de la portada del suplemento "Home" de *Los Angeles Times* estaba plagada de muebles y objetos cuyos diseñadores estaban perfectamente identificados. Una identidad que, de hecho, se reconocía como una garantía de buen diseño. Convertir la casa en una obra de arte total, donde hasta el último elemento fuera objeto de diseño, también se entroncaba con las obras residenciales de Frank Lloyd Wright u otros maestros europeos, como Adolf Loos o Mies van der Rohe. Sin embargo, el look californiano de la portada de aquella revista proponía un escenario donde todos los diseñadores tenían cabida, un modelo inclusivo y heterogéneo propio de una sociedad de consumo diversificada.

Aquel escenario configuró un panorama en el que la vivienda y sus objetos se alzaron como un ingrediente característico de expresión de la personalidad y cultura de su habitante. Hasta el más mínimo detalle en el interior de la casa formaba parte de un proceso de adquisición de una dimensión simbólica vital que las empresas fabricantes y distribuidoras de muebles del momento supieron canalizar de manera magistral con unas políticas de fabricación y comunicación publicitaria que apelaban directamente al 'buen gusto' del consumidor.

Vanguardia para todos los públicos: la cruzada mediática del 'buen gusto'

Los nuevos tiempos debían democratizar el diseño de vanguardia y llevarlo más allá de las élites culturales y financieras del país. Conscientes de la dificultad de hacer ver al gran público la belleza intrínseca de aquel nuevo lenguaje formal, arquitectos y diseñadores, revistas de arquitectura, instituciones culturales y gremios de empresarios orquestaron entusiastas campañas de promoción con el objetivo de inculcar una nueva forma de entender y valorar la arquitectura moderna, que para Beatriz Colomina, "empezó a formar parte de una fascinación general, tan atractiva y llena de colorido como otros productos del *Good Life* (el Buen Vivir): los automóviles, los electrodomésticos, la comida, los juguetes, los muebles, la ropa y el césped. La arquitectura era un objeto más de consumo bien empaquetado, una imagen atractiva, suficientemente apetecible como para comérsela".[5]

5. COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar, 2006, p. 6.

La revista *Arts & Architecture* fue un medio clave en aquella apuesta por la arquitectura y diseño de vanguardia en la escena local del sur de California. Su propietario y director, John D. Entenza, se dedicó durante más de veinte años a que la revista sirviera como plataforma para "situar California en el mapa cultural estadounidense e identificarla con un estilo de vida y el gusto por el diseño más avanzado del país".[6] La línea editorial de *Arts & Architecture* sostenía que era una cuestión de educación, de enseñar al gran público las consecuencias que podía tener en su vida un entorno correctamente diseñado, por lo que la revista adoptó cierto tono didáctico general y "trataba el gusto como un tema que podía someterse a debate crítico, a la vez que mantenía una preocupación altruista por la elevación de sus estándares".[7] La gran contribución de *Arts & Architecture* en este escenario fue la de tratar con el mismo rigor la obra de artistas como Henry Moore o Alexander Calder, los diseños de mobiliario de Charles Eames o Isamu Noguchi, y los proyectos de vivienda de arquitectos como Richard Neutra o Raphael Soriano. Aquella actitud ponía de manifiesto la idea básica de que arte, industria y arquitectura estaban destinados a entenderse con el 'buen gusto' como denominador común.

El arte de vender: los anuncios sí importan

El tipo de anunciantes que aparecían en *Arts & Architecture* constituye un fiel reflejo de su personalidad editorial. Entre 1938 y el cierre de la revista en 1967, una de cada tres páginas de publicidad se dedicaba a anuncios de productos relacionados con el interior de la vivienda.[8] Las empresas fabricantes y distribuidoras de mobiliario fueron, sin duda, las que hicieron un mayor esfuerzo en anunciar sus productos en la revista, así que el catálogo de sillas, mesas y sillones desplegado en las páginas de *Arts & Architecture* parecía no tener fin. Pero también nos encontramos electrodomésticos para la cocina; televisiones, radios y sofisticados equipos estéreo; juegos de café, platos y cubiertos de diseño; jarrones decorativos, mosaicos de colores, esculturas y otras pequeñas obras de arte; arriesgados estampados para alfombras y cortinas; un sinfín de lámparas diferentes y todo tipo de artículos producidos al abrigo de esa gran etiqueta que era el *California Design,* promoviendo un lote integrado por arquitectura y objetos de consumo que los angelinos pudieran identificar como propio.

Frank Bros. era una empresa dedicada al diseño, fabricación e importación desde Europa de muebles de diseño con sede en Long Beach que tuvo gran presencia en las páginas de publicidad de *Arts & Architecture*. Edward Frank, el dueño y fundador de la empresa, tenía claro el valor de la publicidad como elemento para llegar a sus posibles clientes ya que, según el mismo declaraba, "en muchos casos, el público sabe más que el diseñador de interiores o que el minorista porque ha estado expuesto a muchas

---

6. VOTOLATO, Gregory. *American design in the twentieth century: personality and performance*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1998, p. 54.

7. *Ibídem*.

8. El análisis cuantitativo de la publicidad en *Arts & Architecture* está ampliamente desarrollado en el capítulo 4 de la tesis doctoral: DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel. *Ads & Arts & Architecture. La publicidad en la revista* Arts & Architecture *en la construcción de la imagen de las arquitecturas del sur de California (1938-1967)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

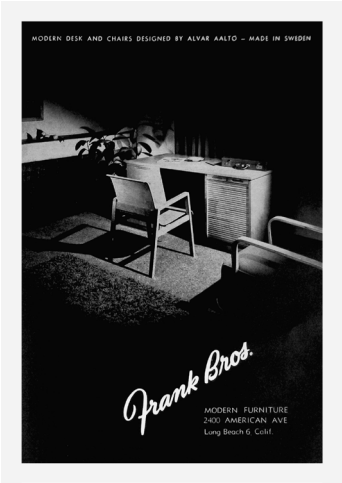


Fig. 03. Anuncio para Frank Bros. *Arts & Architecture*, junio de 1947.

Fig. 04. James H. Reed y Todd Walker, anuncio para Frank Bros. *Arts & Architecture*, agosto de 1952.

imágenes en la publicidad y en las revistas de decoración".[9] Así, la estrategia comercial fundamental de la empresa consistía en establecer una conexión entre la elegancia y modernidad de su publicidad y la de los productos que ofrecía. Por ejemplo, cuando a finales de los años cuarenta empezó a anunciar los muebles diseñados por Alvar Aalto que estaban importando desde Suecia, Frank Bros. optó por una publicidad tremendamente sobria, con una fotografía que hacía un uso dramático de la luz para crear zonas en sombra y potenciar las texturas del mobiliario que anunciaba (fig. 03). El anuncio jugaba con las zonas negras del papel, con una composición muy cuidada y apenas tenía más texto que el logotipo de la marca y la dirección de su sala de exposiciones. "Hacer un buen uso del diseño gráfico en nuestra publicidad es la mejor manera de decir a nuestros clientes 'nosotros creemos en la calidad', sin necesidad de usar palabras",[10] sintetizó Frank.

En efecto, la publicidad era un asunto muy serio para la empresa, una gran apuesta de la marca que le granjeó muchos premios y reconocimiento dentro del sector. Una de la serie de anuncios más premiada fue la que se realizó para promocionar la colección de mobiliario diseñada por el sueco Bruno Mathsson. Estos anuncios fueron realizados por el diseñador James H. Reed, un artista colaborador habitual de *Arts & Architecture*, a partir de unas fotografías de Todd Walker, un reputado fotógrafo vanguardista que había trabajado, entre otros, con Orson Welles en *Ciudadano Kane*. La serie de anuncios mostraba varios ejemplares diferentes de los muebles de Mathson flotando en un fondo blanco, superponiéndose en diferentes planos y estableciendo sensuales juegos con las formas blandas del mobiliario (fig. 04). De nuevo, el texto se reducía a lo estrictamente imprescindible: logotipo de la empresa, nombre de las piezas de mobiliario y su precio.

En líneas generales, se puede concluir que la publicidad de las empresas del sector del mobiliario y de los complementos era la que mayor componente artístico desplegaba. De hecho, fue el único sector de anunciantes de *Arts & Architecture* donde se puede encontrar anuncios de autor, en sintonía con las propias piezas a la venta, donde la autoría era tan importante, como se ha señalado anteriormente. Como si se tratara de un cartel para colgar en un museo, los fabricantes de muebles y artículos para el interior de la vivienda que se publicitaban en *Arts & Architecture* mostraban sus productos atendiendo a diferentes tipos de puesta en escena.

Una maniobra habitual consistía en dedicarle un anuncio al completo a un solo producto, presentándolo como una pieza aislada en la que centrar toda la atención y resaltar sus valores positivos. Herman Miller recurría con frecuencia a esta estrategia cuando quería lanzar un nuevo producto al mercado, tal como hizo para promocionar la Coconut Chair, de George Nelson (fig. 05). Nelson decía haberse inspirado en la forma de un coco cortado en ocho partes para diseñar este asiento, así que el anuncio recogía la claridad formal y la influencia conceptual de la Coconut Chair y la plasmaba con un juego que proponía volver a juntar los trozos para reconstruir visualmente

9. Edward Frank citado en: MacMASTERS, Dan. "Dialogues on design". *Los Angeles Times* "Home Magazine", 8 de septiembre de 1968, p. 34.

10. Edward Frank citado en: "How a Store Convey Its Quality Image in Print". *NRFA Reports*, diciembre de 1967, p. 40.

Fig. 05. Anuncio para Herman Miller. *Arts & Architecture*, septiembre de 1959.

Fig. 06. Irving Harper, anuncio para Herman Miller. *Arts & Architecture*, febrero de 1960.

el coco completo, a la vez que permitía al espectador contemplar el asiento desde diferentes posiciones. Siguiendo con la analogía frutal, Nelson había diseñado la carcasa exterior de plástico, duro como la cáscara de un coco, mientras que el interior era blandito, como la pulpa de la fruta, ya que lo había dispuesto acolchado y forrado con cuero o tela, de una sola pieza continua. Al evocar la forma natural y espaciosa de una cáscara, Nelson creó un sillón cómodo y acogedor que ofrecía al usuario libertad para sentarse en cualquier postura, tal como se ilustraba en una fotografía pequeña que aparecía en la esquina inferior derecha del anuncio, donde aparecía un niño leyendo un cómic en una posición extraña.

En el caso del anuncio para el sofá Marshmallow Loveseat (fig. 06), Herman Miller apostó por una abstracción visual del sofá que le concedía todo el peso visual al propio sistema de construcción del mueble: cojines circulares colocados a intervalos regulares y unidos por un marco de metal. Los cojines del sofá Marshmallow Loveseat estaban cubiertos de tela, vinilo o cuero que podían ser de un único color o, si se deseaba un aspecto más atrevido, combinarlo en diferentes colores. Esta cualidad se aludía en el anuncio en tanto que uno de los cojines había sido sustituido por una fotografía de una joven sentada en el sofá. Todo en el anuncio guardaba una gran coherencia visual y conceptual con el mueble y con la propia imagen de la marca. De hecho, en este caso, tanto el mueble, como el anuncio, como el propio logotipo de la marca, habían sido creadas por la misma persona: el arquitecto y diseñador Irving Harper.[11]

Harper diseñó muchos anuncios que se publicaron en *Arts & Architecture* como parte de la campaña de publicidad que Herman Miller estaba planteando a nivel nacional a principios de los años sesenta.[12] Con unos

11. Para más información sobre la obra de Irving Harper, véase su monografía: MAHARAM, Michael (Ed.). *Irving Harper: works in paper*. Nueva York: Skira Rizzoli, 2013.

12. Puede encontrarse más información acerca de la labor que Irving Harper desarrolló en Herman Miller Associates, así como una selección de algunos de sus anuncios en: BRAVO, Amber. "How Design Legend Irving Harper Created The Herman Miller Logo" [en línea]. *Fast Company*, 19 de julio de 2013 [fecha de consulta: 3 abril 2019]. Disponible en: http://www.fastcodesign.com/1673046/how-design-legend-irving-harper-created-the-herman-miller-logo/9.

Fig. 07. Irving Harper, anuncio para Herman Miller. *Arts & Architecture*, agosto de 1961.

Fig. 08. John Follis & Rex Goode, anuncio para Carroll Sagar & Associates. *Arts & Architecture*, enero de 1950.

esquemas visual y conceptual similares a los anuncios que se han comentado anteriormente, llama la atención el dedicado a la colección de sillas de los Eames, que Herman Miller promocionaba como "el grupo de asientos más versátil que existe: tres alturas de asiento, veintisiete colores de plásticos y ciento siete tapizados diferentes" (fig. 07). El anuncio conectaba esa multiplicidad de acabados de sus sillas con una fotografía de doce modelos diferentes, la cual aparecía inserta en el contorno dibujado del respaldo de otra silla. De esta manera, se comunicaba al lector que las sillas de los Eames admitían acabados con muchas combinaciones diferentes partiendo de una base y un esquema formal idénticos.

Una cuestión de elección: capitalismo doméstico a todo color

Una estrategia comercial y compositiva diferente a la de dedicar un anuncio a un solo producto consistía en mostrar varias piezas de mobiliario en una misma página, exhibiendo esta variedad de productos de manera similar a la desplegada en la portada del suplemento "Home" de *Los Angeles Times*. Así, los anunciantes confeccionaban sus propios bodegones de modernidad donde enseñaban todos los productos que vendían *in situ*, reproduciendo escenas que ayudarían al comprador en potencia a imaginar las posibilidades del mobiliario en la creación de aquel entorno del 'buen gusto' (fig. 08). Knoll fue una empresa experta en el uso de esta estrategia, y entre finales de los años cincuenta y los años sesenta publicó una serie de anuncios que mostraban fotografías de escenas interiores que habían sido arregladas con meticulosidad, con todos los muebles colocados en posiciones estratégicas y con una iluminación muy cuidada (fig. 09). En la misma línea, merece un análisis el anuncio que la empresa angelina Van Keppel-Green publicó en el número de mayo de 1956 (fig. 10). Se trataba de un anuncio sencillo, a media página, que cedía toda la importancia a una fotografía que mostraba una interesante colección de mobiliario, lámparas, esculturas y cuencos cerámicos. Un aspecto interesante era que, a diferencia del fondo neutro de la portada del suplemento "Home" de *Los Angeles Times* o de los anuncios de Knoll, el anuncio de Van Keppel-Green había dispuesto los muebles y complementos en una arquitectura real que mostraba ciertos caracteres típicos de la modernidad del sur de California. El resultado era una escena dotada de gran

Fig. 09. Herbert Matter, anuncio para Knoll. *Arts & Architecture*, noviembre de 1957.

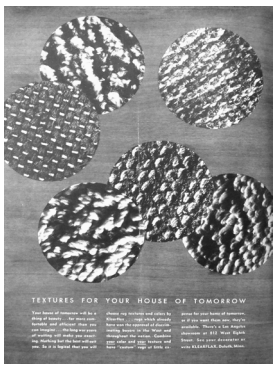
Fig. 10. Anuncio para Van Keppel-Green. *Arts & Architecture*, mayo de 1956.

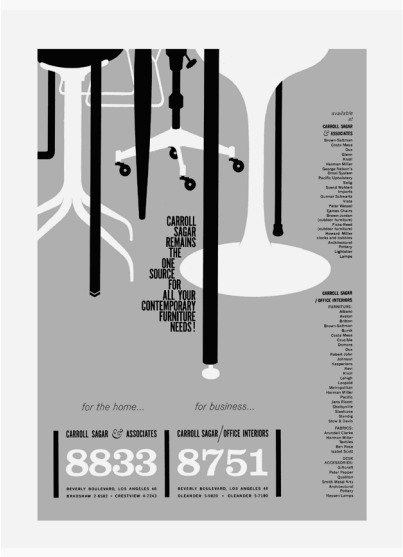
realismo, muy fácil de identificar con ese 'buen gusto' que *Arts & Architecture* trataba de expandir entre sus lectores.

Una estrategia diferente era disponer las piezas a la venta en fondos neutros y crear con ellas composiciones complejas, con un grado de abstracción que identificaba la imagen de la marca anunciante con un concepto visual moderno. Siguiendo este esquema, Herman Miller publicó en 1951 una serie de anuncios que ponían en relieve la amplia gama de elección que ofrecía con respecto a diversos productos, tales como mesas o sillas (fig. 11). Estos anuncios, diseñados por George Nelson, mostraban fotografías de una gran cantidad de modelos que se adaptaban "para cualquier necesidad o propósito", como decía su eslogan. Carroll Sagar, por su parte, recurría a un concepto similar, aunque sus anuncios mostraban un mayor grado de abstracción a la hora de representar las piezas de mobiliario. Así, los muebles aparecían dibujados, en lugar de fotografiados, y los anuncios únicamente se centraban en un aspecto de la pieza, como el respaldo o las patas (fig. 12).

Otros anuncios aludían a conceptos materiales, a acabados o a aspectos esenciales de las piezas que se vendían, más que a la propia pieza en sí. Esta estrategia era especialmente habitual en el caso de los textiles. "En el campo de los textiles, lo que más nos interesa son los tejidos, los tintes y las texturas", había pronosticado László Moholy-Nagy, "el ornamento está muerto y la investigación en el campo de las nuevas texturas va a ofrecer muchas posibilidades en el interior de la casa y en el diseño de moda".[13] El fabricante y distribuidor de alfombras Klearflax fue de las primeras empresas en explotar el potencial de estos aspectos, tal como mostraban sus anuncios de la primera mitad de los años cuarenta. "Combina el color y la textura que tú quieras para tener una alfombra a tu gusto para la casa del mañana", decía la empresa en la contraportada de *California Arts & Architecture* en febrero de 1943, en un anuncio que incluía aumentos de seis texturas rugosas diferentes presentes en sus alfombras (fig. 13). En

13. MOHOLY-NAGY, László. "Art in Industry, Part Two". *Arts & Architecture*, octubre de 1947, p. 28.





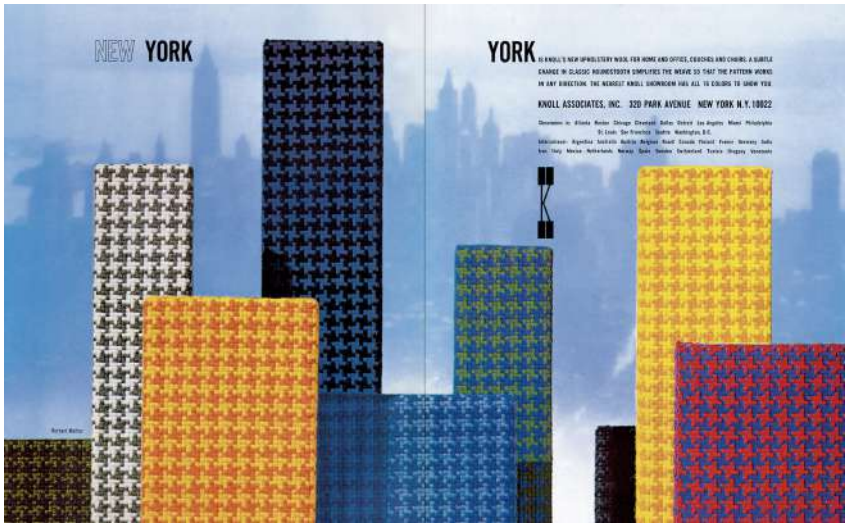


Fig. 11. George Nelson, anuncio para Herman Miller. *Arts & Architecture*, enero de 1951.

Fig. 12. Anuncio para Carroll Sagar. *Arts & Architecture*, julio de 1961.

Fig. 13. Anuncio para Klearflax. *California Arts & Architecture*, febrero de 1943.

Fig. 14. Anuncio para Klearflax. *Arts & Architecture*, noviembre de 1945.

Fig. 15. Anuncio para Frank Bros. *Arts & Architecture*, agosto de 1953.

Fig. 16. Herbert Matter, anuncio para Knoll. *Arts & Architecture*, julio de 1965.

otro anuncio posterior, Klearflax presentaba un collage de una perspectiva interior forzada, donde la alfombra adquiría una apariencia de corporeidad volumétrica que resultaba en una textura que se asemejaba a la del césped, jugando así con el espectador entre ese continuo interior y exterior tan propio de la arquitectura moderna del sur de California (fig. 14).

Frank Bros también exhibía la textura espesa y el color rojo intenso de sus alfombras en un vistoso anuncio que combinaba la vista en planta del plano del suelo donde estaba la alfombra con una cronofotografía de un niño jugando (fig. 15). “Su estilo informal, fácil mantenimiento y gran durabilidad hacen de las alfombras de algodón una solución para los interiores contemporáneos particularmente adecuada para toda la familia”, rezaba el anuncio. Knoll, por su parte, fue una de las empresas que mejor partido supo sacar a las posibilidades del color y las texturas de sus telas para tapizados de muebles. Durante la década de 1960, la empresa le encargó al diseñador suizo Herbert Matter una serie de anuncios consistentes en collages repletos de colores y formas “a partir de nuestra gran colección de telas tapizadas” (fig. 16)

El uso de telas teñidas, y también de los plásticos, permitía que la paleta de colores del interior de la vivienda se ampliara de los tonos naturales de los materiales tradicionales a una gama cromática casi infinita. El color se convirtió en un elemento fundamental en la arquitectura residencial de posguerra, fundamentalmente por su poder evocador y sensitivo en relación con el estado de ánimo de sus habitantes. “El color está considerado

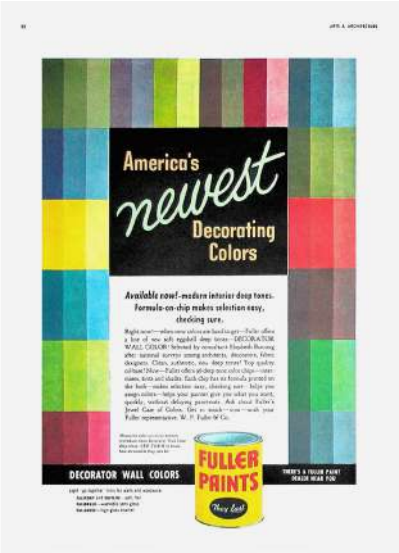


Fig. 17. Anuncio para Knoll. *Arts & Architecture*, noviembre de 1965.

Fig. 18. Anuncio para Herman Miller. *Arts & Architecture*, octubre de 1961.

Fig. 19. Anuncio para Formica. *Arts & Architecture*, agosto de 1947.

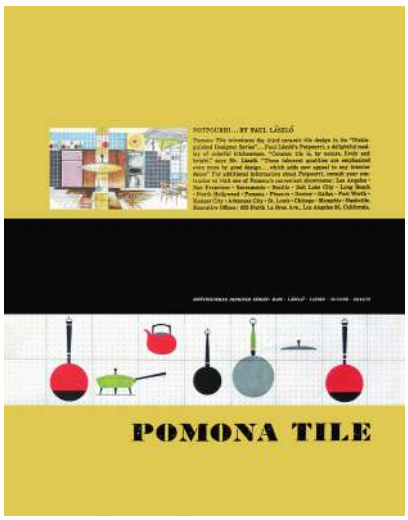
Fig. 20. Anuncio para Fuller Paints. *Arts & Architecture*, mayo de 1948.

por la psicología como una sensación, así que los nuevos estudios se centran en cómo el color afecta a los seres humanos", explicaba Hilaire Hiller en un artículo publicado en *Arts & Architecture* en septiembre de 1943. "Este es el campo le debe importar al arquitecto. El color es tan importante que no puede permitirse ignorarlo más tiempo".[14] Knoll y Herman Miller mostraban la cantidad de colores disponibles para el acabado de sus sillas (figs. 17 y 18), mientras que Formica hacía lo mismo con sus revestimientos plásticos (fig. 19) y Fuller Paints con sus pinturas sintéticas (fig. 20), apostando por anuncios con una riqueza cromática exuberante. La publicidad llevaba el color a *Arts & Architecture*, una revista que, con la única excepción de la portada, imprimía sus contenidos en blanco y negro.

Una de las empresas que más color trajo a la publicidad de la revista fue la abricante y distribuidora de azulejos y cerámica decorativa Pomona Tile. En junio de 1957, la empresa anunciaba su colección de azulejos "Distinguished Designers' Series", unos modelos que habían sido diseñados por cinco prestigiosos diseñadores contemporáneos: Paul McCobb, Millard Sheets, Dorothy Liebes, Saul Bass y Paul László. "El proyecto era un reto muy interesante", anticipaba aquel primer anuncio, "y los resultados, como siempre sucede cuando unos artistas de verdad ponen su talento a disposición de un medio de creatividad que les resulta novedoso, son lo nunca visto".[15] Después de aquel primer anuncio, Pomona Tile fue publicando en sus anuncios de 1957 los trabajos de cada uno de los cinco diseñadores invitados, que además ofrecían su visión sobre el producto creado. Millard Sheets y Paul László optaron por soluciones con referencias gráficas figurativas. En el caso de Sheets, diseñó los azulejos "Bahama Reef", que reproducían una escena marina que "podría utilizarse como una tratamiento superficial continuo o como grupo individual aislado" (fig. 21), mientras que László diseñó "Potpourri", que proponía un juego visual con los utensilios de cocina (fig. 22). Paul McCobb y Dorothy Liebes, por su parte, optaron

14. HILER, Hilaire. "Color in Architecture". *Arts & Architecture*, septiembre de 1943, p. 18.

15. Anuncio para Pomona Tile Manufacturing Company. *Arts & Architecture*, junio de 1957, pp. 6-7.



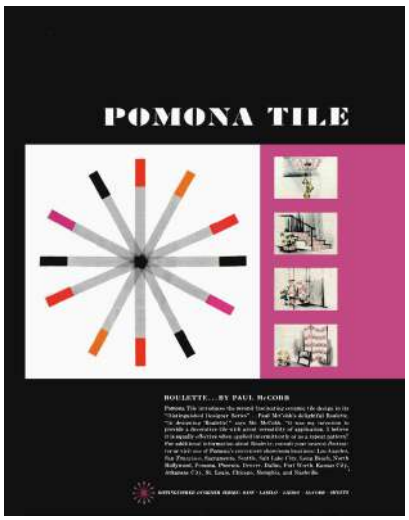


Fig. 21. Anuncio para Pomona Tile Manufacturing Company. *Arts & Architecture*, julio de 1957.

Fig. 22. Anuncio para Pomona Tile Manufacturing Company. *Arts & Architecture*, septiembre de 1957.

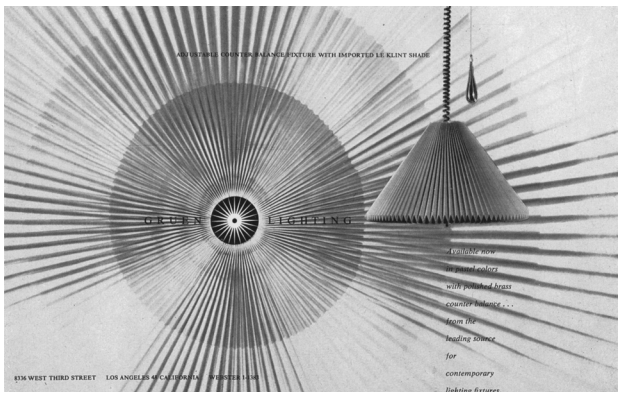
Fig. 23. Anuncio para Pomona Tile Manufacturing Company. *Arts & Architecture*, agosto de 1957.

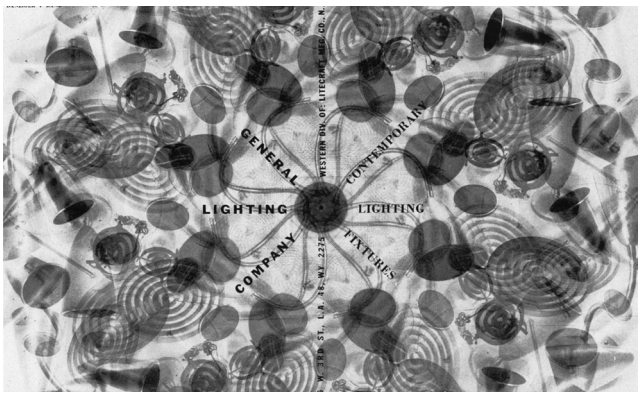
Fig. 24. Anuncio para Pomona Tile Manufacturing Company. *Arts & Architecture*, octubre de 1957.

Fig. 25. Anuncio para Pomona Tile Manufacturing Company. *Arts & Architecture*, noviembre de 1957.

por soluciones con un carácter abstracto y geométrico. La solución de McCobb era la "Roulette", una pieza cuadrada "con una gran versatilidad de aplicación, igualmente efectiva para su colocación intermitente o según un patrón repetitivo" (fig. 23), mientras que el diseño de Liebes, "Kashmir", reproducía una composición de colores que estaba disponible en tres gamas cromáticas diferentes (fig. 24). La propuesta de Saul Bass, "Relief", era la más arriesgada e interesante. Consistía en piezas tridimensionales con alteraciones en su relieve según tres modelos, en diamante, en estrella y en esfera, una solución que daba lugar a "juegos de luces y de sombras que abren la puerta a un mundo de texturas cambiante e ilimitado" (fig. 25). El propio anuncio ilustraba esos juegos de luces y de sombras, ya que, a diferencia de los anuncios del resto modelos de la colección, en los cuales los azulejos se mostraban en dibujos planos, en el caso del modelo de Saul Bass los azulejos se exhibían montados sobre una estructura metálica en diferentes orientaciones, lo que ayudaba a percibir los cambios de luz.

Absolutamente todo en la vivienda era objeto de diseño, y al igual que el color había adquirido una nueva dimensión y relevancia en la arquitectura doméstica, las lámparas y sistemas de iluminación interior también vivieron un proceso muy intenso de tecnificación y de revalorización





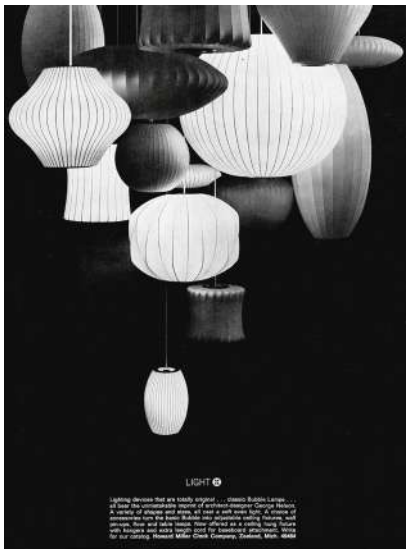


Fig. 26. Marvin Rand, anuncio para Gruen Lighting Company. *Arts & Architecture*, febrero de 1953.

Fig. 27. Louis Danziger y Marvin Rand, anuncio para General Lighting Company. *Arts & Architecture*, diciembre de 1949.

Fig. 28. Irving Harper, anuncio para Howard Miller. *Arts & Architecture*, octubre de 1966.

como elemento de diseño. Los nuevos tipos de luminarias y de sistemas de iluminación desarrollados durante la guerra que se estaban incorporando en el mercado doméstico abrían un abanico de posibilidades y efectos para el interior de la vivienda muy interesantes. Según los nuevos paradigmas de diseño de la casa moderna, la luz artificial debía tratarse como un elemento de diseño fundamental, tan importante como la luz natural, el lugar de la colocación de objetos, o los colores y texturas de los acabados del interior de la casa. “Es increíble que todavía hoy, en la era de la luz artificial, la mayoría de los diseñadores y arquitectos siguen diseñando los interiores como si, por arte de magia, solo fueran a ser vistos con iluminación natural”,[16] lamentaba Stanley McCandless, profesor asociado en la School of Fine Arts de la Universidad de Yale y asesor de la empresa Century Lighting, Inc., una empresa dedicada al negocio de la iluminación que tenía bastante representación en las páginas de *Arts & Architecture*.

Para McCandless, diseñar un proyecto de iluminación satisfactorio no era solamente una cuestión de resolver los parámetros de visibilidad y de confort para desarrollar actividades en el interior de un espacio sin luz natural. Al contrario, hacía hincapié en otros asuntos relativos a la iluminación, y se refería a criterios compositivos, de armonía o a la creación de una atmósfera interior. “La iluminación interior también tiene la función de crear una atmósfera, un ambiente. Cualquier diseñador que no preste atención a esta posibilidad o bien está eludiendo su responsabilidad o perdiendo una oportunidad”.[17]

Este tipo de actitudes suscitaron un excelente caldo de cultivo para el negocio de las marcas dedicadas a la venta de lámparas. Empresas como Gruen Lighting Company (fig. 26) o General Lighting Company (fig. 27) popularizaron un tipo de anuncio que generaba composiciones con sus productos con un enfoque visual muy vanguardista, gracias a la implicación de artistas y diseñadores gráficos de la altura de Louis Danziger o Marvin Rand. Howard Miller, por su parte, también presentaba sus colecciones de relojes y lámparas con anuncios de alto contenido artístico. Entre sus series de mediados de los años sesenta, se destacan unos anuncios que exhibían una acumulación de diferentes modelos de un mismo producto que fueron diseñados por Irving Harper (fig. 28).

16. McCANDLESS, Stanley. “Lighting”. *Arts & Architecture*, mayo de 1948, p. 35.

17. *Ibídem*, p. 37.

Conclusiones

La asimilación de la producción en masa y de los adelantos tecnológicos provenientes de la industria militar resultó ser un factor fundamental en el desarrollo y evolución del diseño del interior doméstico de posguerra. La universalización de aquel capital tecnológico dio como resultado un catálogo de muebles extenso y con unas propiedades extraordinarias: piezas resistentes, modulares y apilables, ergonómicas, intercambiables y funcionalmente flexibles, ligeras y de fácil transporte, que ofrecían múltiples alternativas de acabado de color y texturas. Y todo esto a un precio más asequible de lo que nunca ningún estadounidense se había atrevido a imaginar.

Las páginas de publicidad de *Arts & Architecture* proporcionaron a los fabricantes y vendedores de mobiliario y artículos para el hogar un escaparate donde dar visibilidad a todos aquellos productos, a la vez que un punto de información y aprendizaje para arquitectos y futuros propietarios sobre los modelos más novedosos que ofrecía el mercado. A este respecto, cabe destacar el cometido didáctico desempeñado por estos anuncios, donde la presencia no solo de unas determinadas piezas de mobiliario moderno, sino de todo un aparato gráfico y sensibilidad vanguardista, favorecieron su difusión y aceptación entre los lectores de la revista. La importancia de la imagen en estos anuncios es, evidentemente, una de las claves de esta investigación. El discurso visual y gráfico de las imágenes que ilustran este artículo no ha de entenderse como un mero apoyo visual. Al igual que sucedía en *Arts & Architecture*, tiene una identidad propia que resulta tan importante como el relato escrito en sí que, de hecho, se construye alrededor de estas imágenes, y no al revés.

La publicidad en *Arts & Architecture* constituye una evidencia clara de que arquitectos y diseñadores de interiores entendieron que el espacio doméstico debía convertirse en un medio que facilitara el acercamiento y la popularización del arte con el fin de convertirlo en una experiencia de disfrute diario. Mesas y sillas, alfombras y azulejos, relojes de pared, cuberterías y sillones: todo era objeto de diseño y todo pertenecía a esa gran obra de arte doméstico que era la vivienda contemporánea. La variedad de diseñadores que aportaban sus obras, la multiplicidad de materiales y la riqueza de texturas en el interior de la casa, esa relación entre formas blandas y ángulos rectos de diferentes colores, era la respuesta perfecta a aquella pregunta del suplemento “Home” de *Los Angeles Times*, “What Makes the California Look?”.

Bibliografía

ALBRECHT, Donald (Ed.). *World War II and the American Dream: How Wartime Building Changed a Nation*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.

ARMSTRONG, Elizabeth (Ed.). *Birth of the Cool: California Art, Design, and Culture at Midcentury*. Newport Beach: Orange County Museum of Art, 2007.

BRAVO, Amber. "How Design Legend Irving Harper Created the Herman Miller Logo" [en línea]. *Fast Company*, 19 de julio de 2013 [fecha de consulta: 3 abril 2019]. Disponible en: http://www.fastcodesign.com/1673046/how-design-legend-irving-harper-created-the-herman-miller-logo/9.

COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar, 2006.

DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel. *Ads & Arts & Architecture. La publicidad en la revista* Arts & Architecture *en la construcción de la imagen de las arquitecturas del sur de California (1938-1967)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

EAMES, Charles. "Design today". *California Arts & Architecture*, septiembre de 1941, pp. 14-15.

KAPLAN, Wendy & ADAMSON, Glenn (Eds.). *California Design, 1930-1965: Living in a Modern Way*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2012.

HARTMAN, Carla & DEMETRIOS, Eames (Eds.). *100 quotes by Charles Eames*. Santa Mónica: Eames Office, 2007.

HILER, Hilaire. "Color in Architecture". *Arts & Architecture*, septiembre de 1943, pp. 18 y 46.

HINE, Thomas. "The Search for the Postwar House". En: SMITH, Elizabeth A.T. (Ed.). *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989, pp. 167-182.

"How a Store Convey Its Quality Image in Print". *NRFA Reports*, diciembre de 1967, pp. 40-41.

MacMASTERS, Dan. "Dialogues on design". *Los Angeles Times* "Home Magazine", 8 de septiembre de 1968, pp. 34-40.

MAHARAM, Michael (Ed.). *Irving Harper: works in paper*. Nueva York: Skira Rizzoli, 2013.

McCANDLESS, Stanley. "Lighting". *Arts & Architecture*, mayo de 1948, pp. 35-37, 56.

MOHOLY-NAGY, László. "Art in Industry, Part One". *Arts & Architecture*, septiembre de 1947, p. 30.

MOHOLY-NAGY, László. "Art in Industry, Part Two". *Arts & Architecture*, octubre de 1947, p. 28.

STEWART, Virginia. "The California Look". *Los Angeles Times* "Home Magazine", 21 de octubre de 1951, pp. 6-13.

VOTOLATO, Gregory. *American design in the twentieth century: personality and performance*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1998.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Domingo Santos

Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
jdomingosantos@gmail.com

Carmen Moreno Álvarez

Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
carmenmorenoalvarez@gmail.com

Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea / Landscape and memory in contemporary city development

El texto plantea una idea de paisaje en el desarrollo de la ciudad contemporánea obtenido por superposición de tiempos y acontecimientos. Un *display* de experiencias de la memoria de un lugar que configura una noción amplia sobre el paisaje y el significado patrimonial de los elementos que lo integran. El paisaje de la ciudad contemporánea es frágil y aparece contaminado por relaciones e intercambios de diferente tipo que inciden en la construcción de la memoria de los lugares," paisajes dialécticos" y arqueológicos como los definiría el artista Robert Smithson.

El artículo presenta una serie de paisajes de nuestro tiempo que subrayan esta condición histórica y vital del territorio a partir de la memoria y de la experiencia subjetiva y emocional de sus habitantes. Una serie de intervenciones en las que los arquitectos muestran su interés por la memoria del suelo y las preexistencias más allá de la preocupación medioambiental, en una conjunción patrimonio-territorio con una idea más abierta de protección. La voluntad de integrar los valores de identidad de un territorio se encuentra en los planteamientos del *land-art* que han influido en las prácticas urbanísticas y arquitectónicas del siglo XXI con una visión cultural del paisaje.

This text proposes a landscape idea in contemporary city development obtained by an overlap of time and events. A display of experiences of the memory of a place that configures a broad notion of landscape and the heritage significance of the different elements that it is made up of. The contemporary city landscape is fragile and it seems to be contaminated by different types of relationships and exchanges that influence the construction of a memory of the places. These landscapes are defined by the artist Robert Smithson as archaeological and "dialectic landscape".

This article presents a series of contemporary landscapes that highlight this historic and vital condition of a territory from the memory and subjective and emotional experience of its inhabitants. A series of interventions in which the architects show their interest in the memory of the land and the pre-existing elements going beyond environmental concerns, in an union of heritage and territory with a broader idea of conservation. The intention to integrate the identity values of territory is found inside the land-art ideas that have influenced the urbanistic and architectural practices of the 21st century with a cultural vision of the landscape.

Paisaje, memoria, transferencias, ciudad contemporánea, land-art /// Lanscape, memory, transfers, contemporary city, land-art

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 23/05/2019

Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea
El paisaje de nuestro tiempo no es un paisaje puro ni estanco, se ha convertido en un lugar contaminado por la incidencia de numerosos factores entre los que se encuentran parajes residuales de urbanizaciones, industrias descontextualizadas, vacíos urbanos provocados por el crecimiento indiscriminado, ruinas abandonadas, o áreas agrícolas colonizadas por la expansión urbana. Nuevos escenarios de conflicto en los que se hace necesario reconciliar la historia de sus valores de origen con las necesidades de crecimiento y desarrollo, y que han dado lugar a una idea de paisaje basada en la memoria y en la superposición de tiempos y acontecimientos de la historia. Un paisaje obtenido por contigüidad de los elementos físicos, simbólicos y culturales que integran un territorio, donde la consideración patrimonial de sus elementos y la preocupación medioambiental se convierten en aspectos fundamentales para cuestionar cómo intervenir sobre ellos.

El antropólogo Marc Augé comentaba en relación a los lugares que estos son identificatorios, relacionales e históricos, de aquí que la noción de paisaje en la ciudad contemporánea esté impregnada de connotaciones culturales y contenga referencias constantes a su pasado y presente. El paisaje de la ciudad se convierte inevitablemente en memoria de su propia historia. El interés por preservar la historia del suelo y los acontecimientos sucedidos en él constituyen una forma de preservar su identidad y de establecer futuras estrategias de intervención que permitan una contigüidad con sus elementos. Lo que entendemos como paisaje no es más que un conjunto de relaciones "arqueológicas" de tiempos y de hechos más allá del diseño urbanístico, semántico o formal de la arquitectura. En estos paisajes, la arquitectura y el urbanismo surgen de la contigüidad formal con el territorio y sus preexistencias a la que se incorpora la experiencia contemplativa de quien observa y, como novedad, la experiencia subjetiva de quien los utiliza. Comentaba José Saborit que "no hay belleza, ni melancolía, ni emoción, ni sentimiento alguno en la naturaleza sin nuestra participación, sin nuestra observación y consideración estética y anímica"[1], y de igual manera podríamos decir que no existe memoria en un paisaje hasta que no se presenta ante nosotros de la mano de alguien que nos hace partícipes de una manera de contemplar. La cuestión de fondo es cómo debe plantearse la relación de la ciudad contemporánea con el pasado e incluso con los lugares desaparecidos, defendiendo la

1. Saborit (2006, p. 1)

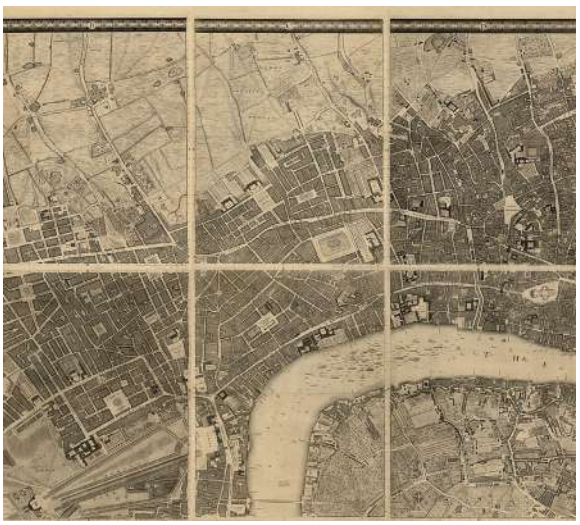


Fig. 01. Las plazas del *West End* londinense procedentes de los jardines de los palacios aristocráticos situados fuera de la ciudad que se convertirían en espacios públicos (Bedford Square)

Fig. 02. John Roque, *Map of London,* 1746. Fragmento del mapa que muestra las plazas características de la urbanización del territorio del West End, entre la City y Westminster.

importancia que ejerce el tiempo en los lugares para fabricar un paisaje a partir de la superposición de acontecimientos y de sucesos de diferente tipo, lo que supone también, a su vez, una manera más abierta de entender la protección del patrimonio y lo que se considera como tal.

Esta idea de proyectar el paisaje a partir de relaciones con la memoria y su vinculación a elementos patrimoniales forma parte de la tradición clásica europea, se inicia con las operaciones paisajísticas en Inglaterra y Francia en el siglo XIX, y más tarde, con el interés por la ruina y los paisajes abandonados, escenarios donde conviven la historia real, la historia evocada y la historia desaparecida. Inicialmente los jardines privados y los espacios vacantes fueron lugares vinculados al uso de huertas y de ejercicios militares, o simplemente reservas para futuras expectativas de desarrollo. En la ciudad moderna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el parque urbano se incorporó a la planificación de las ciudades de manera novedosa y sin precedentes. El origen del parque urbano actual se encuentra en los jardines de las villas y palacios aristocráticos situados fuera de las ciudades. Los primeros parques públicos fueron los jardines del *West End* londinenses propiedad de la corona británica que los incorporó a la ciudad para disfrute de un selecto público durante el siglo XVIII, al igual que en París, donde los jardines privados fueron abiertos públicamente en unas condiciones especiales (fig. 01 y fig. 02). En las reformas llevadas a cabo por Haussmann en París en el siglo XIX, las intervenciones consistirán fundamentalmente en transformar terrenos baldíos en jardines o inventar naturalezas sobre terrenos sin uso, como sucede con el parque de las *Buttes-Chaumont*, 1867, situado sobre unas viejas canteras abandonadas (fig. 03 y fig. 04). Se trata de un parque dispuesto sobre un solar destinado a la explotación minera que ha visto modificada su fisonomía transformado en un paisaje de naturaleza pintoresca con puentes, grutas, un lago, laderas ajardinadas e incluso un paso ferroviario bajo túneles. Un paisaje que rememoraba el ideal utópico de la naturaleza en la ciudad en un contexto que poseía una cierta afinidad formal con lo natural.

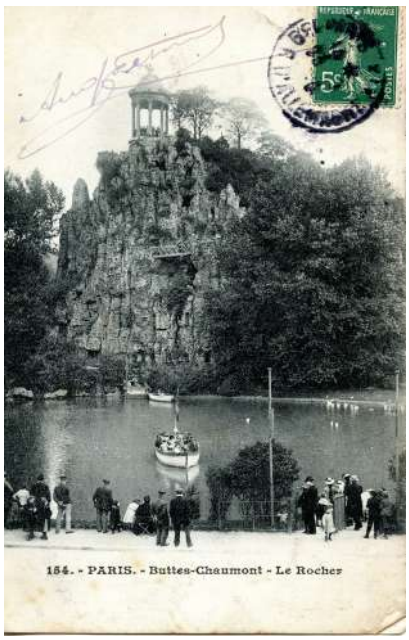


Fig. 03. Vista de la construcción del parque de *Buttes-Chaumont* (París) sobre las canteras en la que se aprecian ya los elementos principales del futuro parque, como el puente de ladrillo o el promontorio para el templo junto al lago.

Fig. 04. Vista del Parque de las *Buttes-Chaumont,* París, 1867 con el lago y el templete sobre la colina de la antigua cantera.

Land-art. De Law Olmsted a Robert Smithson

Más tarde, influidos por las experiencias del arte y otras preocupaciones ecológicas, surgieron nuevas técnicas involucradas con la identidad de los lugares en busca de iniciativas que impulsaran los valores de un territorio y su memoria. Los artistas del *land-art* a partir de 1970 reemplazaron esta mirada romántica por un planteamiento más "científico", realzando las características propias de un territorio mediante el registro e interpretación de sus valores de identidad. Esta manera de valorar el territorio influiría decisivamente en las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas de la ciudad de finales del siglo XX con una visión cultural y patrimonial amplia que incluía también la percepción subjetiva y la experiencia personal de los habitantes. Los procedimientos intuitivos de los artistas de *land-art* fueron reemplazados por unas técnicas de trabajo consistentes en el reconocimiento de los elementos de un territorio previo a la intervención, lo que además suponía la preservación del medioambiente y su historia, independientemente de la época de procedencia estos elementos, ya fueran antiguos o actuales. El proceso de trabajo se iniciaba con la elaboración de un inventario del territorio como registro activo de la memoria de un lugar y de una serie de experiencias que proporcionan una información amplia del sitio, en el que se incluyen aspectos antropológicos, físicos y culturales. El "as found"[2], lo encontrado o hallado en el lugar, empleado por Alison y Peter Smithson en sus trabajos, o las intervenciones con sentido histórico que vienen desarrollándose en las ciudades durante el siglo XXI, no son más que prolongaciones de una visión cultural del paisaje iniciada por los artistas de *land-art* que ha llegado hasta nuestros días.

2. El Concepto de *as found* implica una manera concreta de mirar el mundo que Alison y Peter Smithson definieron así: "El "según se encuentra", era una nueva manera de ver lo ordinario, una evidencia de cómo las cosas prosaicas podían revitalizar nuestra actividad inventiva». Cita extraída del texto de Alison y Peter Smithson titulado "The *As Found* and *The Found*" en D. Robbins (ed.), *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, (s.l.; s.f.), 201-202.

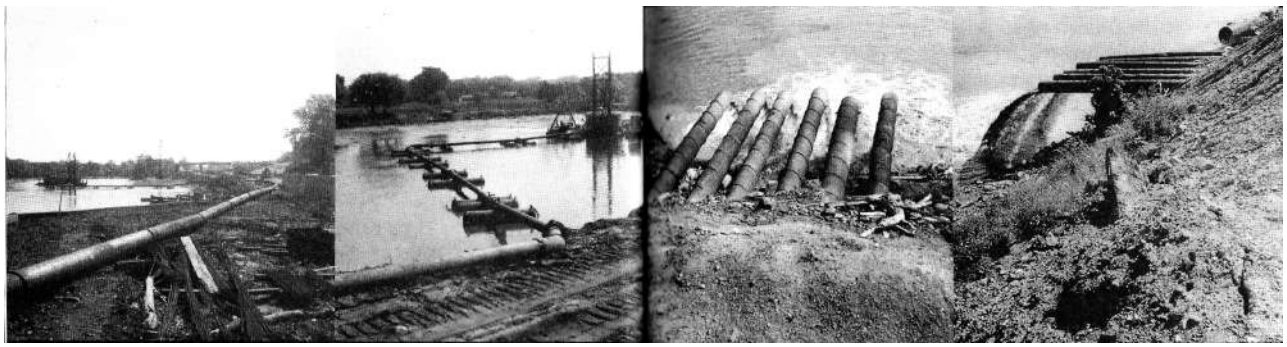


Fig. 05. Robert Smithson, *Recorrido por Passaic,* Nueva Jersey, 1967. Plataforma de bombeo de agua sobre pontones con tuberías vistas y conductos que lanzan vertidos sobre el río (Fotografías realizadas por Robert Smithson)

En su recorrido por Passaic, el artista Robert Smithson elevaba a la categoría de "monumentos", restos de actividades industriales que encontró en los alrededores de New Jersey y que calificó de elementos patrimoniales del paisaje, entendidos como determinantes en las relaciones entre naturaleza e industria que caracterizaban este territorio. La denominación de "monumento" se refiere aquí a algo que construye la memoria histórica del lugar. Smithson criticaba de los arquitectos y conservacionistas la lectura reduccionista que poseen de las cosas, al no prestar atención a este tipo de preexistencias o ruinas de la modernidad, ni pensar que también el tiempo pasa por ellas (fig. 05).

A estos paisajes de la ruina, símbolos de una nueva era, les siguieron más tarde otras acciones del artista basadas en la contigüidad material de la naturaleza y el artificio urbano, llevando a cabo una serie de intervenciones sobre el jardín histórico de Central Park en Nueva York, que pusieron de manifiesto que la ciudad y el parque contienen ingredientes comunes, o al menos forman parte de un mismo origen. Con esta intención realizó una serie de operaciones que relacionaban la historia del lugar y sus transformaciones, reincidiendo en la identidad de aquel territorio. Smithson estudió geológicamente el suelo y las intervenciones realizadas por el hombre, especialmente el proyecto del arquitecto Law Olmsted para el parque, al que siguieron una serie de propuestas realizadas por el artista sobre este mismo espacio que evidenciaban una estrecha vinculación entre materia, lugar y territorio.

La propuesta de Olmsted para Central Park a mediados del siglo XIX mostraba ya la estrecha vinculación entre la forma de crecimiento urbano de la isla y la naturaleza física del territorio. En las previsiones iniciales para expandir la retícula urbana de manzanas sobre el suelo de Manhattan fue ampliamente debatida la posición que debería tomar el futuro parque que incluso se llegó a plantear junto a las aguas del río Hudson. Finalmente, Central Park se localiza sobre un espacio con una suave e irregular topografía rocosa de difícil ocupación, de manera que las características naturales de aquel territorio propiciaron la construcción del parque salvándolo de ser colonizado por las edificaciones. El tamaño y forma de este jardín urbano responde al ritmo de la retícula procedente de la zona baja de la isla y a los límites físicos que ocupaba este accidentado suelo. La historia del diseño y las transformaciones sucesivas experimentadas por el parque y su relación con la ciudad son muy interesantes. La solución finalmente construida es una propuesta conservadora con el territorio que parte de las condiciones originales del paisaje al que se le ha dado un

Fig. 06. Plan de los Comisionados de 1811, Manhattan (Nueva York) con el trazado en retícula de la ciudad sobre la topografía de la isla. En color, las líneas topográficas bajo la retícula.

tratamiento de jardín pintoresco con lagos y áreas de vegetación variada, entre las que pueden apreciarse aún las rocas y la topografía del suelo original. Central Park es un parque urbano idílico de gran tamaño que cubre una zona pantanosa de lodos y residuos, un lugar en su origen desértico en el que Olmsted concibió una topografía artificial sobre un territorio baldío. Un paisaje que revela la naturaleza del lugar bajo una nueva geografía en la que se superponen la historia geológica del suelo y la representación de una naturaleza idílica (fig. 06).

En los primeros dibujos de 1811 puede apreciarse cómo se extiende la retícula sobre la isla en toda su extensión –aún no existía una propuesta formalizada del parque–, y bajo la trama urbana, la representación a líneas de la topografía y los caminos que la atraviesan. El plano es muy ilustrativo ya que muestra al mismo tiempo el sistema de crecimiento de la ciudad en retícula y las relaciones con el territorio. De hecho Olmsted estudió con detenimiento la topografía, punto por punto, como un geólogo que rastrea el subsuelo antes y durante la ejecución del parque. La propuesta de Olmsted es reveladora en este sentido y puede entenderse como un paisaje surgido del territorio y sus transformaciones permanentes. El parque se inscribe en la historia geológica de aquel suelo, en sus orígenes un glaciar, y más tarde, un ámbito desértico luego incorporado a la ciudad del siglo XIX. Pero el parque no sólo es una imagen pintoresca, bajo su superficie se oculta un complejo entramado de instalaciones y sistemas de drenaje para la época en que fueron realizados, lo que nos indica que estamos ante un proyecto de síntesis entre ecología urbana, la memoria del suelo y la tecnología.

El artista Robert Smithson consideraba a Olmsted el primero de los artistas del *earthwork* (artista de la tierra)[3], un artista del tiempo geológico, una corriente que se inició en América durante 1970 que reivindicaba la reutilización de tierras y paisajes devastados como un modo de reencuentro con la identidad y naturaleza de un territorio. Central Park representaba sin lugar a dudas esta idea, no sólo por los planteamientos con los que el parque fue concebido, sino también por las sucesivas transformaciones experimentadas con el tiempo que han puesto de manifiesto la estrecha relación entre la naturaleza urbana y este territorio natural en

3. El *land art*, los *earthworks*, el arte público en el medio urbano, el *site specifity* y el arte vinculado a prácticas cooperativas o colaborativas, son formas de desarrollo del binomio naturaleza-cultura que han influido decisivamente en el modo de entender el paisaje de la ciudad y su crecimiento en el territorio.

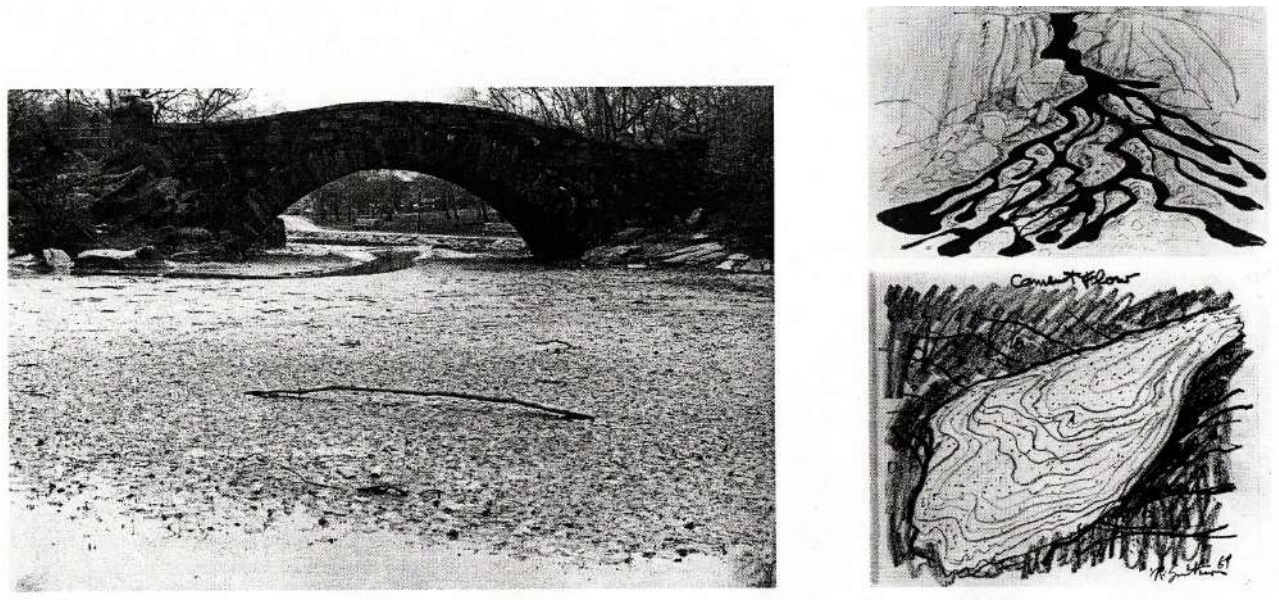


Fig. 07. Robert Smithson, extracción de fango bajo el puente del estanque del borde sur de Central Park, 1973. Dibujos preparatorios e imágenes de los lodos realizadas por Robert Smithson. (Imagen en Domingo Santos, Juan, "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", en AA.VV., *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid: Abada editores, 2010, págs. 121-147)

diferentes niveles, ya sean urbanísticos, de paisaje, e incluso aquellos que afectan a la propia configuración morfológica del suelo y de las construcciones de la ciudad.

Entre estas transformaciones destaca el relleno que se hizo con el material de desecho y acopio de obra durante la construcción del Rockefeller Center en los años 30 del pasado siglo. El vertido de escombros se realizó en el antiguo embalse de agua, hoy desaparecido, situado frente al Museo Guggeheim en la 5ª Avenida, donde fueron vertidas toneladas de escombros de la construcción sobre un área excavada que servía para acumular agua de riego y abastecimiento para la ciudad. Más tarde, en el año 1973, y a propósito de una exposición conmemorativa de Olmsted celebrada en el Whitney Museum of American Art, el artista Robert Smithson propuso una acción sobre el parque en la que intervenían aspectos de índole geológica, ecológica y de renovación industrial. La propuesta consistía en documentar la acción de limpieza de los lodos residuales de los embalses de agua del parque y su posterior transporte y vertido en solares de la ciudad necesitados de relleno. Aunque la acción no llegó nunca a producirse –el estanque se saneó como Smithson había propuesto, aunque los lodos no tuvieron el destino previsto-, esta intención de reinsertar en la ciudad el material sobrante en el parque constituye un trabajo continuo de arqueología consistente en recomponer los niveles de la ciudad a través del empleo de materiales de deterioro reciclados producidos por la propia naturaleza. (fig. 07)

Años antes, el traslado de los deshechos de la construcción del Rockefeller Center a Central Park supuso ampliar la visión del jardín urbano de recreo y esparcimiento del parque a la de un vertedero a gran escala capaz de digerir los residuos producidos por la ciudad. Smithson, con su acción de limpieza de los residuos naturales y traslado de los mismos al entramado urbano nos recuerda que la ciudad puede ser también la escombrera del parque. Detrás de estas dos acciones lo que realmente se pone de manifiesto es una relación entre el territorio de la ciudad y la naturaleza del parque, más abierta y con implicaciones que afectan a

Fig. 08. Robert Smithson, acción de traslado de un fragmento de Central Park alrededor de Manhattan y mapa con los puntos del recorrido y paradas. La barcaza que transportaba tierras, rocas y árboles surcó las aguas alrededor de la isla durante dos semanas. Después los árboles fueron replantados en Central Park, 2005. Dibujo original de R. Smithson. (Imagen en Domingo Santos, Juan, "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", en AA.VV., *Arquitectura y cultura contemporánea,* Madrid: Abada editores, 2010, págs. 121-147)

la propia composición orgánica y física de los terrenos. Los suelos de la ciudad y los suelos del parque están afectados por materiales obtenidos por desplazamientos de una y otra procedencia, que como un juego de espejos nos habla de un origen geológico común, o mejor aún, un territorio de espacios diferentes que comparten estratos comunes. Smithson, en el texto que realizó para el catálogo de la exposición de Olmsted, describe su acción como parte de los cambios geológicos que aún continúan experimentándose sobre la isla de Manhattan a través de un proyecto enmarcado en la identidad de aquel territorio y en la secuencia de hechos históricos del lugar como un rasgo distintivo.

Las intervenciones descritas abordan el territorio desde una perspectiva común. Las acciones emprendidas ponen de relieve las identidades que subyacen históricamente en cada una de ellas. La última, llevada a cabo en septiembre de 2005, ha consistido en provocar un nuevo desplazamiento del parque fuera de sus límites urbanos trasladándolo hasta el agua. La experiencia promovida por el Whitney Museum of American Art se ha realizado a partir de una acción propuesta por Robert Smithson bajo el título *Isla flotante para viajar alrededor de la isla de Manhattan*. La acción consistió en trasladar un fragmento de Central Park por el río Hudson remolcado por una barcaza de 27x9m con tierra, rocas y árboles procedentes del parque. Durante dos semanas este fragmento de Central Park surcó las aguas alrededor de Manhattan deteniéndose estratégicamente en algunos puntos de Brooklin y Long Island. El recorrido se iniciaba en el Riverbank State Park, calle 145, y concluía en el muelle de la calle 107 después de bordear toda la isla. Más tarde, los árboles fueron donados a los conservadores del parque y replantados en el mismo. La experiencia de Robert Smithson al incluir una isla flotante que viaja alrededor de otra isla es una muestra de contigüidad entre el lugar, la memoria de un territorio y su evolución en el tiempo. La transformación de la ciudad y la pérdida de identidad del territorio fueron una obsesión para el artista que quiso, a través de las experiencias descritas sobre el parque, enlazar los orígenes de la isla con el jardín ideado por Olmsted años antes[4]. (fig. 08)

4. Para una información más detallada sobre el origen de Central Park y sus transformaciones véase la investigación llevada a cabo por el arquitecto Ángel Martínez García-Posada en su Tesis Doctoral *Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2008.

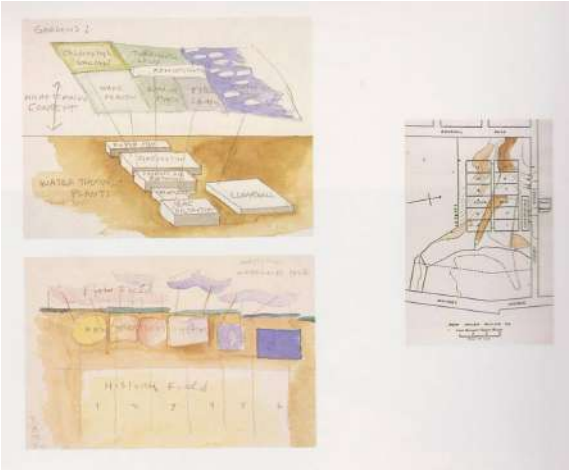
La memoria del territorio. Arquitectura y paisaje

Bajo esta idea de establecer contigüidad entre territorio, naturaleza y arquitectura con una idea de paisaje provocado por la fusión de contextos diferentes que incluyen aspectos procedentes del medio urbano y de lo agrícola, el arquitecto americano Steven Holl propuso transformar unos terrenos agrícolas junto al lago Whitney (Hamden, Connecticut, 1998) en un parque situado sobre una planta enterrada para el tratamiento de aguas residuales, de manera que los distintos lugares del futuro parque pudieran responder por analogía a los seis compartimentos del subsuelo tecnológico. La intención de Steven Holl es que los procesos de depuración del agua situados bajo el suelo pudieran convertirse en la superficie en un parque con un programa amplio que acoja actividades convencionales para este tipo de jardines urbanos, como campos de juego, zonas de pic-nic, lugares para pasear, etc., respondiendo a las necesidades inmediatas del entorno.

Entre los dibujos preliminares del proyecto hay uno especialmente interesante en el que Steven Holl sitúa una topografía nueva sobre una estructura parcelaria existente, indicando con el tratamiento del suelo a color lo que serían los sectores básicos de la nueva depuradora. Estos compartimentos aparecen numerados y sobre ellos, escrita a mano, la expresión "history field" (campo de la historia) en referencia al suelo, ahora ampliado con el nuevo artefacto tecnológico convertido en parque. La intención del proyecto es que la estructura parcelaria agrícola del suelo determine la organización de los sectores técnicos de la depuradora, y ésta a su vez, se transforme en un parque urbano con una serie de elementos paisajísticos que favorezcan la creación de microprogramas en el nuevo espacio verde para la ciudad (fig. 09 y fig. 10).

Esta intervención de Steven Holl puede inscribirse dentro de los *earthworks* –trabajos realizados sobre el suelo o sobre la tierra–, siguiendo la tradición americana del paisaje tecnológico iniciada por L. Olmsted y R. Smithson, a la que también se sumaron otros artistas como Gordon Matta-Clark con sus operaciones de movimiento y traslado de tierras. En su obra *Cherry tree*, 1971, excavó un profundo hoyo en el sótano de un edificio en Greene Street y plantó un cerezo junto al montículo de tierra amontonada extraída de la excavación. Su idea inicial era "excavar lo suficientemente profundo para poder ver los cimientos reales, los espacios "removidos" debajo de la fundación, y liberar las enormes fuerzas de compresión y confinamiento del edificio haciendo simplemente un hoyo (fig. 11). Poder pasar libremente por debajo de un área tan restringida gravitacionalmente, ¡eso habría sido increíble!".[5] La acción del artista de desmontar tierras hasta las mismas raíces del edificio puede ser vista como un antecedente de las operaciones técnicas de desmontaje de la arquitectura que llevaría a cabo posteriormente. En el caso del parque junto al lago Whitney concebido por Steven Holl, el proyecto se inicia también de la misma manera, desmontando las tierras de las fincas agrícolas para ubicar en la excavación resultante los compartimentos de la estación depuradora, dando lugar a un paisaje que podríamos llamar

5. Ver la entrevista con Donald Wall, "Gordon Matta-Clark's Building Dissections", *Arts Magazine*, mayo de 1976, publicada parcialmente en Alliez (2017, p. 4)



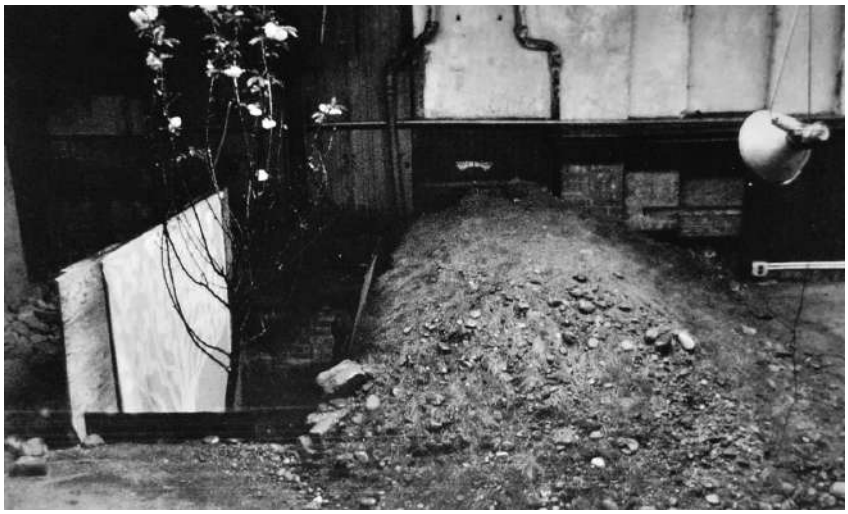


Fig. 09. Steven Holl, Parque junto al lago Whitney, Connecticut, 1998. Dibujos preliminaries del proyecto (Imagen de la revista El croquis 93, *Steven Holl 1996-1999)*

Figu. 10. Steven Holl, Parque junto al lago Whitney, Connecticut, 1998. Maqueta de la propuesta (Imagen de la revista El croquis 93, *Steven Holl 1996-1999)*

Fig. 11. Gordon Matta Clark, *Cherry tree,* 1971, en el 112 de Green Street, Nueva York.

tecnológico, pero que para el ciudadano no deja de ser un jardín urbano con una estructura de programas al uso. Algo parecido había sucedido ya en Central Park, solo que la operación en este gigantesco jardín urbano se produce de una manera más independiente, dejando aflorar a la superficie apenas una parte rocosa de su interior y ciertas instalaciones e infraestructuras, mientras que en el jardín urbano situado sobre el parque de la estación depuradora de Steven Holl, la estructura del parque establece una contigüidad formal con las infraestructuras alojadas en el subsuelo.

Frente a esta lectura diacrónica del territorio, el proyecto del parque en Sauvy, Lancy, Ginebra (1980-1986), del arquitecto Georges Descombes, subraya la condición histórica y vital de un espacio muy transformado por el desarrollo vertiginoso de la ciudad al que se incorporan las experiencias personales del autor. La intervención está tratada como un palimpsesto de recuerdos consistente en la acumulación sedimentaria de las huellas del lugar y su memoria a partir de las vivencias del autor durante su infancia y juventud en este espacio de juegos. El trabajo para Descombes se inicia identificando los cambios experimentados en el parque, valorando las pérdidas y las transformaciones. El parque inicial, situado en una llanura pantanosa atravesada por un río, entre el campo y la ciudad, se encontraba muy desestructurado por una vía rodada de circulación y construcciones residenciales que perturbaban la idílica

Fig. 12. Georges Descombes, *Parque en Sauvy,* Lancy, Ginebra, 1980-1986. Vista del Puente túnel.

Fig. 13. Descombes, *Parque en Sauvy,* Lancy, Ginebra. Vista del Muro-fuente.

relación, casi primigenia, con la naturaleza. Con motivo de una mejora y ampliación de la vía rodada que atraviesa el parque, Descombes propuso recomponer este espacio devolviendo al parque una visión "histórica" y vital a través de una serie de intervenciones fragmentarias que evocan de manera metafórica sus recuerdos, haciendo uso de la memoria en un proceso introspectivo muy narrativo basado en la experiencia.

Comentaba Descombes al respecto: "Una de las sensaciones que recuerdo con mayor precisión era la de un pequeño arroyo que desaparecía por debajo de la carretera, dentro de un largo tubo de cemento. Era una canalización donde me metía con mis amigos y cuyo recuerdo muy preciso evoca la oscuridad, el eco, el chapoteo del agua y la reverberación del ruido procedente de la carretera. En el interior había también una chimenea vertical de acceso que permitía subir hasta la carretera, un arriesgado punto de observación del tráfico. Así pues, para nosotros este lugar era un dispositivo perfectamente articulado, un instrumento inaccesible a los adultos, un lugar subterráneo y aéreo a la vez, un escondite y un observatorio"[6] El recuerdo de estas sensaciones y experiencias propiciaron la construcción de lo que llamó "puente-túnel", una estructura metálica de conexión bajo la carretera con una perforación superior que ilumina el interior del paso. Otros elementos que se incorporaron al parque dotados de un alto carácter evocador son el "muro-fuente", una construcción que recoge el agua del arroyo y la desplaza por el parque rememorando las antiguas acequias de agua, la escalera tendida sobre la colina remarcando el perfil topográfico de la ladera, una plataforma escondida rodeada de árboles y vegetación usada para reuniones "ocultas", o las pérgolas de sombra que recuerdan, por su forma y material, las construcciones de los invernaderos agrícolas del entorno. Con este conjunto de elementos fragmentarios Descombes concibió un parque de la memoria a partir de episodios individuales y colectivos en un ejercicio de introspección del autor (fig. 12 y fig. 13).

Los hallazgos, encuentros y contingencias con el territorio pueden ofrecer también una lectura e interpretación no previsible de un lugar y

6. Marot (2006, p. 119)

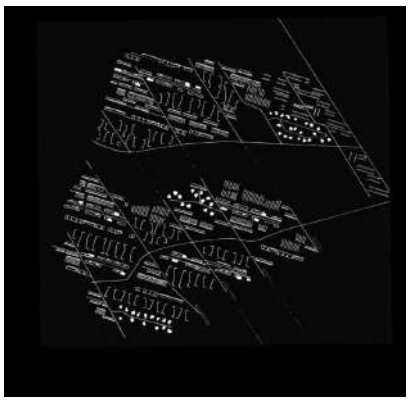


Fig. 14. Florian Beigel y ARU, Plan de ordenación *Lichterfelde Süd*, Berlín, 1998. Disposición de las viviendas en los bordes de la parcela orientadas según las líneas de los caminos agrícolas. En el centro, el vacío correspondiente al área de reserva de las especies protegidas.

desencadenar una serie de operaciones en torno a ellos que determinarán el futuro paisaje de la ciudad. Este es el caso del plan de ordenación de Lichterfelde Süd en Berlín de los arquitectos Florian Beigel y ARU realizado en 1998, un punto de inflexión en el modo de entender la memoria del territorio para planificar la ciudad (fig. 14). El proyecto pone en valor las sucesivas etapas y acontecimientos del territorio y sus preexistencias con una perspectiva que amplía el concepto de patrimonio y de paisaje de este suelo abandonado que ha experimentado numerosas ocupaciones en el transcurso del tiempo. Este espacio de 102 hectáreas, colindante con el antiguo muro de Berlín, se convertiría a finales del siglo XX en objeto de planeamiento urbanístico después de haber sido testigo de sucesivas transformaciones. Durante el siglo XVIII fue un espacio de desarrollo agrícola, más tarde, en 1938, la empresa alemana de ferrocarriles Reichsbahn Gesellschaft adquirió los terrenos para ubicar una instalación de mantenimiento ferroviaria. En 1953 pasó a manos de los EEUU como campo de instrucción del ejército, y en 1998, tras la retirada de las tropas americanas, Deutsch Bahn decidió llevar a cabo el desarrollo urbanístico de la ciudad a través de un concurso internacional en el que se proponía abordar un diseño urbano para este espacio con la construcción de 3.280 viviendas junto a equipamientos y servicios urbanos. El proyecto ganador de Florian Beigel y ARU plantea mantener las condiciones paisajísticas de este lugar y sus identidades, relacionando el desarrollo urbano de la ciudad con las contingencias del territorio. Huellas, preexistencias y trazados históricos de este paraje son recuperados y reintegrados al desarrollo urbano como si se tratara de un paisaje arqueológico. El proyecto remite a la estratigrafía histórica del lugar que puede apreciarse en los diferentes niveles de la intervención.

La propuesta identifica cinco tipos de paisaje temporales que equivalen a cinco estratos superpuestos de su historia relacionados con diferentes actividades de ocupación del suelo en el tiempo:

- El paisaje arqueológico, el más antiguo, corresponde a la sedimentación marina.
- El paisaje agrícola del siglo XVIII supuso la ocupación del terreno con granjas cooperativas y zonas de pasto.
- El paisaje industrial con los trazados del ferrocarril, y el paisaje militar que transformó la orografía con la construcción de nuevas topografías artificiales y espacios de formación e instrucción para el combate de las tropas americanas, ambos durante el siglo XX.
- El paisaje espontáneo naturalizado con una nueva diversidad ecológica de interés que cubría la zona central de la superficie del parque.
- Y por último, el más reciente, el paisaje descontaminado que hubo que abordar como arranque del proyecto.

Para los arquitectos, la propuesta tiene un sentido temporal, o mejor aún, sentido del tiempo y de los acontecimientos que se superponen sobre este paraje en el que aparentemente no sucede nada de interés, cuando en realidad es un territorio cargado de historia. Comentaban al respecto los arquitectos autores del proyecto: “cada uno de estos paisajes tiene un poderoso sentido del tiempo y esta presencia temporal era el aspecto más esencial del diseño arquitectónico que condicionaría la forma de

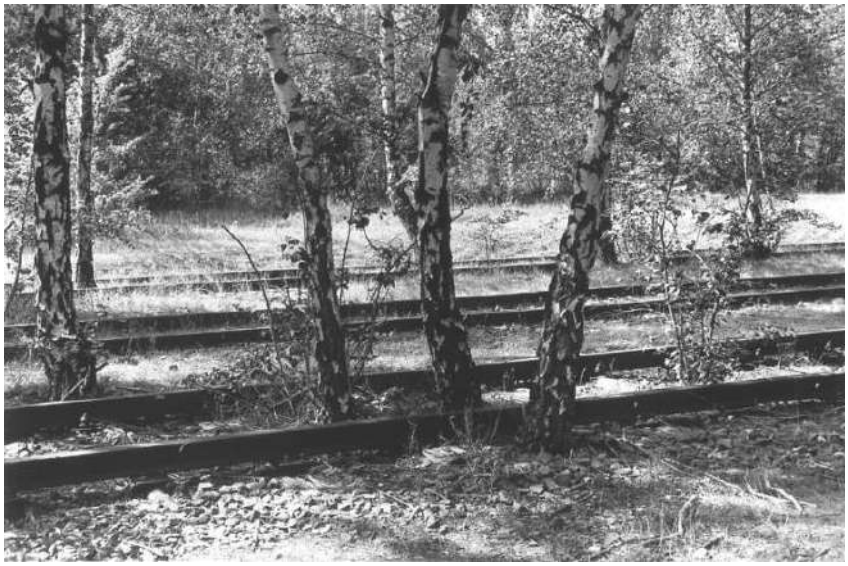


Fig. 15. Área central del *Lichterfelde Süd,* Berlín, con la vegetación de crecimiento espontáneo y la biodiversidad vegetal de especies protegidas.

Fig. 16. Preexistencias ferroviarias integradas en la vegetación espontánea, *Lichterfelde Süd,* Berlín.

crecimiento urbano"[7]. Esa noción de tiempo viene representada por las marcas, huellas y signos que las diferentes actividades han dejado impresas en el transcurso del tiempo (fig. 15 y fig. 16).

La intervención se realiza con decisiones que implican mínima energía de transformación del lugar a partir de los hallazgos y la lectura de las trazas y superposiciones. Estos cinco tipos de paisaje organizan los programas del futuro desarrollo de la ciudad y su localización en el contexto, relacionando las preexistencias con los nuevos usos, recurriendo a las referencias agrícolas para extender la propuesta sobre la topografía existente. Las "alfombras de paisaje" de las que hablan los autores constituyen una idea metafórica y evocadora para determinar los patrones de desarrollo de la ciudad a partir de las distintas capas de la historia y sus preexistencias. De esta manera, la extraña disposición de las viviendas alineadas en sentido sureste-noreste se realiza tomando como referencia las trazas agrícolas del siglo XVIII y las vías férreas existentes, revelando la disposición de las calles y la dirección que debería tomar el proyecto. La zona central, un espacio de gran valor ecológico con la aparición de una naturaleza espontánea de una gran biodiversidad vegetal y especies protegidas, se libera de las edificaciones preservando este espacio como un parque de recreo y paseo. El proyecto es una crítica a los procedimientos urbanísticos tradicionales preocupados por el diseño formal de la

7. Mead, Andrew, "Viajeros del tiempo", en Ábalos (2009, p. 186)

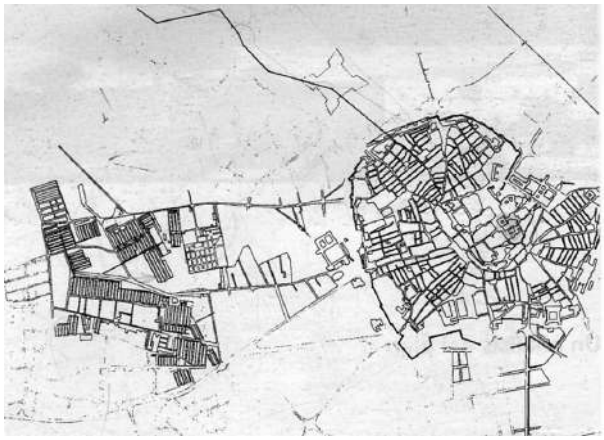


Fig. 17. Álvaro Siza Vieira, Quinta de Malagueira, Évora, 1971-1997. Plano de ordenación general del nuevo desarrollo urbano y vista aérea con la infraestructura del acueducto en relación con la ciudad de Évora.

Fig. 18. Quinta de Malagueira de Álvaro Siza a partir de los caminos e infraestucturas existentes. Imagen: Roberto Collova, 1979.

ciudad más que de establecer continuidad con la historia y las identidades de los lugares. Este trabajo se inserta en la línea de reflexión planteada en la Quinta de Malagueira en Évora del arquitecto Álvaro Siza Vieira, obra realizada entre 1971 y 1997, en la que el asentamiento de la nueva ciudad sobre el territorio está basado en la reinterpretación del lugar y su historia. El proyecto se inicia con el reconocimiento de las preexistencias anteriores como los antiguos caminos que conducen a la ciudad de Évora a través del campo, los pozos de agua, o las construcciones y trazas agrícolas, que son integrados en la estructura morfológica del barrio. El proyecto recurre también a ciertos elementos significativos de la antigua ciudad de Évora para el desarrollo de la nueva Quinta, como sucede con el acueducto de agua romano que en la nueva intervención es una infraestructura moderna de bloques de hormigón en torno a la cual se organiza la implantación de los equipamientos y servicios urbanos (fig. 17 y fig. 18).

El desarrollo de la ciudad sobre un territorio baldío puede dar lugar a paisajes que operen de manera inversa, a partir de estrategias que permitan plantear la arquitectura a posteriori una vez concebido un paisaje. Este es el caso del proyecto Buga 2001+Plan City del grupo MVRDV en el que el desarrollo de la ciudad se realiza a partir de la construcción previa de un parque de plantas y flores sobre un suelo baldío de periferia siguiendo la topografía del terreno y de la ciudad futura que se asentará sobre el mismo (fig. 19, fig. 20, fig. 21). El proyecto nace de un planteamiento que

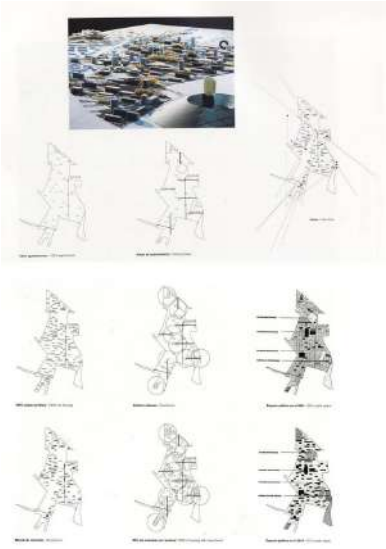


Fig. 19. MVRDV, *Buga Plan 2001.* Planta para la exposición de jardinería Buga 2001, Postdam (concurso 1997). (Imagen de la revista El Croquis 111, *MVRDV 1997-2002)*

Fig. 20. MVRDV, *Buga Plan 2001.* Esquemas explicativos de los distintos trazados superpuestos de la propuesta (Imagen de la revista El Croquis 111, *MVRDV 1997-2002)*

Fig. 21. MVRDV, *Buga Plan 2001.* Detalle del proyecto en planta con la retícula del jardín botánico y la arquitectura (Imagen de la revista El Croquis 111, *MVRDV 1997-2002)*

relaciona jardín y arquitectura en tiempos distintos. ¿Es posible concebir un parque donde todos los elementos que lo integran estén conectados entre sí y con la ciudad por venir? Tras la plantación de la vegetación, los terrenos de Buga serán convertidos en villas, viviendas adosadas, bloques de pisos y bungalós con patios en armonía con el parque-jardín. Se puede concebir una planta flexible para el parque en la que la composición exacta pueda seguir posponiéndose hasta que se conozcan los programas definitivos, lo que permitiría a la arquitectura adaptarse a cualquier situación en el parque botánico Buga: viviendas en torno a un jardín japonés o en un bosque, junto a lechos de rosas, o en mitad de un huerto de árboles frutales, y así sucesivamente. Las viviendas siempre estarían rodeadas de zonas ajardinadas, por lo que el resultado sería un auténtico barrio-jardín y no el de un mero grupo de casas situado junto a una franja de zonas verdes de la ciudad. El parque Buga constituye la base del barrio, con un carácter específico en cada zona dependiendo de la relación que la arquitectura establezca con el jardín y el tipo de plantas. La intención es que en la cuadrícula urbana los límites entre parque y edificio se desdibujen y el edificio se disuelva en un paisaje de diferencias por la relación que se establezca con las plantas. La propuesta de desarrollo urbano a partir de las relaciones e intercambios que se producen entre plantación y arquitectura es un sucesor contemporáneo del jardín público clásico y una manera de pensar cómo puede crecer una ciudad a partir de la creación previa de un parque. (fig. 22).

Fig. 22. MVRDV, *Buga Plan 2010*. Vista del mercado bajo la pérgola de flores. Desarrollo del proyecto Buga Plan 2001. (Imagen de la revista El Croquis 173, *MVRDV 2003-2014)*

Conclusión

La noción de memoria en los paisajes de la ciudad contemporánea surge del interés por preservar su historia e identidad. El *land-art* y su visión cultural del paisaje ha influido en la práctica de la arquitectura y el urbanismo actual con planteamientos más abiertos e intuitivos fundamentados en la interpretación del territorio y sus identidades y en contigüidad formal con él. Los trabajos de arquitectos como Siza, Descombes, Beigel y Holl, se insertan en esta tradición cultural del paisaje y están abordados desde la percepción antropológica del territorio que incluye el valor histórico, cultural y simbólico de los elementos visibles y otros ocultos que lo integran. Sus intervenciones muestran la importancia del tiempo y son formas de interpretación de la historia de los lugares con una visión "arqueológica" que conjuga lo científico con la intuición. Tienen la capacidad de incorporar la dimensión sensible, diversa y múltiple de la experiencia, convirtiendo el paisaje de la ciudad en memoria de su propia historia. Sus propuestas son investigaciones sobre las transformaciones de un lugar y las relaciones que pueden establecerse, consciente o inconscientemente, entre elementos de tiempos diferentes. El proyecto de intervención se convierte en instrumento de registro de acontecimientos, mostrando que por encima del espacio y del tiempo, lo importante y lo intrascendente pueden estar próximos, contribuyendo con esta idea abierta de protección del patrimonio a salvaguardar los distintos tipos de valores de cada territorio.

Bibliografía

AA.VV., *El paisaje. Arte y naturaleza 2,* edit. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco (I), Vol. 1: El observatorio,* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco (II), Vol. 2: Los viajes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ALLIEZ, Éric, "Gordon Matta-Clark: en algún lugar fuera de la ley", en AA.VV., *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (2), Colombia: Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, 2017.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2004.

BATLE, Enric, *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

BEIGEL, Florian y Christou, Philip, *Baukunst 01- The Idea of City*, 2013.

CORBOZ, André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, París: Les Editions de l'imprimeur, 2001.

DESCOMBES, Georges, "Una arquitectura en el paisaje", en Maderuelo, Javier, *Paisaje y arte*, Madrid: Abada editores, 2007.

DESCOMBES, Georges: "Redefinition of a site", en Tironi, Giordano (Ed.), Il *territorio transitivo = Shifting site,* Roma: Gangemi, 1988.

DOMINGO SANTOS, Juan, "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", en AA.VV., *Arquitectura y cultura contemporánea,* Madrid: Abada editores, 2010.

HOLT, Nancy, *The writings of Robert Smithson*, New York: Nueva York University Press, 1979.

MAROT, Sebastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MARS, W.M., *Landscape Planning. Environmental applications,* New York: edit. John Wiley and Sons, Inc., 1991.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADAS, Ángel, *Tiempos de Central Park,* Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2011 .

MEAD, Andrew: "Viajeros del tiempo", En Ábalos, Iñaki (Ed.) *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

SABORIT, José, *Notas sobre el paisaje*, Congreso de Paisaje Santa María de Guía, Gran Canarias, 2006.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Juana, *Enclaves y Urbanidad; Actualizaciones en intercambios entre jardín y hábitat*, Tesis Universidad de Granada. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería (http://hdl.handle.net/10481/42797), 2017.

SIMON SCHAMA, *Landscape and memory* New York: Alfred A. Knopf, 1995.

SMITHSON, R., *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

TREIB, Marc (Ed.), *Spatial recall: Memory in architecture and landscape*, Londres, Nueva York: Routledge, 2009.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis, *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 1999.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Jaime J. Ferrer Forés
Universitat Politècnica de Catalunya
jaime.jose.ferrer@upc.edu

El legado moderno de José Ferragut Pou en Mallorca / The modern legacy of José Ferragut Pou in Mallorca

Este artículo, que analiza el legado del arquitecto José Ferragut Pou (Palma de Mallorca, 1912-1968), presenta la arquitectura de uno de los arquitectos mallorquines más destacados y singulares del siglo XX, cuya extensa producción ilustra el anhelo de alcanzar la modernidad a través de un racionalismo empírico atento a las peculiaridades topográficas, climáticas y constructivas del lugar. La arquitectura de José Ferragut Pou es el resultado de una aproximación personal y una intensa experimentación que trata de recuperar la construcción tradicional para el acervo moderno, evocando la tradición espacial y constructiva del lugar, proyectando la adaptación de los principios de la ortodoxia racionalista y, en definitiva, de plantear una arquitectura adecuada a la escasez de medios y a las circunstancias económicas que caracterizan la España de la autarquía. En la arquitectura pública adopta el reflexivo uso de recursos diversos que conviven ordenadamente, desde el clasicismo, que proporciona, como sistema, una serie de códigos eficaces con una riqueza plástica y una estética adecuada, hasta el racionalismo empírico cuya sobriedad disciplinada le llevaría en la década siguiente hasta la moderna abstracción constructiva del edificio de GESA en Palma (1963-1975) y la iglesia de la Porciúncula (1965-1968).

This article, which analyzes the legacy of the architect José Ferragut Pou (Palma de Mallorca, 1912-1968), presents the architecture of one of the most outstanding and singular Majorcan architects of the 20th century, whose extensive production illustrates the desire to achieve modernity through an empirical rationalism attentive to the topographic, climatic and constructive peculiarities of the place. The architecture of José Ferragut Pou is the result of a personal approach and intense experimentation that seeks to recover the traditional construction for the modern heritage, evoking the spatial and constructive tradition of the place, projecting the adaptation of the principles of rationalist orthodoxy and, in short, to propose an adequate architecture to the scarcity of means and to the economic circumstances that characterize the Spain of the autarky. In public architecture, he adopts the reflexive use of diverse resources that coexist orderly, from classicism, which provides, as a system, a series of efficient codes with a plastic richness and an adequate aesthetic, up to empirical rationalism whose disciplined sobriety would take the following decade until the modern constructive abstraction of the GESA building in Palma (1963-1975) and the church of the Porciúncula (1965-1968).

José Ferragut Pou, Mallorca, Modernidad, construcción /// José Ferragut Pou, Majorca, Modern, building

Fecha de envío: 24/04/2019 | Fecha de aceptación: 24/05/2019

Introducción

Esta aproximación al legado moderno del arquitecto José Ferragut Pou (Palma de Mallorca, 1912-1968) analiza la evolución de su obra y presenta las constantes formales de uno de los arquitectos mallorquines más destacados y singulares del siglo XX. Tras concluir sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y titularse en 1942, José Ferragut Pou regresa a Mallorca y comienza su trayectoria profesional con la construcción de viviendas unifamiliares en los municipios de Capdepera, Artá, Pollença y Son Servera1. Sus primeras obras destacan por la adecuación a la tradición constructiva conjugando lo histórico con lo tradicional, en unos años de tránsito y cambio en los que se construyen las bases de una práctica que Ferragut desarrollaría con gran brillantez en la década de los cincuenta. Como afirma Ferragut, en los inicios "sentí la necesidad de lanzarme a hacer una arquitectura funcional, simple, progresista. Pero no me fue nada fácil, porque no me aprobaban los proyectos."[2]

Los recursos compositivos planteados en los primeros proyectos de los cuarenta responden a la arquitectura tradicional mallorquina y a la voluntad de permanencia y continuidad de la arquitectura en la posguerra adaptándose al aislamiento y a la carestía material a través del clasicismo y lo tradicional.[3] La relación del proyecto con el contexto urbano, la sencillez volumétrica de la edificación y su articulada ornamentación caracterizan el conjunto de los primeros proyectos de vivienda en los años cuarenta.

El estilo propio: una investigación a través de la casa

En esos primeros años de búsqueda y ecos vernáculos concibe un estilo propio a partir de un regionalismo crítico que incorpora tradición y modernidad.[4] Ferragut concilia la racionalidad constructiva con la tradición vernácula en sus viviendas unifamiliares de los cincuenta donde conjuga muros portantes de mampostería y cubiertas inclinadas de hormigón

1. FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015. ISBN: 9788497169394.
2. FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968". En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.
3. FLORES, C. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1989.
4. FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

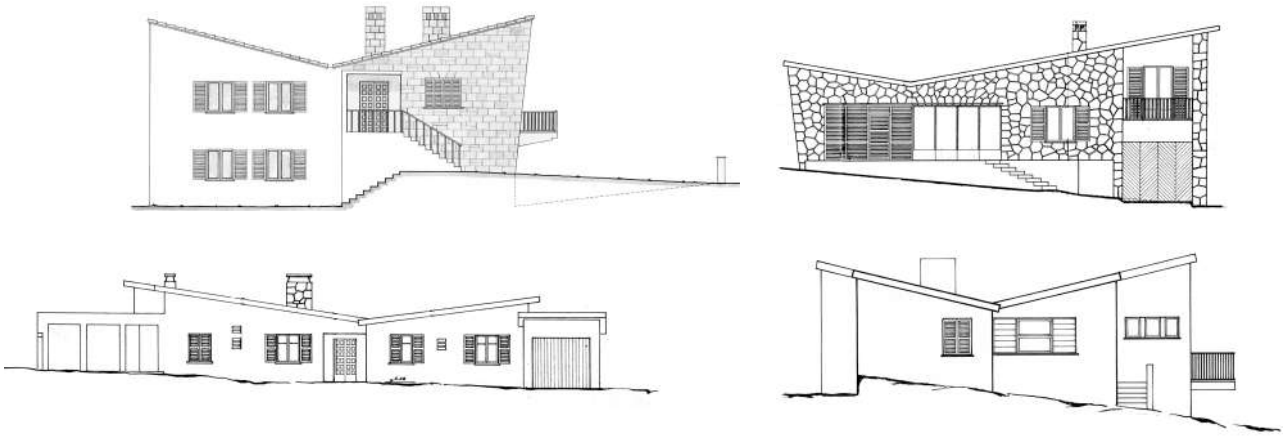


Fig. 01. José Ferragut Pou. Alzados de la Casa de Antonio Socias en el Puerto de Pollença (1950); Casa José Luis Casals en Bendinat (1953); Casa Antonio Gelabert, Torrenova (1953) y Casa en Formentor (1956). Archivo José Ferragut Pou

conformando el denominado estilo propio del arquitecto. Como resultado de una aproximación empírica, ajustada a la lógica constructiva y al sentido práctico y funcional, Ferragut combina, en las casas unifamiliares de los años cincuenta, los materiales y sistemas constructivos vernáculos con los principios del Movimiento Moderno.

El uso de los materiales y técnicas constructivas tradicionales y la destacada sensibilidad por los valores del sitio caracterizan sus investigaciones sobre el espacio doméstico y aparecen constantes que tienden a consolidarse. En la casa de Antonio Socias en el Puerto de Pollença (1950), la realidad dualista de su organización interior se revela en el exterior a través de una cubierta de doble faldón invertido. La organización funcional del programa doméstico y la división de la casa en alas especializadas establece una tensión formal que se expresa en los planos inclinados de las cubiertas. Ferragut hizo frente a las carencias técnicas con ingenio y sensibilidad. Como indica Ferragut, se trata de "aprovechar la técnica al máximo y seguir el espíritu tradicional."[5] Estas limitaciones favorecieron las señas de identidad de la arquitectura de Ferragut y la construcción de un estilo propio. Ferragut proyecta los muros de mampostería de manera moderna evitando la formación de diedros que transmitan la impresión de masa y enfatizan la composición dualista de la casa.

Ferragut trata de unificar el volumen con una cubierta en *ala de mariposa* que alude al proyecto no construido de Le Corbusier de la Casa Errazuris en Chile (1930) y que posteriormente será frecuente en la obra de Niemeyer y característica en las casas binucleares de Marcel Breuer. Con materiales propios del lugar, muros de mampostería y cubiertas inclinadas con dos faldones que forman un canalón interior, en *ala de mariposa*, la casa para Cristóbal Tauler en Cala Gamba (1952), la casa de Antonio Gelabert en Torrenova (1953) y la casa para José Luis Canals en Bendinat (1953) incorporan los recursos de la arquitectura tradicional y los principios del Movimiento Moderno, enfatizando la diferenciación funcionalista entre los dos ámbitos de la casa, estancia y dormitorios, articulados a través de una zona intermedia de vestíbulo (fig. 01).

5. FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968". En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.

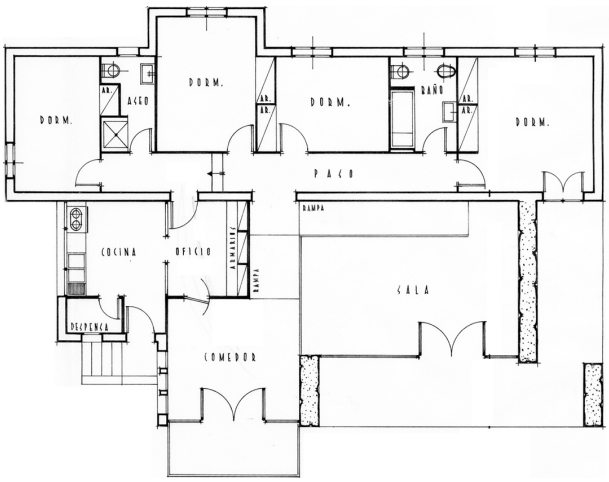


Fig. 02. José Ferragut Pou. Casa en Formentor, 1956. Archivo José Ferragut Pou

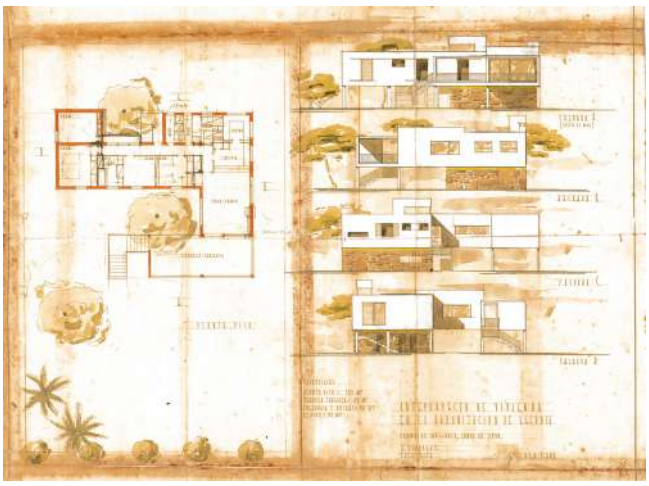
En la casa que construye en Formentor (1956) se ilustra el regionalismo crítico que caracteriza la búsqueda personal de Ferragut (fig. 02). En esta obra empírica, los elementos vernáculos reinterpretados, como las cubiertas o los muros de mampostería, se entienden como planos autónomos potenciando la concepción moderna de la construcción con planos. Ferragut afirma: "tenemos que revalorizar la casa agrícola mallorquina, no como historia, sino como pauta a seguir pensándola con las ventajas que la técnica de nuestro tiempo permite."[6] La cubierta en *ala de mariposa* que caracteriza los primeros proyectos evoluciona hasta una delgada losa de hormigón inclinada apoyada sobre los masivos muros de mampostería. La cubierta inclinada de hormigón define un espacio libre y continuo sin vigas contenido por muros de distintas alturas que se prolongan más allá del espacio cerrado de la casa.[7] La cubierta se extiende en un voladizo que recorre el perímetro y acentúa la autonomía del plano de la cubierta.

El influjo de la arquitectura moderna en España a través de la difusión de las obras en las revistas dirigió los impulsos y las inquietudes de las nuevas generaciones y facilitó también la lenta y paciente búsqueda de Ferragut. En la casa de Juan Mora en el Puerto de Pollença (1957), Ferragut evoca la casa de Marcel Breuer en Massachusetts (1939) (fig. 03). La yuxtaposición volumétrica, y la composición en planos reflejan la abstracta plasticidad y el contraste entre los paramentos lisos y los lienzos de mampostería acentuados por la cubierta de doble vertiente, en *ala de mariposa*, asimétrica.

El estilo propio de Ferragut encuentra valiosos apoyos en la obra de otros autores representativos de la década de los cincuenta, como la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire en Madrid (1956) o la obra doméstica del arquitecto griego Nicos Valsamakis donde

6. FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968". En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.

7. La construcción se realiza con muros de carga y la cubierta es una losa bidireccional que al liberarse de la estricta sujeción a jácenas permite una gran libertad compositiva.



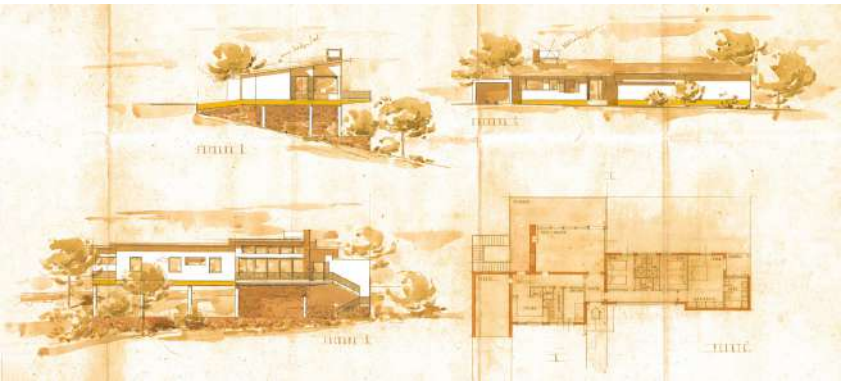


Fig. 03. José Ferragut Pou. Casa Juan Mora en el Puerto de Pollença, 1957. Archivo José Ferragut Pou

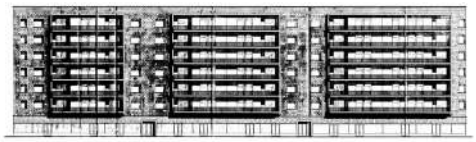
Fig. 04. José Ferragut Pou. Casa Alejandro Suárez en Alcudia, 1958. Archivo José Ferragut Pou

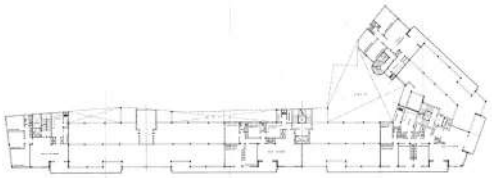
Fig. 05. José Ferragut Pou. Casa José Sirvent en Santa Ponça, 1959. Archivo José Ferragut Pou

conjuga con un regionalismo crítico, muros de mampostería y losas de amplios voladizos.[8]

Frente a la gran continuidad en las obras que desarrollan los principios que caracterizan el denominado estilo propio, la investigación llevada a cabo por Ferragut, en las postrimerías de la década de los cincuenta, amplía los recursos estilísticos explorando la yuxtaposición e integración de formas arquitectónicas en una composición compuesta. La casa para Alejandro Suárez en Alcudia (1958) se concibe como una casa mirador (fig. 04). Los volúmenes blancos y apaisados se separan del terreno a través de una estructura de *pilotis*. Para dominar el paisaje, la casa se levanta sobre un porche y un basamento de mampostería destinado a los servicios. La planta de la casa se compone por dos cuerpos perpendiculares, articulados por la zona de estar abierta hacia una terraza mirador. En la composición, destaca la depuración formal de los volúmenes donde desaparece la idea de composición por planos. Ferragut avanza hacia un mayor purismo. Para enfatizar el volumen, los paños ciegos dominan sobre los huecos y el sistema compositivo utilizado responde a los códigos formales propios de la arquitectura racionalista.

8. FISAC, M. *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*. Bilbao: Secretaría General Técnica. Servicio de Publicaciones, 2009. VALSAMAKIS, N. Nicos Valsamakis. "El griego moderno". En: *Formas*, 2007, nº. 17, pp. 92-105.





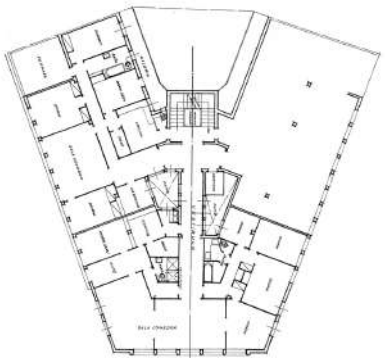


Fig. 06. José Ferragut Pou. Edificio de viviendas en la esquina de la Calle Aragón con Margarita Caimari, Palma, 1945. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 07. José Ferragut Pou. Edificio de viviendas en la Plaza del Olivar, Palma, 1947. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 08. José Ferragut Pou. Edificio La Primavera, Palma, 1952. Archivo José Ferragut Pou

Concebida también como una casa pabellón, el proyecto para la casa de José Sirvent en Santa Ponça (1959) se eleva sobre *pilotis* para salvar el fuerte desnivel de la parcela. Se abandona la compacidad de sus anteriores obras y se favorece una casa alargada que recupera los rasgos característicos de su estilo propio (fig. 05).

Proyecto moderno y ciudad

Ferragut introduce los acentos formales más renovados de la arquitectura moderna, explorados en la vivienda unifamiliar, en sus primeros proyectos urbanos emplazados en el ensanche de la ciudad de Palma, recurriendo a un lenguaje que media entre el regionalismo y el racionalismo.

En el edificio de viviendas en la esquina de la calle Aragón con Margarita Caimari (1945), Ferragut resuelve las dificultades de la esquina a dos calles de distinta dimensión, características y función urbana, mediante los

nuevos códigos modernos (fig. 06).[9] El equilibrado resultado en el uso de las tribunas en voladizo y remates escalonados con una fenestración horizontal y una esquina redondeada señala cómo el nuevo lenguaje se introduce en la ciudad y evoca la temprana obra racionalista de Francisco Casas.[10]

Ferragut ensaya un lenguaje conciso y abstracto en el contexto urbano del Mercado del Olivar, objeto de una de las reformas previstas en el Plan Alomar de 1943.[11] En el anteproyecto para la construcción de un edificio frente al Mercado del Olivar (1947) (fig. 07) y en la calle San Miguel para el Banco de Bilbao (1949), Ferragut responde a la ciudad tradicional sin renunciar a los planteamientos modernos. Ferragut concibe la renovación estilística y compositiva mediante un lienzo neutro, caracterizado por la proporción de los huecos, el aplacado pétreo y las terrazas enmarcadas que sobresalen del plano de cerramiento. La utilización de una estructura de pórticos de hormigón armado como sistema estructural permite independizar la estructura del cerramiento y así la liberar la fachada de la misión portante.

Estos principios compositivos procedentes de las figuraciones modernas y adaptados al contexto urbano cristalizan en una céntrica confluencia urbana en el proyecto del edificio La Primavera (1952) (fig. 08).

Reaccionarismo tradicional. Tradición y contexto

El esfuerzo lingüístico emprendido en favor de los nuevos códigos formales se acomodará a las preexistencias ambientales del contexto urbano. En la ampliación contextual del claustro de la iglesia gótica de San Francisco para el nuevo colegio de San Francisco en Palma (1948-1952), que levanta sobre el terreno del antiguo convento, Ferragut utiliza un abstracto y depurado repertorio figurativo clásico que parece simultáneamente moderno y antiguo (fig. 09). El arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund afirmaba que es más importante seguir el estilo del lugar que el estilo del tiempo. Ferragut también, ante al carácter del sitio, eligió para el edificio el estilo del lugar y el papel de telón de fondo ante la portada de la iglesia de San Francisco. El colegio de San Francisco muestra el compromiso entre clasicismo y modernidad, revestido de forma simplificada por el lenguaje de los órdenes, en una síntesis de clasicismo, modernidad y contexto. Para Ferragut, "El edificio debe estar en consonancia con el paisaje o con la tradición de los edificios que la rodean..."[12]

Como señala Gabriel Alomar, la arquitectura española estaba determinada por tres condiciones: una reacción sentimental de todo lo que

---

9. CORTES, J. A. "Modernidad y vivienda en España. 1925-1965". En: *La vivienda moderna. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos / Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2009, pp. 11-34.

10. MARTÍ, L. Palma: *Guia d'arquitectura*. Palma de Mallorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 1997. ISBN: 8492103647.

11. ALOMAR, G. *La Reforma de Palma. Hacia la renovación de una ciudad a través de un proceso de evolución creativa*. Palma de Mallorca, 1950.

12. FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968". En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.

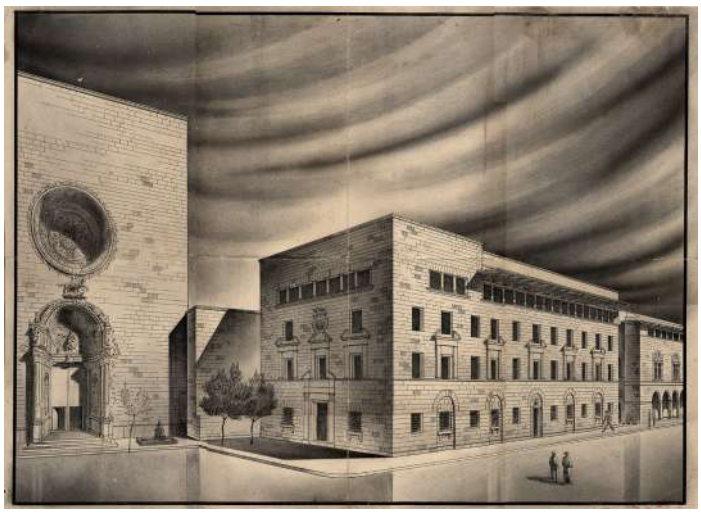


Fig. 09. José Ferragut Pou. Perspectiva del Colegio de San Francisco, Palma, 1948-1952. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 10. José Ferragut Pou. Perspectiva del edificio de viviendas en Jaime III, Palma, 1953. Archivo José Ferragut Pou

significara español y antiguo; una escasez de materiales de construcción modernos y un importante aislamiento cultural, así que la "arquitectura de este periodo no fue realmente un Clasicismo Imperial como en el siglo XVI, sino un Reaccionarismo tradicional de cualidad romántica."[13] La actitud de recuperación de lo tradicional y la voluntad de compromiso histórico están presentes en la primera de las doce reformas previstas en el Plan Alomar de 1943, realizada en colaboración con José Ferragut, que propone la construcción de una nueva vía, Jaime III, que enlaza el casco antiguo con Santa Catalina a través de uno de los puentes construidos sobre La Riera.[14] Las reformas previstas en el *"Plan General de Alineaciones y Reforma"* redactado por Gabriel Alomar Esteve seguirán los planteamientos *"haussmanianos"* de higienización y embellecimiento de la ciudad.[15] Concebida como una calle porticada, la apertura de la calle Jaime III produjo una forma urbana con acentos italianos que alude al neoclasicismo simplificado de Marcello Piacentini y concretamente al segundo tramo de la vía Roma de Turín, 1934-1938 donde se pretende recuperar la imagen de las formas del pasado.[16]

13. ALOMAR, G. Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual. En: *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1948, pp. 11-16.

14. ALOMAR, G. *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1947.

15. El historicismo y monumentalismo que pretende dotar de carácter y estilo a la ciudad se extenderá a la nueva arquitectura a través de los denominados elementos de caracterización urbanística como la calle porticada. Para Alomar, el "orden arquitectónico debe supeditarse al orden urbanístico" y sostiene que "las calles porticadas son tradicionales en nuestra ciudad antigua" y en sus elementos de caracterización urbanística del ensanche, describe cómo "el valor estético de una sucesión de arcos o simplemente de una hilera de columnas, está por encima de todas las modas y todos los estilos, porque la euritmia en arquitectura, como el ritmo en música, es uno de los recursos básicos de los que el arte se vale perpetuamente; por esto una calle porticada, es siempre bella."

16. BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. ISBN: 9788425217937.

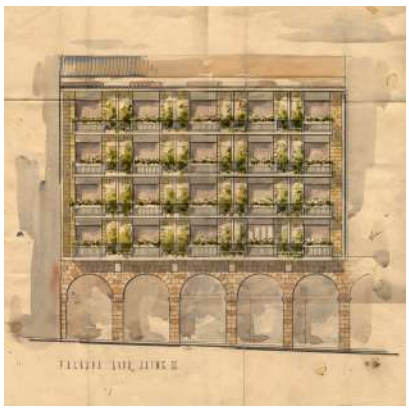


Fig. 11. José Ferragut Pou. Alzado del edificio de viviendas en Jaime III, número 24, 1962. Archivo José Ferragut Pou

La unidad compositiva establecida en la primera reforma determinará las obras de Ferragut en Jaime III.[17] La nueva arquitectura debía integrarse en los criterios compositivos en armonía con el ambiente, tanto en cuanto a estilos como en materiales. Para Ferragut: "En la Avenida Jaime III tenía que armonizar los nuevos edificios con los antiguos casales que hay justo al lado."[18] El primer proyecto desarrollado por Ferragut en Jaime III (1953) responde a las normas establecidas y los sistemas de composición académicos como las organizaciones simétricas y tripartitas, jerarquizadas en el pórtico adintelado del basamento, la axialidad del cuerpo intermedio y los ornamentos historicistas como el frontón roto del piso principal, las impostas o los moldurados balcones y la sugerida logia del porche y se rematan con el pronunciado remate del alero de la cubierta (fig. 10). Ferragut define estas obras como una "síntesis de la modernidad y del estilo clásico mallorquín."[19]

Para Ferragut, el clasicismo supone también el aprovechamiento de un legado de experiencias y la recuperación de lo tradicional.[20] La relación del proyecto con el contexto urbano y su articulada ornamentación caracterizarán el conjunto de sus obras en Jaime III que tienden hacia una progresiva simplificación y reducción expresiva (fig. 11).[21]

Modernidad y experimentación tipológica

Ferragut introduce en la década de los cincuenta y sesenta una abstracta configuración de cuerpos volados, macizos y huecos que abandonan las referencias tradicionales para intentar definir un código propio basado en la racionalidad constructiva y en la lógica. En esta serie de proyectos se hará patente el punto de inflexión entre los arranques racionalistas, una modulación regionalista y el despegue moderno en la etapa de madurez de Ferragut.

---

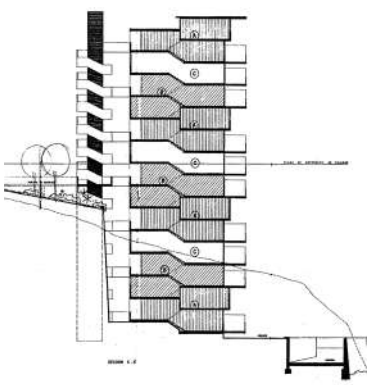
17. CARBONERO, J. Jaime III. El nuevo eje del centro histórico de Palma. En: *Geometría*, no. 18, 1994, pp. 56-58.

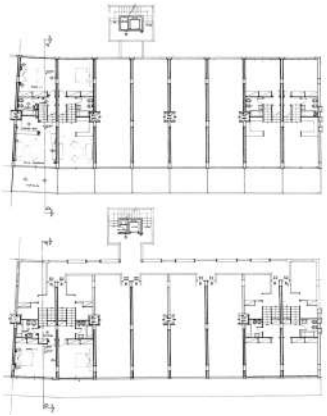
18. FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968". En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.

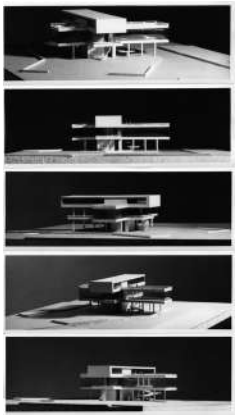
19. Ibídem.

20. "Se pretendió enlazar el palacio Despuig, Palacio Morell, Casa Juan y demás palacios de la calle San Jaime, y todo el ambiente del Borne, con una nueva arteria que los enlazara con la popular barriada de Santa Catalina. En los primeros edificios que se cumplieron rigurosamente las ordenanzas se nota una dignidad y una composición más tradicional que las vulgares fachadas con repetición de elementos." Entrevista José Ferragut Pou "Se le acusa de..." de Tomeu Payeras en *Baleares*, 23 de julio de 1967, p. 28

21. En la esquina de Jaime III y el Paseo Mallorca, Ferragut construye, en 1962, un edificio de viviendas de "carácter moderno", sin más connotaciones historicistas que el remate de cubierta, donde se produce la sustitución del sistema estructural de muros por la estructura de pórticos que libera la planta y también la fachada del cometido portante. Con este proyecto concluirá la intervención de Ferragut en la calle Jaime III. En la carta remitida a Gabriel Alomar en 1964, entonces Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, Ferragut hace balance de la ordenación de Jaime III, lamentándose de los cambios en la normativa que afectaron la unidad estética del conjunto: "lo que se había ordenado ha quedado perfectamente desordenado" y se referirá también a los pórticos que debían asumir tanto la pendiente de la calle como la definición de la calle porticada como estrategia proyectual básica y al parecer "serán un muestrario" afirma Ferragut, "pues cada uno pretende hacer lo que más le conviene, sin preocuparle lo ordenado ni la estética del conjunto."







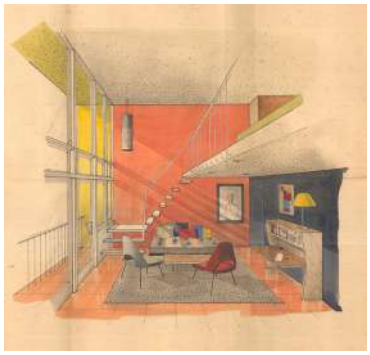


Fig. 12. José Ferragut Pou. Perspectiva interior de la habitación del hotel en Torrenova, Calvià, 1954. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 13. José Ferragut Pou. Sección del edificio de viviendas en la urbanización Torrenova, Calvià, 1963. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 14. José Ferragut Pou. Plantas del bloque de apartamentos en el Lago Esperanza en Alcudia, 1965. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 15. José Ferragut Pou. Maqueta del Club de caza y pesca, 1965. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 16. José Ferragut Pou. Alzado del bloque de viviendas para el promotor Gerardo Cañellas, 1966. Archivo José Ferragut Pou

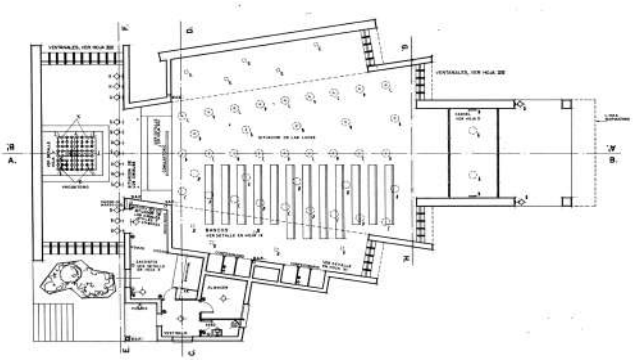
Ferragut muestra su interés creciente por un racionalismo más geométrico en el proyecto para un hotel en Torrenova (1954), donde los ecos empíricos han dejado paso a un racionalismo más estricto y riguroso (fig. 12). Un bloque laminar de fachadas acristaladas y testeros ciegos se levanta sobre *pilotis* y en su interior experimenta con diversas tipologías. Las habitaciones dúplex organizadas con la estancia a doble altura enfatizan los ideales modernos de Ferragut, la apertura espacial y la conexión interior-exterior modernas.

En el anteproyecto para un edificio de viviendas en la urbanización Torrenova (1963), Ferragut desarrolla una serie de investigaciones en torno al modelo de agrupación de la vivienda colectiva donde tratará de explorar, desde la sección, el modelo de la *unité d'habitation* de Le Corbusier con la agrupación de apartamentos contrapeados accesibles mediante un corredor interior que separa las medias plantas correspondientes a los accesos, llevando este corredor de acceso a las viviendas a la fachada como plantean, entre otros, Alison y Peter Smithson, Candilis Jossic Woods o Van den Broek & Bakema (fig. 13).

Ferragut construirá este sistema de agrupación espacial de viviendas en el bloque de apartamentos en el Lago Esperanza, en Alcudia (1965) (fig. 14). La vivienda propuesta se organiza con un sistema de medias alturas que permite relacionar los espacios domésticos en distintos niveles. Este carácter tridimensional de las viviendas introduce una importante cualidad espacial.

En el proyecto para un Club de caza y pesca (1965), Ferragut concilia las demandas funcionales con una imagen escultórica, creando un privilegiado mirador frente al lago Esperanza en Alcudia (fig. 15). Las tres plantas, giradas entre sí y unidas mediante el núcleo de servicios y las rampas, generan amplias terrazas y porches abiertos a las vistas panorámicas y emerge como una obra de extraordinaria plasticidad.

Este mecanismo compositivo, basado en la alternancia de las plantas giradas entre sí y unidas mediante el núcleo de comunicaciones, tendrá su epílogo en el proyecto no construido para el edificio de viviendas del promotor Gerardo Cañellas (1966) que ilustra la madurez de su lenguaje arquitectónico y la rotundidad formal y la elegancia compositiva que caracteriza la trayectoria del arquitecto (fig. 16). Ferragut desarrolla una singular torre que busca la máxima visibilidad y presenta, en la alternancia de las siete plantas giradas entre sí, amplias terrazas y porches.



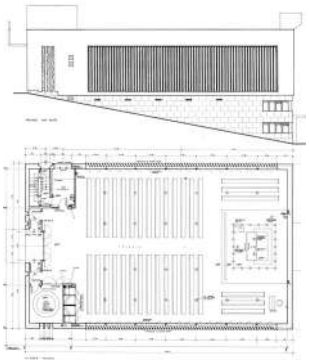


Fig. 17. José Ferragut Pou. Capilla de la central térmica de Alcudia, 1958. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 18. José Ferragut Pou. Planta de la Capilla de la central térmica de Alcudia, 1958. Archivo José Ferragut Pou

Fig 19. José Ferragut Pou. Planta y alzado de la Iglesia de San Agustín, 1959. Archivo José Ferragut Pou

En estos proyectos de vivienda colectiva se ilustra la investigación compositiva, tipológica y constructiva que caracteriza la obra de Ferragut donde ensaya los planteamientos funcionalistas y experimenta progresivamente los recursos formales y compositivos propios de la modernidad.

Espacios sagrados. Renovación litúrgica

En su intensa dedicación a la construcción de iglesias, así como al diseño de objetos relacionados con la liturgia y el arte sacro, el compromiso de Ferragut con la modernidad irá experimentando una progresiva estilización y modernización de las formas hacia el uso realista y expresivo de los materiales, partiendo de un contextualismo presente en el monasterio de Cura (1950), llegará a alcanzar progresivamente posiciones mucho más abstractas en las iglesias preconciliares de San Alonso Rodríguez (1955) o en la Capilla de la central térmica de Alcudia[22] (1958) (fig 17-18), experimentando la convergencia espacial hacia el altar que inaugura en la capilla en Lluc (1955) y asumiendo la renovación formal de las nuevas orientaciones litúrgicas postconciliares en la iglesia de San Agustín (1964) y en la iglesia de la Porciúncula (1965-1968) donde consuma la aspiración central y basilical al servicio espacial de una asamblea de fieles.

La iglesia de San Agustín (1964) recogerá las nuevas orientaciones litúrgicas de las iglesias postconciliares con el propósito de facilitar el sentido comunitario del culto (fig. 19). El interior se unifica y la luz ya no se concentra únicamente en el presbiterio. El altar ocupa el centro de un presbiterio ligeramente elevado en el que apenas se distingue del resto de la nave y la iluminación, procedente de unas grandes vidrieras de figuración simbolista que se recortan en la totalidad de los paños laterales, se extiende desde la asamblea al presbiterio.

La Porciúncula. La tensión en la deformación

La Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en el Seminario Franciscano de La Porciúncula, S'Arenal, Palma (1965-1968) fue una obra lentamente madurada por el arquitecto que compendia las nuevas orientaciones

22. El edificio de la Central Térmica de Alcudia es obra de Ramón Vázquez Molezún (1955-1961). José Ferragut Pou se encargó de construir el conjunto residencial y los equipamientos.

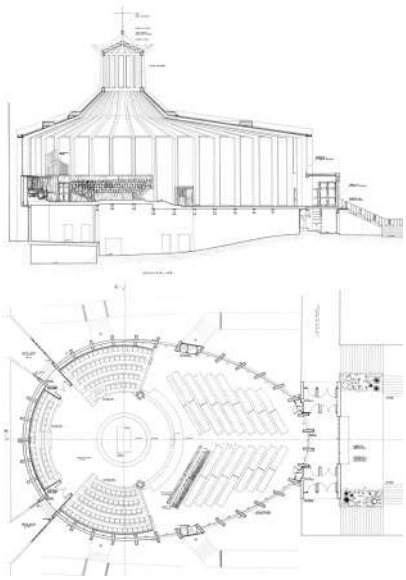


Fig. 20. José Ferragut Pou. Planta y sección longitudinal de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en el Seminario Franciscano de La Porciúncula, S'Arenal, Palma, 1965-1968. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 21. José Ferragut Pou. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en el Seminario Franciscano de La Porciúncula, S'Arenal, Palma, 1965-1968. Archivo José Ferragut Pou

litúrgicas de las iglesias postconciliares donde desarrolla una síntesis entre la planta central y la planta basilical.[23]

Con el alargamiento de la planta centralizada, la planta circular se convierte en ovoide y propicia la participación de la congregación de los Padres Franciscanos y los clérigos así como de los fieles en las celebraciones litúrgicas. La planta ovoide resultante, como unificación de la planta basilical y la central, sigue principios modernos tanto litúrgicos como arquitectónicos (fig. 20). La tensión en las proporciones de la planta se produce en el sentido del eje mayor[24]. La disposición de la asamblea radial y basilical refuerza la participación litúrgica y pretende que los espacios que alojan el presbítero y la asamblea se encuentren en un único ámbito para facilitar el sentido comunitario del culto. La comunidad religiosa, que ocupa el sector circular, y los fieles, el sector elíptico, se encuentran "fundidos en una misma comunidad orante."[25]

En la Porciúncula la definición del espacio se realiza desde la estructura. Las 37 nervaduras de hormigón armado, que desde la cimentación ascienden de forma continua y generan el volumen de la iglesia, quedan trabadas sobre el altar para formar una linterna de forma circular. El espacio de la nave recibe luz natural a través de los vitrales que se introducen entre las nervaduras. Mediante la linterna y el altar, situado en la intersección de los dos ejes del ovoide, se refuerza la centralidad del espacio litúrgico y se asume la tensión dirigida en el sentido del eje mayor del templo.

23. FERRAGUT, José, "Iglesia Nuestra Señora de los Ángeles", *Arquitectura*, 1968, 119, pp. 38-40.

24. Arnheim, R.. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2015. ISBN: 9788420678740.

25. La renovación litúrgica del Concilio Vaticano II prescribía que "al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación activa de los fieles."

La iglesia se eleva sobre un basamento que aloja una amplia sala de actos. La entrada principal de la iglesia y el salón de actos se sitúa en uno de los lados menores, en el eje principal y de simetría, con una abstracta portada como pieza superpuesta al volumen principal, del escultor Pere Pavia, acompañada de dos escaleras que ascienden al nivel de la iglesia (fig. 21).

Para Ferragut, la estructura es un elemento esencial en la concepción arquitectónica y en la iglesia de la Porciúncula se ilustra la coherencia entre forma y estructura.[26] Subrayando la dimensión comunicativa, didáctica y simbólica del arte sacro, se recurre a la figuración de la imagen sagrada en las vidrieras, al simbolismo en el pavimento de baldosas que dibujan una multiplicación de peces rojos y blancos y a la abstracción cromática en la vidriera de la linterna.[27] Todos los elementos litúrgicos y el mobiliario fueron objeto de un cuidadoso diseño y la iglesia se consagró el 6 de octubre de 1968, después del fallecimiento del arquitecto que no pudo ver concluida la obra.

Modernidad: el edificio de GESA en Palma

Ferragut explora los nuevos recursos técnicos y constructivos de la modernidad en los proyectos que realiza dedicados a la industria donde recurre a las estructuras espaciales en las que la materialidad y la masa inerte de los muros de carga se sustituye por el aligeramiento y la eficiencia de los elementos constructivos y estructurales. Esta línea de trabajo más liviana abre un período de investigación en la que analiza los nuevos recursos técnicos y constructivos de las arquitecturas de Mies van der Rohe o los SOM. Estas inquietudes cristalizarán en el encargo del edificio de GESA en Palma (1963-1975), donde tratará de responder con un edificio de gran impacto visual como emblema de la capacidad tecnológica de la empresa.[28]

En un emplazamiento privilegiado en el frente marítimo de la ciudad de Palma y próximo al conjunto amurallado de la ciudad, en un terreno antiguamente ocupado por las instalaciones de la compañía y frente a uno de los importantes accesos a la ciudad de Palma, Ferragut aprovechará tanto, la visibilidad proporcionada por su emplazamiento, para construir

26. Intensificando la expresión de lo constructivo, con un minucioso tratamiento de las superficies, combinando el simbolismo religioso con la riqueza de las texturas de los diversos materiales y propiciando el encuentro entre la pintura, la escultura y el espacio con la aspiración del arquitecto en construir una obra de arte total, la iglesia cuenta con la destacada intervención en la portada de acceso del escultor Pere Martínez Pavía, las esculturas, tallas y relieves de Jaume Mir y el crucifijo del escultor Lluís Maria Saumells.

27. GARI-JAUME, L. Nuestra Señora de los Ángeles. Seminario Franciscano La Porciúncula. Palma de Mallorca, 1968.

28. Ferragut realiza un primer anteproyecto de la sede de GESA en Jaime III, en el actual emplazamiento de un conocido centro comercial, adaptándose a las reglas de la lógica formal establecidas en la nueva vía urbana. Sin embargo, se abandona la idea de construir el edificio de Gesa en el centro de la ciudad en busca de unas mejores condiciones ambientales.

Fig. 22. José Ferragut Pou. Imagen aérea del Edificio GESA, Palma, 1963-1975. Archivo José Ferragut Pou.

Fig. 23. José Ferragut Pou. Planta primera del Edificio GESA, Palma, 1963-1975. Archivo José Ferragut Pou.

un edificio emblema de la compañía, como la oportunidad para construir un edificio de vanguardia (fig. 22).[29]

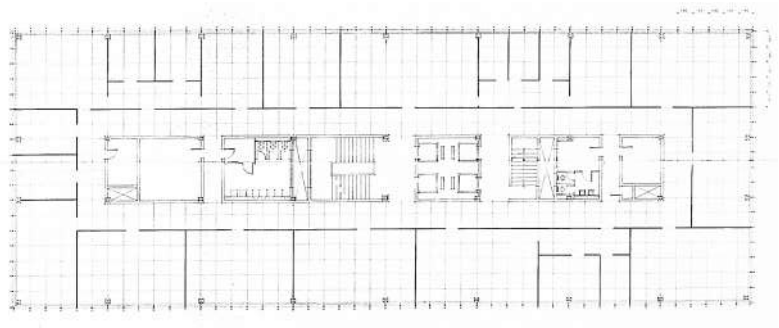
El edificio está compuesto por dos cuerpos: un prisma alargado de 8 plantas propio del vocabulario formal de la modernidad y dentro de los cánones *miesianos*, con una disposición transversal al frente marítimo y un cuerpo bajo articulado en planta baja que alberga un auditorio y la dirección de la empresa unido a través del vestíbulo que vincula ambos volúmenes y canaliza el doble acceso (fig. 23).

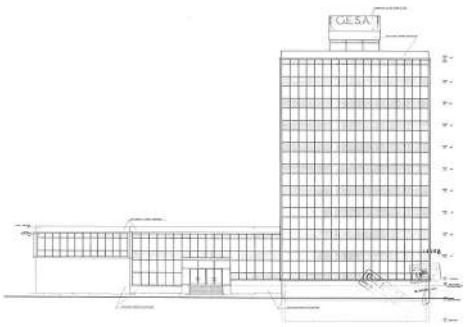
Como instrumento de economía y coherencia formal, el proyecto está modulado en base a una trama de 1,2 x 1,2 metros. La planta rectangular de las oficinas mide 57,6 x 21,6 m. La estructura portante de hormigón armado se desarrolla en tres tramos longitudinales, un vano central de servicios de 4,8 m. y dos laterales más amplios de 8,4 m donde se organizan las oficinas (fig. 24). El orden estructural define un espacio diáfano y los despachos se distribuyen en torno a un núcleo de servicios que se sitúa en el vano menor. Transversalmente, la planta se divide en 8 módulos de 7,2 m. permitiendo organizar de forma flexible el espacio de trabajo de la oficina paisaje (fig. 25). En el interior, las innovaciones técnicas y los nuevos materiales se combinan con los materiales y técnicas tradicionales como los mosaicos en el pavimento, los aplacados de mármol y los revestimientos de madera que ofrecen el contrapunto cálido a los interiores.[30]

En la fachada, la trama modular de 1,2 metros se materializa en forma de una estructura de montantes verticales de aluminio del muro cortina que recorre el orden regular de las bandas transparentes y opacas. Con el fin de liberar la fachada de su misión estructural, los pilares se retrasan del plano del cerramiento permitiendo crear una envolvente neutra y

29. En la memoria del proyecto, Ferragut escribe "Con la ordenación de los solares de GESA, la Ciudad verá realizado uno de los sueños que parecían casi imposibles; la urbanización de la explanada de Can Pere Antoni, la desaparición de las viejas fábricas y la creación de una nueva zona, que se convertirá en la puerta de entrada más importante de la Ciudad."

30. Otros elementos destacables en el interior son el mural cerámico y las vidrieras de color del ceramista mallorquín Lluís Castaldo así como las singulares lámparas que caracterizan los elementos de circulación.





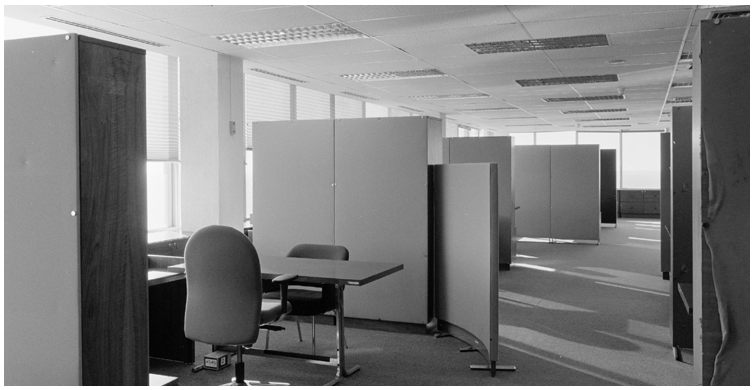


Fig. 24. José Ferragut Pou. Planta tipo de las oficinas del Edificio GESA, Palma, 1963-1975. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 25. José Ferragut Pou. Oficina paisaje del Edificio GESA, Palma, 1963-1975. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 26. José Ferragut Pou. Alzado del Edificio GESA, Palma, 1963-1975. Archivo José Ferragut Pou

Fig. 27. José Ferragut Pou. Edificio GESA, Palma, 1963-1975. Archivo José Ferragut Pou

homogénea que refleja con los vidrios tintados los colores cambiantes de la ciudad y el mar (fig. 26).

La pureza formal de las nítidas fachadas de vidrio proporciona un juego de transparencias y brillos que subrayan el reflejo cambiante del entorno. La condición abstracta propia de la imagen corporativa de la modernidad se enfatiza por la noche cuando el interior se ilumina, subrayando la transparencia del muro cortina y transformándose en un foco luminoso de gran valor propagandístico (fig. 27).

En contraposición a la fachada transparente el zócalo de la torre de oficinas y el basamento del cuerpo del auditorio pretende lograr la unidad formal y arquitectónica de las dos escalas.[31]

Conclusión

La trayectoria de José Ferragut Pou se caracteriza por una intensa experimentación y una paciente búsqueda. En su comprometido anhelo de modernidad, adaptándose a la escasez de medios y a las circunstancias económicas, Ferragut adapta el vocabulario moderno a las condiciones paisajísticas y climáticas del entorno. En el contexto insular, la utilización de materiales y recursos propios del lugar y de la tradición como los muros de mampostería, materiales locales o las cubiertas inclinadas se incorporan de un modo empírico al proyecto doméstico, combinando las técnicas modernas con las tradiciones locales. Ferragut trata así de recuperar la construcción tradicional para el acervo moderno, conjugando el compromiso renovador con la sensibilidad del arquitecto hacia el

31. Tras el fallecimiento de José Ferragut en 1968, la dirección de obra la asumió José Falcón, arquitecto colaborador del estudio, quien finalizó la construcción en 1975.

pasado, renunciando a la solución universal para recuperar lo concreto y específico del sitio. Ferragut hace referencia a la tradición como modo de adaptarse al contexto, a las tradiciones constructivas. Los criterios compositivos de las plantas, las fracturas volumétricas, el tratamiento de las superficies y las texturas para recuperar la condición material, son muestras de una arquitectura que reivindica lo específico, como condensación de la naturaleza que envuelve el proyecto.

En las casas unifamiliares de los cincuenta consolida así las bases de su estilo propio. Para Ferragut la casa es un laboratorio en el que experimentar nuevos planteamientos combinando los recursos de la arquitectura tradicional y los principios del Movimiento Moderno. El tratamiento de las superficies y la valoración de los materiales en su propia plasticidad caracteriza su lenguaje más empírico e intuitivo que se prolonga en obras como la Capilla de la central térmica de Alcudia (1958), enfatizando la concepción moderna de la construcción con planos autónomos que definen el orden espacial interno y la convergencia hacia el altar. Los proyectos de la década de los cincuenta y sesenta combinan el realismo tecnológico y el pragmatismo funcional para construir una arquitectura de disciplinada coherencia formal. La adaptación al contexto urbano de la ciudad tradicional y las determinaciones formales establecidas en el Plan Alomar determinan los proyectos realizados en la céntrica avenida de Jaime III en Palma, que hace compatible con el proyecto de renovación tipológica y espacial de la vivienda colectiva. Progresivamente sus formas son simplificadas a través de una economía de expresión que ensaya en la iglesia de San Agustín (1964) y culmina en la integridad formal y en la consistencia y refinamiento del edificio de GESA en Palma (1963-1975) o en la coherencia entre la forma estructural, espacial y funcional de la iglesia de la Porciúncula (1965-1968). Se ilustran así las constantes de su trayectoria que fluye desde el diálogo con el sitio y la tradición insular a la recurrencia al sistema constructivo como marco que disciplina el proyecto y establece la estructura espacial del proyecto.

Tras fallecer tempranamente, en la madurez de su trayectoria profesional, su obra constituye un valioso testimonio del legado moderno en el contexto insular que merece ser valorado y reivindicado. Cuando se debate el valor patrimonial de alguna de su obras, como el edificio de GESA en Palma (1963-1975), parece oportuno releer sus reflexiones: "¿Soluciones? Sí, educar a la gente; que la culpa no es sólo nuestra. Hay una labor de crítica de las obras, de despertar la conciencia de la gente, de respetar las ordenanzas. No hacer tantos edificios singulares, y los que lo sean, que lo sean de verdad."[32]

Agradecimientos
Al arquitecto José Ferragut Canals.

32. FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968". En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.

Bibliografía

ALOMAR, G. *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1947.

ALOMAR, G. "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual." En: *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1948, pp. 11-16.

ALOMAR, G. *La Reforma de Palma. Hacia la renovación de una ciudad a través de un proceso de evolución creativa*. Palma de Mallorca, 1950.

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2015. ISBN: 9788420678740.

BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. ISBN: 9788425217937.

CARBONERO, J. Jaime III. "El nuevo eje del centro histórico de Palma.". En: *Geometría*, nº. 18, 1994, pp. 56-58.

CORTES, J. A. "Modernidad y vivienda en España." 1925-1965. En: *La vivienda moderna. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos / Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2009, pp. 11-34.

FERRAGUT POU, J. "Iglesia Nuestra Señora de los Ángeles." En: *Arquitectura*, 1968, no. 119, pp. 38-40.

FERRAGUT POU, J. "Conversa de Francesc de P. Barceló i Fortuny amb Josep Ferragut, Revista *LLuc*, 1968." En FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015, pp. 28-29.

FERRAGUT CANALS, J. *El Arquitecto José Ferragut Pou*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015. ISBN: 9788497169394.

FISAC, M. *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*. Bilbao: Secretaría General Técnica. Servicio de Publicaciones, 2009.

FLORES, C. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1989.

FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN: 8425216656.

GARI-JAUME, L. *Nuestra Señora de los Ángeles. Seminario Franciscano La Porciúncula*. Palma de Mallorca, 1968.

MARTÍ, L. *Palma. Guia d'arquitectura*. Palma de Mallorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 1997. ISBN: 8492103647.

VALSAMAKIS, N. "Nicos Valsamakis. El griego moderno." En: *Formas*, 2007, nº. 17, pp. 92-105.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco A. García Pérez
Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
fagp77@gmail.com

Reflejos de una ciudad. Muerte en Venecia / *Reflections of a City.* Death in Venice

Muerte en Venecia es una película que de manera magistral supo plasmar en fotogramas las imágenes literarias vislumbradas en la novela de Thomas Mann que le dio título. Nunca estudiada estrictamente en sus relaciones con la ciudad que le sirve de escenario, este trabajo pretende evidenciar la vinculación íntima existente entre las ideas que subyacen bajo su estructura visual y la propia imagen urbana de Venecia. Se argumenta que mediante la referencia literal, y sobre todo a través el uso simbólico de las imágenes, la cinta de Visconti refleja las esencias de la ciudad de los canales.

Death in Venice is a film that masterfully captured the literary images glimpsed in Thomas Mann's novel that gave it its title. The film has never been strictly studied in its relations with the city that serves as its stage; this paper aims to highlight the intimate link between the ideas that underlie its visual structure and the urban image of Venice itself. It is argued that through literal reference, and above all through the symbolic use of images, Visconti's film reflects the essences of the city of canals.

Belleza, Máscara, Onírico, Profilaxis, Venecia, Visconti /// Beauty, Mask, Oneiric, Prophylaxis, Venice, Visconti

Fecha de envío: 15/03/2019 | Fecha de aceptación: 24/05/2019

Venecia es una ciudad fotogénica. La presencia ubicua del agua entre las formas construidas provoca ese destello luminoso que la diferencia de otras urbes que se han puesto bajo la cámara. Sin embargo, la atracción que ejerce como objeto retratado no es nueva. Al contrario, la ciudad se encumbraba ya en el siglo XVIII como la más representada y conocida en el mundo a través de sus imágenes. El éxito de las pinturas de Canaletto, Bellotto o Guardi hizo que sus canales, monumentos y lugares típicos llegaran hasta cualquier lugar de Europa a manos principalmente de los viajeros británicos. A partir del siglo XIX la fotografía contribuyó a renovar la forma del retrato urbano incorporando nuevos efectos visuales y puntos de vista nunca antes atrapados por la cámara óptica o las miradas de los vedutistas, pero finalmente será el cinematógrafo el encargado de universalizar por completo su imagen a finales del pasado siglo[1].

Venecia es una ciudad onírica. El reflejo acuático de sus volúmenes corpóreos, las continuas inundaciones que hacen perder momentáneamente el apoyo a sus arquitecturas, la densa niebla que desmaterializa sus perfiles, la transportan recurrentemente al mundo del espejismo; pareciese que la realidad material sublimase hasta convertirse en etérea, en una ilusión. Se establece así un juego de apariencias en el que es difícil discernir entre lo real y lo ficticio, lo corpóreo y lo leve, lo ordinario y lo ideal. Estos momentos incitan a establecer una correspondencia entre la propia imagen de la ciudad y su imagen filmada[2], aquella que partiendo de lo real se abre a nuevos caminos que se adentran en lo ilusorio. Se podría afirmar que Venecia ãcomparte en esencia la naturaleza ficticia de lo cinematográfico.

---

1. Si se quiere conocer la extensa filmografía ambientada en Venecia, consúltense los listados de películas reunidos en Zanotto (2002) o en Damiani (2004). Para profundizar más en la relación entre Venecia y el cine, véase Brunetta y Faccioli (2010) y (2004), Ellero (1983) y, por último, Zangrando, (1994). Aunque no se pueda afirmar que Venecia haya sido una capital cinematográfica dentro del territorio italiano de la talla de Roma, Turín, Milán o Nápoles, sin embargo, se considera pionera en la promoción y divulgación del séptimo arte: en 1932 se celebró la primera edición de la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (conocida en España como el Festival Internacional de Cine de Venecia), el primer festival de cine de la historia, solo precedido –aunque en otra modalidad - por los Oscars norteamericanos (1929).

2. Además, la concatenación progresiva de fachadas que percibe el que se mueve a lo largo de los canales utilizando la barca tradicional también tiene algo de cinematográfica -no es casualidad que primeras imágenes filmadas de la urbe fuesen a bordo de una góndola. Las registró en 1896 Alexandre Promio, operador de cámara de los hermanos Lumière, y se consideran el primer travelling cinematográfico de la historia.

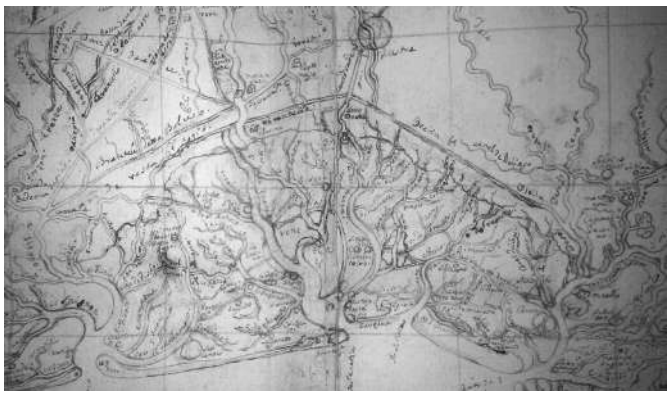


Fig. 01. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 5:08''

Fig. 02. Cristoforo Sabbadino, *Trattato della laguna veneta*, siglo XVII. Biblioteca Marciana, Venecia. El detalle de los cauces subacuáticos de la laguna expresa elocuentemente el soporte laberíntico sobre el que se fundó la ciudad, en el centro de la imagen.

Fig. 03. Tomaso Diplovatacio, *Venezia in legno*, contenido en el *Tractatus de Venetae urbis libertate*, Biblioteca Nazionale Marciana. Se trata de un dibujo del siglo XVI (posiblemente copia de un dibujo medieval más antiguo), que representa las construcciones en madera de los primeros asentamientos de la laguna. No se sabe a ciencia cierta la localización exacta de este conjunto urbano pero se considera que posiblemente sea la zona norte de la laguna.

Si existe una película que representa esta presumible vinculación esencial entre Venecia y el cine, es *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti, la adaptación cinematográfica de la homónima novela del escritor alemán Thomas Mann, escrita en 1912[3].En lo que sigue se argumenta que se puede establecer una analogía, y por tanto un trasvase de identidades, entre las ideas que subyacen en la historia narrada en el cine y la propia ciudad. Se pretende evidenciar que mediante el uso de la referencia literal, pero sobre todo de la metáfora y el simbolismo, el film retrata la ciudad de Venecia en sus esencias, tanto corpóreas como inmateriales.

La llegada, el origen

Muerte en Venecia comienza con un fundido del negro a la imagen de un barco a vapor en movimiento. Es el barco en el que viaja el protagonista, Gustav von Aschenbach, un compositor alemán que viaja a Venecia con la intención de superar una crisis creativa y personal que a lo largo de la trama se revelará existencial. Este fundido es especialmente relevante en

3. *Muerte en Venecia* (título original: *Morte a Venezia)* es una producción franco-italiana de 1971; el título original de la novela de Mann es *Der Tod in Venedig* (1912). Merece la pena citar otra película, de reciente factura, centrada exclusivamente en la dimensión más poética de la ciudad: *La Serenissima,* de Gonzalo Ballester. Con formato de documental, la cinta acompaña de imágenes urbanas la lectura del diario personal de Ramón Gaya. A lo largo de sucesivas visitas a la ciudad, el pintor murciano la homenajeó por escrito, refiriéndose a ella con frases como “no es solo una ciudad, un lugar, sino una... existencia” (Ballester, 2016).

la presentación de la ciudad lagunar al espectador. La primera figura que el ojo es capaz de identificar es agua, suaves ondas que nacen del negro y finalmente se identifican con el mar abierto surcado por el barco. Después de presentarnos al compositor leyendo, solitario, en la cubierta, el arribo a puerto se precede de un plano de corta duración que parece sacado del contexto narrativo por su abstracción. En los tonos ocres propios del amanecer, unosrecolectores de almejas recorren a contraluz una superficie ambigua, en la que la tierra y el agua se funden en una masa informe de reflejos etéreos. Utilizada como encuadre paisajístico en el que se desarrollará la trama, a la vez, se puede entender como un encuadre onírico del film, un espejismo que nos remite a lo elemental y primario, a lo sublime, que destila siempre la imagen pequeña del hombre ante la naturaleza poderosa[4]. Además, en este caso, la fuerza poética de las imágenes desprende un sentimiento de extrañeza: los mariscadores se asemejan más a garzas en busca de pescado que a humanos. Esos hombres que parecen posados o se deslizan sobre el agua, no deberían estar ahí. Y la noción de extrañeza que en la película se interna en el inconsciente a través de esta imagen fugaz, es la que, precisamente, ha acompañado a la ciudad de Venecia desde su origen. El hombre no debería de haber construido una ciudad ahí, en esos inhóspitos terrenos pantanosos de tierras movedizas.

La inusual elección de una laguna como asentamiento urbano se produjo bajo la influencia del miedo, fue fruto de una huida. En el siglo V, las poblaciones de la costa véneta eran continuamente asoladas por incursiones de hordas bárbaras. Cansados del asedio constante, los pobladores decidieron dejar sus hogares para refugiarse en los terrenos lacustres que se extendían frente a ellos, el lugar menos apropiado para hundir los cimientos de una casa, inestable, insalubre, inundado de aguas salobres. Un lugar de destierro forzoso que garantizaba, por su falta de atractivo, el alejamiento de los invasores. Es así como inicia la colonización urbana de la futura Venecia y la conversión metafórica del hombre atemorizado en animal acuático.

El paisaje con el que se encontraron los primeros pobladores no sería muy diferente del que se extiende hoy día al norte de la laguna, una zona que ha sabido conservar inalterada su condición natural a lo largo de los siglos, y que el propio John Ruskin describía a mediados del siglo XIX de esta manera:

> Tan lejos como es capaz de alcanzar la mirada podemos ver un desierto yermo de mar embravecido, de un lívido gris ceniza, no como las tierras del norte, con sus rebalsas de color azabache y sus páramos de color púrpura, sino un lugar sin vida, del color de la arpillera, con la

4. De alguna manera esta imagen remite a la estética de lo sublime, a las pinturas de Caspar David Friedrich, en las que la figura humana queda empequeñecida por la grandiosidad de la naturaleza que la envuelve. Recuérdense, por ejemplo, los paisajes acuáticos de *Monje a la orilla del mar* (1808-18010), *La Luna saliendo a la orilla del mar* (1822), *La gran reserva* (1832) o *Las tres edades* (1834). Al igual que sucede con las obras del pintor, las primeras imágenes del film dirigen la mirada del espectador hacia la dimensión metafísica de la realidad. Se defiende que esta estrategia visual sirve como introducción de los grandes conceptos que subyacen en la supuesta superficialidad de los hechos narrados en la trama.

Fig. 04. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 9:31''

Fig. 05. Arnold Böcklin, 1883, *La isla de los muertos III*, Antigua Galería Nacional de Berlín.

> corrompida agua del mar filtrándose a través de las raíces de su áspera maleza, la cual centellea acá y allá a través de los tortuosos canales (Ruskin 2000, p. 81).

Un entorno primigenio y hostil en el que se recortó la insospechada figura de un hombre hundido en el fango hasta las rodillas, que tenía la intención de hacer de aquello su casa. Primero en madera y con el paso de los siglos en ladrillo y piedra importada, se levantó Venecia, la ciudad que se convertiría en capital de la *Serenissima Repubblica*.[5]

Atravesar las aguas

Venecia es sin duda el paradigma de la ciudad-isla. Esta condición geográfica implica que su espacio construido se vea identificado con lo simbolismos inherentes a la tierra aislada en las aguas. La isla, desde un punto de vista simbólico, es el "otro" lugar. Aquel espacio que se desliga de la cotidianeidad de lo conocido para adentrarse en el terreno de lo ignoto. La condición de lejanía existencial que acompaña siempre a la isla le viene conferida por la naturaleza del elemento que la separa

5. Existe una cantidad ingente de publicaciones que tratan la historia urbana de Venecia. Referencias obligadas entre aquellas que se centran en su momento fundacional: Dorigo (1983); y que además lo integran dentro de una visión historiográfica general: Concina (1995) y Norwich (2009).

y aísla: el agua[6]. Desde un punto de vista simbólico, el viaje de ida a una isla es una inmersión en las aguas que la rodean, que se identifica con la regresión, la vuelta al origen y el contacto con lo numinoso, con lo sagrado –con aquello que pertenece a una esfera existencial que se extiende fuera de los límites de lo profano. Por consiguiente, la emersión, o la superación del viaje acuático, siempre es un acto regenerativo que supone un punto de inflexión en la vida del sujeto pasante, tras haber comulgado con lo esencial. De ahí que llegar a una isla implique siempre una especie de ritual de paso que permite el encuentro con lo que se halla en otro plano existencial.[7]

En la pelicula, la llegada acuática a la ciudad se identifica indiscutiblemente con el ritual de paso que garantiza la metamorfosis existencial. Como se ha dicho, Aschenbach se dirige a Venecia en busca de descanso e inspiración. Sin embargo, su retiro estival en la costa véneta no le proporcionará ningún alivio, sino todo lo contrario. Tras un progresivo deterioro de sus condiciones físicas provocado fundamentalmente por el trance psicológico que le produce el amor prohibido hacia un adolescente, el compositor muere. Visconti eliminó del guión los dos primeros capítulos del texto original, ambientados en Alemania. De esta forma, las imágenes con las que se inaugura el declive fatal del compositor son las correspondientes a su llegada en barco al Bacino di San Marco y posteriormente en góndola al Hotel des Bains en el Lido de Venecia. En este reformulado inicio, el paso a través de las aguas adquiere un significado mítico, es una señal que anticipa la regresión definitiva, la muerte, que espera en la otra orilla bajo la forma de fruto prohibido. Significativamente, en este trayecto inicial adquiere un especial simbolismo el gondolero que guía al compositor, una especie de Caronte grotesco que le obliga a hacer el viaje a cambio de unas monedas a través de la laguna, transformada circunstancialmente en río Aqueronte[8].

---

6. La Ciudad de la laguna engrosa la larga lista de islas que en la cultura occidental han sido origen de una extensa imaginería relacionada con lo originario y germinal, la unicidad, lo misterioso y oculto, etc. Entre ellas, la Isola Tiberina, Mont-Saint-Michel, las islas Borromeas, la Isla (de los Muertos) de Böcklin, Utopia, la abrupta Capri, Roosvelt Island, La Isla Misteriosa de Verne, la isla del Tesoro de Stevenson, la isla de la Cité, o incluso, la de la Fábrica Menier.

7. El viaje a la isla (cuyo prototipo es la travesía bíblica de Noé) se identifica con el viaje al centro del laberinto. Ambos arquetipos, el itinerario diluviano y el laberíntico, poseen la misma estructura simbólica. El camino de ida y vuelta al centro simbólico, que te cambia la vida. Laberinto e isla se confunden, pues, en una misma identidad simbólica. Un viaje que, en ambos casos, implica dejar atrás la vida anterior para empezar una nueva. Las líneas precedentes se referencian en gran medida en Mircea Eliade (1999, p. 165). Para profundizar más en el proceso del paso ritual, consúltese Van Gennep (2008) y Turner (1988).

8. El viaje hacia la muerte que realiza el protagonista se vaticina en el libro de Mann por medio de la descripción que Aschenbach hace de la góndola que le trasportará al Lido: "¿Quién no experimenta cierto estremecimiento, quién no tiene que luchar contra una secreta opresión al entrar por primera vez, o tras larga ausencia, en una góndola veneciana? La extraña embarcación, que ha llegado hasta nosotros invariable desde una época de romanticismo y de poema, negra, con una negrura que sólo poseen los ataúdes, evoca aventuras silenciosas y arriesgadas, la noche sombría, el ataúd y el último viaje silencioso. ¿Y se ha notado que el amplio sillón barnizado de negro es el más blando, más cómodo, más agradable del mundo? (...) La travesía será corta –pensaba– ¡Ojalá durase siempre!". Mann (1966, pp. 28-29).

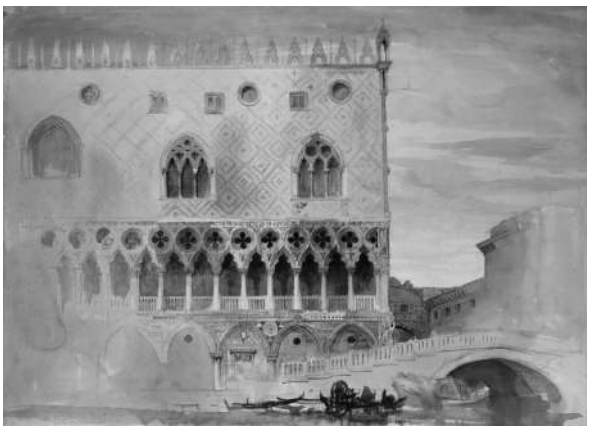


Fig. 06. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, montaje del autor de los fotogramas 1:57:32'' y 1:57:36''

Fig. 07. John Ruskin, 1865, Estudio del exterior del Palazzo Ducale, Ashmolean Museum.

Belleza y Muerte (Tadzio y Aschenbach)

Muerte en Venecia es una oda a la belleza pura y perfecta, la belleza platónica, representada por Tadzio, un adolescente polaco que veranea en el mismo hotel que el protagonista. Pero este homenaje a la belleza tiene su envés necesario en su contrario, en la monstruosidad de la degeneración que será sufrida por Aschenbach. Una dualidad que se manifiesta en los propios escenarios en los que se desarrolla la trama. Venecia será el reflejo de estos dos apuestos, a la vez. La encarnación de lo bello y lo monstruoso, y de lo refinado y lo degradado. Será la síntesis material de la romántica idea de la belleza decadente[9].

La dualidad conceptual que subyace en el desarrollo de la trama fílmica es un fiel reflejo de los conceptos filosóficos desarrollados en la obra literaria original, que tuvo su origen en la experiencia directa que Mann mantuvo con Venecia, a la que consideraba "la ciudad seductora y vinculada a la muerte, la ciudad romántica por excelencia"[10]. La breve novela relata una ficción por medio de una trama bastante concisa, que sin embargo se sustenta en una compleja reflexión abstracta en la que se entrelazan el pensamiento estético y las referencias simbólicas y mitológicas. Se describe el

9. Quizás el encomio a la belleza romántica de Venecia más influyente de todos los tiempos haya sido el pronunciado por John Ruskin en *Las piedras de Venecia* (1851-53). En esta obra el polifacético artista británico la describió como escenario de la colisión entre la miseria del presente y la grandeza del pasado que encarnaba el Mito de Venecia. Tomando como modelo estético el arte medieval bizantino y gótico, lo enfrentó a la frialdad y regularidad de la modernidad, cuyo radio de acción consideraba extendido hasta el Renacimiento. A la hora de expresar la belleza de lo decadente son especialmente sugestivas las acuarelas que acompañaban este argumento, en las que se enfrenta el colorismo y la viveza del detalle ornamental con la representación exacta de las manchas de humedad, el desconchado de las paredes y la abrasión de la piedra, haciendo uso de las tintas de modo que, en muchos casos, las arquitecturas se desdibujan sugiriendo ser víctima de una especie de disolución matérica. Ruskin (2000).

10. Cita en Margarethe Glac (2016, p. 227), quien a su vez cita a Thomas Mann (1975, p. 429). La novela tiene unos claros antecedentes personales. En 1911 Mann viajó a Venecia junto a su esposa Katja. En el ambiente aristocrático que ofrecía la ciudad a principios de siglo conoció a dos jóvenes polacos, Vladislav Moes y Janek Fudakovski, quedando fascinado por la belleza del primero. El asombro que le produjo su propia fascinación gestó en él una historia latente que más tarde se convertiría en su famosa novela, publicada en 1912, en la que los jóvenes anteriores se convertirían en Tadzio y su compañero Jascho. (Matamoro 1981, pp. 259-260). Para tener una idea de cómo Mann ha mantenido un constante paralelismo entre su propia vida y la de sus personajes, consúltese Mann (1969).

enfrentamiento entre la fuerza dionisíaca –vital y destructora, a un tiempo, que encarna Tadzio– y la apolínea –representada por Aschenbach y tal vez por el propio Mann–, y se hace por medio de las reflexiones de éste último sobre las propuestas del *Fedón* de Platón y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzche en relación a la belleza y el arte. Aschenbach admirará al joven polaco como un arquetipo platónico, modelo primordial e inalcanzable de belleza y, como tal, no llega a establecer con él ningún contacto prosaico, ni entiende su idioma ni le oye hablar en toda la narración. Mantiene un distanciamiento, pues, con la naturaleza vital pero a la vez destructora de la belleza, que será la que finalmente lo arrastre hacia la fatalidad. La lucha entre la vida y la muerte, el Eros y el Tánatos freudiano estructuran toda la narración y es precisamente esta dualidad la que más claramente trasladó sesenta años después Visconti a su obra cinematográfica[11]. La adaptación del libro a la película supuso un arduo esfuerzo por parte del cineasta, puesto que tanto la estructura espacial como temporal de aquel eran difícilmente adaptables al formato narrativo de la gran pantalla[12]. Sin embargo, el gran logro del director fue el de saber sugerir con imágenes la compleja relación metafísica entre lo bello y lo degradado.

A pesar de rodarse a inicios de los años setenta, el montaje escenográfico de las escenas urbanas se hizo con relativa facilidad: la ciudad mostraba aproximadamente el mismo aspecto que sesenta años atrás, fecha de ambientación de la historia narrada. Fue precisamente a principios de siglo XX, en 1902, cuando se produjo la caída inesperada del Campanile de San Marco. Un hecho que marcaría para siempre el tratamiento estético de la arquitectura de la ciudad: su reconstrucción se hizo siguiendo el principio *com'era dov'era* (como era y donde estaba), que tuvo una generalizada aceptación tanto en el mundo académico y político como en el resto de la sociedad veneciana. Este hecho puntual puso las bases para el desarrollo y puesta en práctica de una corriente conservacionista en el tratamiento del patrimonio urbano local que a la larga propició una especie de momificación de la ciudad. Es precisamente la aplicación ininterrumpida del *restauro storico* y de una política de conservación edilicia basada en la degradación controlada lo que hace que en Venecia conviva en un equilibrio inusual lo deslucido y marchito de los materiales con la hermosura de las formas que configuran[13].

---

11. Para profundizar en el pensamiento filosófico que recorre el libro de Mann, en concreto el enfrentamiento entre opuestos que en él se desarrolla, consúltese Bottiroli (2015, pp. 144-158). El autor hace una relectura de la *Muerte en Venecia* incidiendo en la relación entre sus dos personajes principales y argumenta que ésta no se puede interpretar únicamente como la relación entre Eros y Tánatos, sino como una oposición más amplia, aquella que se establece entre la perfección de lo formado y la perfección de la nada, entendida desde el punto de vista heideggeriano. Por otra parte, con respecto a la dualidad conceptual que recorre todo el libro, es recurrente la idea de que ésta también se estructura en la oposición entre el norte y el sur, fundamentada en la tradición del viaje del artista germánico a Italia en busca del arte grecolatino, la sensualidad y la vitalidad que ofrece la luz radiante frente al oscuro y frío norte protestante (Fernández 2010, p. 23).

12. Para saber más sobre los pormenores de la complicada translación del libro a la película, consúltese Rebolledo (2010, pp. 177-204).

13. Para conocer todos los pormenores del derrumbe y la reconstrucción mimética del Campanile, véase el compendio de artículos que con motivo de su inauguración diez años después se hizo en AA.VV (1912). Si se quiere tener una visión amplia de los métodos de restauración y conservación que se aplican en Venecia, consúltese Roca (2004).

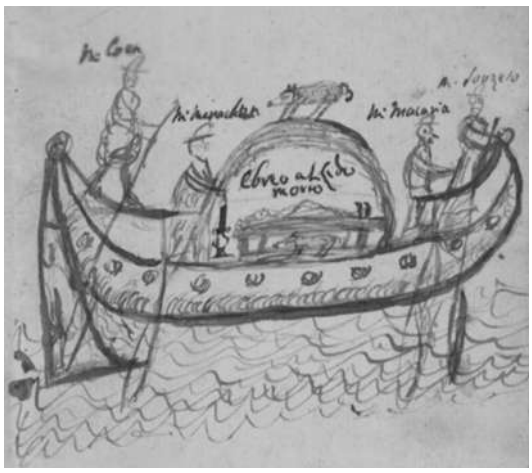


Fig. 08. Luchino Visconti,1971, *Morte a Venezia*, fotograma 1:25:02''

Fig. 09. Guido Costante Sullam, primer tercio s. XX, *Pianta dimostrante lo sviluppo del Guetto di Venezia dal 1516 al 1707,* Archivio di Stato di Venezia (ASVe).

Fig. 10 . Autor desconocido, *ca* 1890, *Raccolta dell'acqua del pozzo.* venipedia.org

Fig. 11. Autor desconocido, siglo XVIII, Dibujo que ilustra el transporte en góndola de un judío difunto hacia el cementerio del Lido. Primera página del *Libro morti ebrei [...] turchi,* Archivio di Stato di Venezia (ASVe). La imagen es una muestra del desprecio con el que continuamente se trataba al setor judío de la ciudad: al difunto le acompañan dos cerdos, uno sobre la cubierta de la embarcación y otro bajo el propio cadáver.

La ciudad bella, la representada por el esplendor del Canal Grande, la volátil atmósfera del Palacio Ducal o la voluptuosidad de la Plaza de San Marco y el refinamiento bizantino de su Basílica, aparece solo fugazmente en la película. Solo en algunas escenas, siempre como telón de fondo, como una belleza inasible, efímera, que ya está marcada por su propio destino fatal. Sin embargo, la ciudad infecta, sucia y degradada, asociada a la propia progresiva degeneración del personaje principal, tiene un papel protagonista. Se nos muestra una Venecia demacrada, parece que estuviera podrida, en estado de descomposición. Es una Venecia marcada por el cólera.

Miedo a tocar. La profilaxis vertical y horizontal

Sobre las paredes desconchadas y sucias de la ciudad afectada por el cólera, en el film aparecen recurrentemente carteles del *Comune* que avisan a la población de que se tomen las medidas higiénicas pertinentes para evitar la epidemia. En este contexto es muy significativa la escena de un operario que con una regadera va vertiendo una especie de desinfectante de color blanco sobre los paramentos, escaleras y suelos de la urbe, e inunda el perímetro de los pozos públicos. Se nos muestra una Venecia infectada, que no hay que tocar por miedo al contagio.

Este miedo a tocar se reconoce en el propio ADN constructivo de la ciudad. Y de manera muy clara, en estos pozos-cisterna que precisamente se retratan en la película como objeto prioritario de las medidas higiénicas. Se puede afirmar que el pozo-cisterna es la materialización del miedo y la aversión por las aguas lagunares. Y basta con analizar su función y morfología para evidenciarlo. La cisterna veneciana es básicamente una bolsa profiláctica enterrada en el suelo fangoso que permite la acumulación de las aguas pluviales, las aguas buenas, puras, aptas para el consumo, y las separa, gracias a su envolvente impermeable, de las aguas del subsuelo inundado, de las miasmas sobre las que se levanta la urbe[14]. Este dispositivo arquitectónico revela una cuestión clave en la estructura topológica de esta extraña ciudad. En relación con el agua, Venecia se divide verticalmente en dos mundos que, estando muy próximos, no llegan a tocarse: el mundo aéreo de las aguas provenientes del cielo, del agua clara, y el mundo subacuático, oscuro e infecto de los canales y la laguna. El primero, es la esfera habitable, lugar en el que se desarrollan los espacios del hombre; el segundo, la parte inhabitable de la laguna, que hay que evitar en la medida de lo posible: incluso los cimientos de los edificios se adentran en el subsuelo en forma de palafitos, apéndices leñosos que sugieren la idea de que las casas se posan en el agua sobre alfileres.

Si la categorización entre aguas buenas y malas estructura verticalmente la ciudad, será asimismo el agua la que marque su morfología en el plano. Como es sabido, Venecia está conformada por más de cien pequeñas islas, y el agua, el canal, constituye el elemento de separación y a la vez de conexión entre ellas. Será de nuevo la idea del *miedo a tocar*[15] la que radicalice esta configuración fragmentada. De hecho, será en Venecia donde se invente la noción de *ghetto* y se extreme la idea *fondaco*, dos tipos de espacios urbanos profilácticos que en esta ciudad representan el miedo y la aversión a las etnias minoritarias, al otro, al extraño[16]. Y tampoco es casualidad que fuese Venecia el escenario elegido por Schekaspeare para ambientar dos de sus obras capitales, *Otello* y *El mercader de Venecia*, estructuradas sobre la idea de la aversión al diferente[17].

---

14. Con el aumento de la población y el miedo a las epidemias a partir del siglo XV los pozos-cisterna complementarían el agua que naturalmente recogían con aguas captadas en el continente y transportadas a la ciudad a bordo de barcas construidas para tal fin, llamadas *burchi*. El binomio *burch*i-pozo fue el sistema de suministro de agua que perduró en Venecia hasta finales del siglo XIX, cuando las corrientes higienistas obligaron a plantear una solución acorde a los tiempos. El proyecto moderno consistió en el trazado de una conducción subterránea que captaba las aguas limpias del Seriola –un canal excavado en el 1540 con el fin de acercar las aguas del río Brenta a los márgenes de la laguna– y las transportaba a Venezia bajo el puente ferroviario (posteriormente denominado de la Libertad), que había unido definitivamente la isla con la tierra firme en 1842 (Michela,1842).

15. Expresión tomada prestada del sociólogo Richard Sennet. Concretamente, la frase es el título del capítulo que trata sobre Venecia en su libro *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Sennet, 2007).

16. Ghetto era el nombre de un barrio-isla en el que se obligó a residir a la comunidad judía, que sólo se comunicaba con el resto de Venecia durante el día a través de dos puentes levadizos férreamente vigilados; el fondaco veneciano (evolución del *funduq* árabe) era un gran complejo residencial en el que se obligaba a vivir, asimismo, a las etnias minoritarias. Hoy día sobreviven varios *fondaci*, como el Fondaco dei Turchi y el Fondaco dei Tedeschi, en los que antiguamente se alojaban los turcos y los alemanes de la ciudad, respectivamente. Sobre el ghetto y el fondaco, consúltese Concina (1994 y 1997), respectivamente

17. Una interesante publicación que precisamente conecta la obra de Shakespeare y la de Thomas Mann es la *La ciudad de los extravíos* (Fernández, 2010).

Fig. 12. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 1:46:56''

Fig. 13. Federico Fellini, *Il Casanova di Federico Fellini,* 1976. Fotograma 33:41''

La máscara (blanca de Haussenbagh) y la piel de los edificios
Marcado por la incipiente enfermedad y en plena desesperación emocional, el compositor acude al barbero para mejorar su aspecto, quien le maquilla la cara con polvos blancos. A partir de este momento y hasta el final de la cinta, la capa de maquillaje, que a duras penas puede ocultar el empeoramiento progresivo del personaje, actuará como una máscara. En el uso de esta segunda piel podemos reconocer, de nuevo, una identificación entre el protagonista del film y la propia ciudad[18].

18. La película Casanova, de Federico Fellini, incide asimismo en la identificación de Venecia con la máscara. En el inicio de la película se hace un homenaje al carnaval veneciano, en este caso, excesivo, grotesco, esperpéntico. En una Venecia recreada en los estudios de Cinecittà, se reproducen las cubiertas de la cárcel y las cúpulas de la Basílica de San Marco, incluso las mismas aguas de la laguna, con grandes lonas de plástico ondulante que no ocultan su artificiosidad. Esta Venecia de cartón-yeso recreada por Fellini no se aparta mucho de la realidad material de la ciudad (Fellini, 1976).

Fig. 14. Carlo Naya, 1875, *Ca' d'oro. Venezia,* Wikimedia.org

Fig. 15. Foto del autor, 2018, Muro veneciano con su característico aspecto degradado.

Venecia, quizás hoy más que nunca[19], se podría entender como un gran decorado, una gran masa pétrea recubierta por una segunda piel. Se reconoce esta dimensión epidérmica de la arquitectura en la mayoría de las edificaciones que ofrecen su fachada al Canal Grande, verdadera arteria histórica de ostentación de la riqueza acumulada detrás de los muros palaciegos, como el caso del famoso Ca'Doro, que recubre su frente de todo el artificio arquitectónico característico de la transición entre el gótico y el renacimiento veneciano, o el propio Palacio Ducal, que se ofrece a las aguas del Bacino como si se tratase de un volumen cubierto de tela estampada. Esta inclinación por la exaltación de la dermis arquitectónica la encontramos asimismo en la mayoría de los edificios religiosos, dentro de los cuales la iglesia de Santa Maria dei Miracoli y la propia Basílica de San Marco son ejemplos paradigmáticos. Es precisamente en la fachada de la Basílica donde quizás sea más patente una característica endémica de la máscara arquitectónica veneciana: la heterogeneidad de sus componentes y su fragmentación. Como es sabido, el territorio pantanoso en el que se fundó la ciudad carecía de materias primas para la construcción. Los venecianos, por tanto, para levantar todas sus arquitecturas tuvieron que recurrir a material constructivo proveniente de expolios o de las canteras de Istria o Grecia, y éste debía configurarse en forma de piezas pequeñas, a ser posible, ya labradas, para poder transportarlas en embarcaciones hasta la ciudad.

19. Venecia es cada vez más la caricatura de sí misma. Y este hecho manifiesta de manera clarividente en la cosificación que de ella hacen los escaparates de los negocios de souvenirs. Miniaturas del Palacio Ducal, del Campanile, fotografías, grabados y estampas de palacios y canales, máscaras de carnaval, joyería y todo tipo de objetos de vidrio de Murano, estampados y *merletti*, etc., remiten a una ciudad de imágenes estereotipadas que se condensa al otro lado del vidrio. Una imagen reductiva y homogeneizadora de la realidad urbana que sin embargo ha acabado sustituyendo a la real en el imaginario colectivo. Así, la imagen de la ciudad mostrada en el escaparate, a pequeña escala, tiene su fiel reflejo en la escala urbana: la arquitectura adelgaza su espesor para convertirse en una máscara de sí misma, se comprende cada vez más como una instalación ficcional de cartón-yeso de un parque temático que como construcciones contenedoras de vida, real.

Fig. 16. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 1:03:27''

Fig. 17. Reale Fotografia Giacomelli, 1926, Jóvenes posando sobre una góndola con el Hotel Excelsior de Fondo. Archivio Fotografico Giacomelli, Comune di Venezia.

Fig. 18. Reale Fotografia Giacomelli, 1935, Vista aérea del Hotel Excelsior y su playa adyacente, Archivio Fotografico Giacomelli, Comune di Venezia.

Fig. 19. Foto del autor, 2018, Crucero cruzando el Canal de la Giudecca.

Sin embargo, la dimensión epidérmica de los edificios tiene su expresión más literal en la forma en que se construye el típico muro veneciano hecho de ladrillo. El muro en Venecia ha de protegerse del agua, y con esa intención la fábrica se reviste tradicionalmente mediante una superposición de revocos diferentes que a su vez propician la transpiración[20]. Este sofisticado sistema de revestimiento se va degradando con el paso del tiempo y se desconcha por zonas de forma desigual, hasta que pone de manifiesto la masa de ladrillo que cubre. Un fenómeno que confiere su típico aspecto al muro veneciano y que expresa muy bien la íntima relación entre arquitectura y máscara. Una máscara hecha de diferentes pieles que se disponen sobre una piedra extranjera, de otro lugar. Se podría entender la ciudad entera como una gran máscara que oculta su propia esencia, su identidad primigenia, el agua informe sobre la que se levanta.

La inundación de los cuerpos

Si la Venecia de Visconti encarna lo putrefacto y lo feo, será en cambio el ambiente costero del Lido, la isla que separa la laguna del Adriático, donde lo bello se manifieste plenamente, vinculado al refinamiento del turismo aristocrático y burgués de principios de siglo XX. Un turismo ligado al baño en el mar. Ambientada en 1910, la película refleja claramente el boom inmobiliario que sufrió esta isla en la dos primeras

20. A este respecto consúltese Doglioni (2004, p.121).

décadas del siglo XX, que se materializó en extensas instalaciones de baño frente a su larguísima playa asociadas a hoteles de lujo como, entre otros, el Hotel des Bains, donde se rueda el film, o el orientalista Hotel Excelsior; pero también en salones de juego, el famoso Casino y en un gran conjunto de casas de veraneo privadas construidas en estilo Liberty, en boga en esos años[21].

La cinta retrata el canto del cisne de este turismo de élite con inquietud cultural que propició la creación de una identidad veneciana ligada, por ejemplo, a los grandes festivales de arte vigentes aún en la actualidad. Un turismo que, representando aún un sector poblacional minoritario, tenía la posibilidad aunque no formara parte de sus expectativas de integrarse en la vida cotidiana de la urbe de principios de siglo y mezclarse con el veneciano autóctono para conocer de primera mano la ciudad popular, apartada de los grandes monumentos, la Venecia modesta y pequeña. *Venezia Minore* es precisamente el título del documental realizado por Francesco Pasinetti en 1942, quizás el más grande homenaje realizado hasta hoy de esa ciudad en la que ya en aquel tiempo se reconocían unos valores que merecían atención y protección[22]. Nos presenta una *venecianidad* que hoy día está en trance de desaparecer, entre otras razones, por la implacable presión ejercida por el turismo de masas, que crece de forma exponencial desde los años noventa del siglo pasado. Un turismo masivo, superficial y consumista que tiene su expresión más clara y, a la vez, más agresiva, en los grandes cruceros de vacaciones que constantemente atraviesan el Canal de la Giudecca y dan paso a hordas de pasajeros, a una auténtica inundación de cuerpos que discurre ansiosa las calles y canales en busca de la foto ideal con la que en un futuro rememorar su paso efímero por la ciudad.[23]

El plano onírico. El *acqua alta*

Si la Venecia de hoy está continuamente amenazada por la "inundación de los cuerpos" del turismo ocasional, también lo está por otro tipo de inundación, esta vez ligada indisolublemente a la forma urbana desde su origen, la de las aguas.

El final de *Muerte en Venecia* lo protagonizan los dos personajes principales, Gustav y Tadzio. El compositor, sentado en una hamaca en la arena

---

21. Un interesante proyecto promocionado por el Comune de Venezia en colaboración con el IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) que permite la consulta online de todo el catálogo de edificios Liberty del Lido puede consultarse en la página web *L'architettura del Lido dal liberty* agli *anni '50*.

22. Para un retrato más profundo de Francesco Pasinetti y su obra, consúltese Petrucci (1959, p.1) o Pellegrini (1981). *Venecia Minore* es también el título de una cuidadosa investigación sobre la tipología residencial veneciana desde los siglos XIV al XVIII. Su autora, Egle Renata Trincanato, fue la principal promotora a mediados del siglo XX del desplazamiento del interés por el estudio de los grandes y célebres edificios hacia los edificios más modestos (Trincanato, 2008).

23. Es sabido que el *Comune di Venezia* desde hace tiempo plantea iniciativas para limitar el acceso de visitantes. Últimamente esta preocupación generalizada se ha traducido en la instalación temporal, como proyecto piloto, de unos controles de acceso en el inicio de *Strada Nuova*, su principal arteria peatonal. Una propuesta muy polémica, que ha puesto de manifiesto el ya irremediable desequilibrio entre las políticas orientadas a la protección del habitante y su hábitat natural, y las que permiten la mercantilización despiadada de esta ciudad patrimonial.

Fig. 20. Luchino Visconti, 1971, *Morte a Venezia*, fotograma 2:06:58''

Fig. 21. Autor desconocido, 1966, Piazzeta de San Marcos durante la inundación de 1966, Wikipedia.org

de la playa, presencia en su agonía de muerte la estampa de Tadzio, que se adentra despacio en el agua del mar en calma y señala el horizonte. Esta imagen, de belleza platónica, esencial, remite al simbolismo de las aguas inmutables, quietas, las aguas durmientes de Gastón Bachelard[24]. Tadzio flota en un espacio casi infinito, sin referencias apenas, podríamos decir amniótico, en el que la frontera entre lo físico y lo ideal se difumina. Parece que asistiésemos a un momento en el que lo profano, cercano y sensible, trascendiese su propia materialidad para quedar suspendido momentáneamente en el plano de lo inalcanzable.

La imagen acuática que protagoniza el final de la película se identifica más con la superficie de agua calma de la laguna que con la marítima. Se puede intuir que Visconti, en el intento de componer una escena conclusiva de corte esencial, opta estéticamente por la plenitud que destila la imagen de las aguas lagunares en reposo.

Como es sabido, la laguna véneta, y con ella todas sus islas incluida Venecia, es víctima recurrente de las mareas, del *acqua alta*. El plano de agua tersa asciende casi imperceptiblemente hasta cubrir por igual todas las zonas próximas a la línea de flotación. Cuando sopla el Siroco, el viento que arrastra las mareas, en la ciudad suenan las alarmas, literalmente. Se oye un sonido de sirenas -las mismas que avisaban de ataques aéreos en tiempo de guerra- que advierten a la población del ascenso de las aguas. Entonces la ciudad vive momentos de frenética actividad. La gente apresura el paso para llegar a su destino, las barcas se aseguran en los embarcaderos, se atrancan las puertas de las viviendas con pequeñas compuertas estancas, los comercios ponen a funcionar las bombas de desagüe y se montan las pasarelas que servirán de nuevos caminos sobre el agua. Las *fondamente*, las calles, los *campi* y los bajos de las viviendas se inundan, y es en ese momento cuando se produce la magia. La materia pierde sus pies. Toda la ciudad, los arcos, las bóvedas, los muros, los palacios y las torres de las iglesias quedan momentáneamente flotando sobre su propio reflejo. Y el peatón ya no pisa el suelo, sino que se eleva unos centímetros sobre él para moverse libremente por esta nueva urbe volátil. El *acqua alta* se retira poco a poco, como llegó, y todo vuelve a una calma sostenida, a la espera de otra crecida, que de nuevo se producirá muy lentamente, pero de manera implacable.

24. Bachelard (2005).

Entre aguas (una historia y una ciudad)

Muerte en Venecia comienza y acaba con imágenes acuáticas. En ambos casos, con aguas que parecen pertenecer a la esfera de lo onírico. Enmedio se desarrolla una historia que partiendo de hechos y sentimientos mundanos, alcanza el terreno de lo platónico.

Venecia es una ciudad entre aguas que en virtud de las mareas pierde una y otra vez el amarre que la sujeta a lo terrenal, para ascender al mundo de la ensoñación. Aquel lugar sin tiempo del que Italo Calvino la rescató en forma de múltiples ciudades invisibles.

Bibliografía

AA.VV. *Il Campanile di San Marco riedificato: studi, ricerche, relazioni*. Venecia: Comune di Venezia, 1912.

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de Cultura Contemporánea, 2005.

BALLESTER, Gonzalo. *La Serenissima*. [Vídeo]. Murcia: Acción Visual, 2016.

BOTTIROLI, Giovanni. La morte a Venezia di Thomas Mann. Un viaggio verso il legame tra gli opposti. En: *Enthymema*. 2015, no. 23, pp. 144-158.

BRUNETTA, Gian P. y FACCIOLI, Alessandro (eds.). *Luci sulla città. Venezia e il cinema*. Venecia: Marsilio, 2010.

— (eds.). *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2018.

CONCINA, Ennio. Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna. Venecia: Marsilio, 1997.

—. *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo,* Milán: Electa, 1995.

—, CAMERINO, Ugo y CALABI, Donatella. *La città degli ebrei. Il ghetto di Venezia: architettura e urbanistica*. Venecia: Marsilio, 1991.

DAMIANI, Ludovica. *Set in Venice. Il cinema a Venezia. Scatti, protagonisti, racconti*. Milán: Electa, 2004.

DOGLIONI, Francesco. Restauración arquitectónica y cambios en la imagen de Venecia. En: GALLEGO ROCA, Javier (ed.). *La imagen de Venecia en la cultura de la restauración arquitectónica*. Granada: Universidad de Granada, 2004, pp. 121-143.

DORIGO, W. *Venezia. Origini, ipotesi e ricerche sulla formazione della città*. Milán: Electa, 1983.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus, 1999.

ELLERO, Roberto. *L´immagine e il mito di Venezia nel cinema*. Venezia: Comune di Venezia, 1983.

FELLINI, Federico. *Il Casanova di Federico Fellini*. [Vídeo]. Roma: PEA, 1976.

FERNÁNDEZ, Jaime. *La ciudad de los extravíos: visiones venecianas de Shakespeare y Thomas Mann*. Madrid: Fórcola, 2010.

GLAC, Margarethe. La dicotomía norte-sur en la Muerte en Venecia de Thomas Mann y transatlántico de Witold Gombrowicz. En: HOCHMAN, Nicolás (ed.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Buenos Aires: Heterónimos, 2016, pp. 224-237.

L'architettura del Lido dal liberty agli *anni '50* [consulta: 10 abril 2019]. Disponible en http://www2.comune.venezia.it/lidoliberty.

MANN, Thomas, *Der Tod in Venedig*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1912.

—. *La Muerte en Venecia*. Barcelona: Plaza&Janes, 1966.

—. *Relato de mi vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

—. Lübeck als geistige Erfahrung. En: WYSLING, Hans y FISCHER, Marianne (eds.). *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*. Tomo I: 1889-1917. Passau: Hemeran y S. Fischer, 1975.

MATAMORO, Blas. Thomas Mann, en sus diarios. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1981, no. 371, pp. 227-230.

MICHELA, Ignazio. *Memoria sull'origine e sullo sviluppo del progetto ondurre acqua potabile dal continente a Venezia*. Torino: Tipografía Zecchi e Bona, 1842.

NORWICH, John Julius. *Historia de Venecia*. Granada: Almed, 2009.

PELLEGRINI, Glauco. *Il maestro veneziano*. Venecia: Corbo e Fiore, 1981.

PETRUCCI, Antonio. L'eredità di Francesco Pasinetti. En: *Bianco e Nero*. 1959, año XX, no. 6, pp. 1-12.

REBOLLEDO, Matías. Entre la libertad estética y el respeto académico: la Muerte en Venecia de Luchino Visconti. En: *Revista chilena de literatura*. 2010, no. 76, pp. 177-204.

RUSKIN, JOHN. *Las Piedras de Venecia*, Costa, Xavier (edit.); Jarauta, Francisco (prol.); Pla, Maurici (trad.). Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2000.

SENNET, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

TRINCANATO, Egle Renata. *Venezia minore*. Balistreri, Corrado; et al. (eds.). Verona: Cierre Edicioni, 2008.

TURNER, Victor W. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.

VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

VISCONTI, Luchino. *Morte a Venezia* [Video]. Los Angeles: Warner Bros., 1971.

ZANGRANDO, Fiorello. Quando il cinema si chiamava Venezia (1906-1945). En: BORIN, F. y ELLERO, R. (eds.). *La passione e la ragione. Scritti cinematografici di Fiorello Zangrando*. Venecia: Comune di Venezia, 1994.

ZANOTTO, Piero. *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio. 1895-2002*. Venecia: Marsilio, 2002

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Dolores Gutiérrez Mora
Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
llgmora@gmail.com

Visiones del arte sobre el territorio: El caso del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013 / The views of art on the territory: The case of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale 2013

Este artículo analiza la obra *Materiales de Construcción del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013* de Lara Almarcegui, a la luz de la problemática territorial contemporánea, para identificar temas de reflexión que se expanden más allá de dicha obra y sugieren visiones críticas sobre la actual relación del hombre con el territorio, así como alternativas emergentes. Las temáticas identificadas en el análisis de la obra, la marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad, aportan enfoques interpretativos útiles para la intervención arquitectónica, sugiriendo usos y valoraciones que se alejan del productivismo tradicional. En un sentido más general, el artículo destaca la utilidad del análisis de las obras de arte para realizar una lectura crítica y propositiva de los procesos arquitectónicos en el contexto territorial contemporáneo.

This article analyzes the work *Construction Materials of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale 2013* by Lara Almarcegui, in light of current territorial issues, in order to identify topics beyond the aforementioned work that suggest critical perspectives on the relationship between man and the territory and some emerging alternatives. The topics identified in the artwork analysis such as marginality, un-specificity and temporality, point to interpretative approaches for architectural intervention, suggesting uses and assessments far from the traditional productivism. More generally, this paper emphasizes the utility of artwork analysis to make a critical and proactive reading of the architectural processes in the contemporary territorial context.

Arte, Arquitectura, Territorio, Almarcegui, Pabellón Español /// Art, Architecture, Territory, Almarcegui, Spanish Pavilion

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 25/05/2019

Dolores Gutiérrez Mora

Visiones del arte sobre el territorio: El caso del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013

Introducción

Sobra señalar la capacidad reflexiva del arte y su validez respecto a los planteamientos arquitectónicos, pero esta es aún más destacable cuando el propio objeto de reflexión es el espacio construido junto a sus implicaciones territoriales. Este es el caso de la obra de Lara Almarcegui, traída aquí mediante su intervención en el Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013, la cual entronca con otras intervenciones artísticas, que a su vez están relacionadas más o menos directamente con la arquitectura. Estas intervenciones ofrecen lecturas sobre la problemática que define la actual relación del hombre con el territorio, abriendo espacios de reflexión a la arquitectura como constructora tradicional de dicha relación, y desvelando alternativas que surgen desde lo cultural.

El artículo propone el análisis de la obra *Materiales de Construcción del Pabellón Español en la Bienal de Venecia de 2013* de Lara Almarcegui, mediante un método interpretativo que reconoce un suelo de referencias tanto teóricas como prácticas en torno a la obra, para identificar temas de reflexión de carácter general en el ámbito territorial contemporáneo. Tras una primera descripción de la obra y su contextualización entre otros trabajos de la autora, se reconocen varias líneas de análisis que relacionan la obra con otras actuaciones afines ampliando el campo de actuación de la misma y conectando con diferentes realidades. La marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad se desarrollan como vectores teóricos que aportan enfoques interpretativos y propositivos útiles para la intervención arquitectónica, sugiriendo usos y valoraciones alejadas del productivismo tradicional, y desplegando una sensibilidad más atenta con el medio.

Descripción de la obra

La obra instalada en el Pabellón Español con motivo de la Bienal de Venecia de 2013 se compone de varias montañas de escombros, equivalentes en cantidad y naturaleza a los materiales con los que fue construido el edificio de 1922 que les sirve de contenedor,[1] y que la artista Lara Almarcegui descompone mediante la citada intervención. Una montaña principal de casi 500 metros cúbicos (fig. 01), formada por una mezcla de restos

1. MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN PABELLÓN ESPAÑOL. VENECIA: Ladrillo: 170.00 m^3 / Cemento: 152.00 m^3 / Grava: 150.00 m^3 / Mortero: 84.00 m^3 / Madera: 49.00 m^3 / Arena: 15.00 m^3 / Cristal: 2.00 m^3 / Teja: 1.00 m3 / Acero: 0.40 m^3 / Total: 623.40 m^3 (ZAYA 2013: 169).

Fig. 01. ALMARCEGUI, Lara. 'Pabellón de España en la Bienal de Venecia', 2013 (ZAYA 2013: 170-171).

de hormigón, ladrillo y tejas, ocupa la sala central del pabellón. Desde dicha sala, la montaña se asoma desbordándose hacia las estancias laterales, a través de los grandes huecos de paso que se abren en los paramentos verticales conectando el espacio interior.

El interior del edificio constituye un escenario neutro para la obra, radicalmente blanco, con paredes racionalmente dispuestas de forma ortogonal, y techos inclinados que dejan ver la estructura de la cubierta. Los planos divisorios del espacio quedan envueltos en su parte inferior por la masa informe de escombros, al tiempo que la seccionan y la retienen; mientras que la mole, encerrada por la envolvente del edificio, se eleva en su interior aproximándose al techo en su extremo más elevado. De esta forma, se genera un contraste entre los órdenes de la materia que coexisten en la obra, de modo que lo amorfo e indeterminado del montículo se entremezcla con lo reconocible y representativo de las formas que definen la arquitectura del pabellón, poniendo de manifiesto lo masivo e irreductible de esta.

Otros cuatro montones de menor entidad que el anterior (figs. 02 y 03), formados respectivamente por restos de madera, arena, cristal e hierro, se disponen en las salas laterales completando el muestrario de materiales de construcción del pabellón. El cúmulo de arena comparte sala con uno de vidrio, de forma que casi se tocan en su base. Por otra parte, la madera se aloja sobre una esquina en la misma dependencia que lo hace el acero, el menor de todos los montones. La montaña mayor invade ambas estancias estableciendo conexiones entre las partes, de forma que se produce una relación visual entre los distintos materiales a través de los huecos de paso. El contraste entre el cúmulo mayor y los menores no solo viene dado por su dimensión y posición, sino también por su composición, color y tamaño de las partículas.

Con la montaña ocupando la práctica totalidad de la sala central e impidiendo el acceso a la misma, la materia desaloja el espacio habitualmente reservado para el visitante. De este modo, la obra de arte obstaculiza

Figs. 02 y 03. ALMARCEGUI, Lara. 'Pabellón de España en la Bienal de Venecia', 2013 (ZAYA 2013: 196-197, 179).

la función de la arquitectura de dar forma a dicho espacio, negándolo, compactándolo entre la montaña y el techo (espacio de menor utilidad) o desplazándolo hacia las estancias perimetrales (espacio de menor representatividad). Así, las salas secundarias pueden ser recorridas a través del espacio sobrante entre los montículos, mientras que se presencia el espectáculo masivo exhibido.

Los materiales expuestos proceden de plantas de reciclaje de Venecia y, con anterioridad, habrían formado parte de edificios de la ciudad ya demolidos, anticipando de algún modo el futuro de la construcción contenedora. Así, la negación del uso del espacio propuesta por la instalación viene dada también por la superposición de diferentes fases (o estados temporalmente distantes) de la materialidad referida. La intervención supone una intersección entre el tiempo presente y un tiempo indefinido que engloba tanto el pasado como el futuro del pabellón, refiriéndose por una parte a los materiales que fueron utilizados en la construcción, y evocando por otra los escombros en los que se convertirá, preparados ya para formar parte de otras estructuras.

Con el tratamiento dado a los materiales en las plantas de reciclaje, se cierra un ciclo de aprovechamiento de la materia que impide su vuelta a la tierra como lugar de reposo, como coletazo de una sociedad moderna que aspira a imitar a la naturaleza no dejando residuos.[2] Sin embargo, la obra pone de manifiesto la "crisis de la modernidad", al extraer estos materiales de la cadena productiva y realizar una puesta en valor de la materia como tal, sin una funcionalidad propia y con su sola re-contextualización en el arte.

2. «Es la modernidad la que ha pensado la naturaleza como una máquina (una máquina perfecta, en la cual cada pieza cumple una función y no hay deterioro) y la que, al identificar lo "natural" con lo "racional", se ha convencido de que, puesto que la naturaleza no deja residuos, esto mismo –el no dejar residuos– es una de las señas distintivas de la racionalidad (de ahí que haya percibido al mismo tiempo como "anti-modernos" y "anti-racionales" a quienes presentan otra imagen de la naturaleza en donde la máquina tiene fallos y produce basura en forma de monstruos, prodigios y excepciones sin destino, sin porvenir ni finalidad)que también debe presidir las construcciones sociales» (PARDO 2006).

Con esta intervención, el contenedor de arte se convierte en referente de la obra artística; en su objeto mismo de *reflexión*.[3] Se plantea así una relación entre el original y su *copia*, una duplicación por abstracción en lugar de por similitud. Sin embargo, a pesar de su carácter esencialmente referencial, la descomposición realizada por Almarcegui no se produce sin afectar al edificio que tiene como modelo, cuyo suelo debe ser reforzado con hormigón para soportar el peso al que se le somete. Este añadido, en forma de elemento constructivo, no juega dentro de la exposición un papel conceptual como parte interpretativa del pabellón, sino que conforma una infraestructura que reafirma la función del edificio en relación con la obra, actuando directamente sobre el original y cuestionando su originalidad misma.

En paralelo a las montañas, Almarcegui desarrolla un proyecto cuyo objeto de análisis se encuentra, esta vez, fuera del recinto de la Bienal. Se trata de una guía sobre la Sacca San Mattia (una de las siete islas que componen Murano), en la que presenta los resultados de una investigación sobre su pasado, presente y futuro, que abarca desde su formación hasta su composición y regulación actuales, pasando por las diferentes propuestas de actuación planteadas sobre ella. La isla está compuesta por una mezcla de materiales del dragado de la laguna de Venecia, deshechos de la construcción y residuos de la industria del cristal de Murano, constituyendo una nueva masa de escombros que sumar a la colección expuesta en el pabellón. Sin embargo, esta se presenta bajo el formato de un solar baldío, sujeto a la indeterminación que le confiere el estar expuesto a los procesos urbano-territoriales. Con esta segunda parte de la exposición, el objeto estético exhibido en el interior del pabellón se pone en relación con una realidad territorial exterior, que también es resto de lo construido.

Ni los materiales expuestos, ni la guía sobre el descampado, ni siquiera el suelo (aquí circunstancialmente alterado y desplazado, o recreado por la topografía que se le superpone) son elementos aislados en la obra de la artista, sino que aparecen recurrentemente en sus intervenciones. Así, los suelos juegan un papel significante como bisagras entre dos mundos: el de la certeza de lo visible y lo proyectado, y el de la incertidumbre de lo imaginado y lo imprevisto. Son los planos de lo aparente y, como tales, constituyen elementos que descifrar; ya como soportes de lo indeterminado en los descampados que documenta; ya como superficies que delimitan lo inaccesible en los subsuelos[4] que explora; ya como capas que revolver en lo edificado para revelar su composición oculta.[5]

---

3. El término reflexión se utiliza aquí con dos significados complementarios, el de pensamiento atento y detenido sobre algo, y el de reflejo y reproducción. En la instalación, es la forma particular de la reproducción lo que provoca una mirada diferenciada sobre el objeto-edificio.

4. En la exposición *Madrid subterráneo*, celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid en 2012, Almarcegui expone su proyecto Madrid subterráneo, consistente en un libro (ALMARCEGUI 2012) y un video en los que se muestra lo que existe bajo el suelo de Madrid, desde minas a búnkeres, ríos subterráneos, almacenes, garajes, instalaciones, comunicaciones y capas histórico-arqueólogicas, como elementos ocultos pero que también forman parte de la configuración de la ciudad.

5. En esta última categoría se encuadra la acción llevada a cabo por la autora en el edificio de la Secesión en 2010, donde el pavimento de madera de una de las salas es removido para ser restituido seguidamente a su posición original, exhibiéndose posteriormente el material documental del proceso seguido.

Fig. 04. ALMARCEGUI, Lara. 'Escombros del espacio central de TENT', Rotterdam, 2011 (http://www.tentrotterdam.nl/shows/actueel/06052011_lara_almarcegui.php?lang=en (Visualización 15/10/14)).

Fig. 05. ALMARCEGUI, Lara. 'Materiales de construcción de la Sala 2 del MUSAC', León, 2013 (Foto: Imagén Más. Cortesía deMUSAC).

Otros ejemplos de lo que podríamos denominar estas *series de trabajos*, son las exposiciones en el edificio de la Secesión de 2010, en el TENT de Rotterdam de 2011 (fig. 04) y en el MUSAC de León de 2013-2014 (fig. 05). En todos los casos se exhiben los materiales constructivos de las salas que los acogen, además de otros trabajos sobre solares abandonados o descampados. Por otra parte, en la intervención en la Kunshaus Baselland en 2015, las montañas de escombros son sustituidas por una mole de 300 metros cúbicos de material de excavación que acompaña al proyecto *Derecho mineral*, en el que Almarcegui indaga sobre la propiedad y los derechos del suelo y el subsuelo bajo él.

En las obras de Almarcegui se identifica un proceder y unas formalizaciones comunes que surgen de la visión particular de la autora en relación a un contexto cultural determinado. Sin embargo, cada obra aporta su inseparable vinculación al lugar, tanto en el análisis de lo construido como en las relaciones concretas con lo espacial. A esto hay que sumar lo irreemplazable de la experiencia del espectador que tiene lugar en el contacto directo con la obra, como observan los profesores Guerra, Pérez y Tapia en relación a la cultura de la copia.[6] Con la materialización de la obra se abandona el ámbito de la abstracción que supone la cuantificación numérica de materiales constructivos, mientras que la seriación de intervenciones plantea al mismo tiempo la validación y el cuestionamiento de la fórmula.

Podemos afirmar pues, que estas exposiciones forman parte de una serie de trabajos con una evolución y continuidad, que relacionan tanto acciones e instalaciones como investigaciones; un material de carácter estético con otro básicamente documental, pero con un mismo referente conceptual. Las montañas restituyen en cierta forma la presencia abrupta de los descampados documentados en las guías, recreando su indefinición e irreductibilidad, reclamando por un lado el *valor* y la *belleza* intrínsecos a los mismos, pero expresando por otro el peligro de la domesticación del territorio y su ordenación extensiva.

6. «El valor del arte no se limita entonces a su existencia "autentica", sino a la fertilidad y la amplitud del campo interpretativo que posibilita» (GUERRA DE HOYOS et al. 2017: 35).

Tanto las montañas con su crudeza y desnudez, como los solares baldíos con su fragilidad, comparten en gran medida una misma caracterización material y espacial. A lo largo de la descripción de la obra se han ido desvelando algunas de estas características, como son la marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad. Pero estas trascienden a la propia obra, a la obra de Almarcegui y a los lugares a los que esta se refiere específicamente, siendo extensibles a otras situaciones artísticas y/o territoriales. A continuación se desarrollan estas líneas a modo de vectores teóricos de reflexión respecto a lo territorial.

Marginalidades, de lo espacial a lo corporal.

El carácter informe e irruptivo de las montañas de Almarcegui aboga por la indeterminación frente a la planificación y funcionalidad de lo construido, por una arquitectura de lo imprevisible y lo sorpresivo, y en el ámbito de la ciudad y el territorio, por la indefinición de los descampados y los espacios intermedios. Pero la atención sobre estos espacios, caracterizados ampliamente como *terrain vague* por Solà-Morales,[7] cuenta ya con una extensa trayectoria. En esta línea, cabe destacar a autores como Bernardo Secchi y Vittorio Gregotti, quienes en un mismo número de la revista Casabella, publicado allá en 1984, ponían el acento sobre los vacíos urbanos como puntos de referencia en el sistema de la ciudad,[8] y sobre las áreas intermedias, los intersticios y las partes maleables como los nuevos lugares de actuación.[9]

Una de las características de estos lugares es su dimensión humana, de forma que la marginalidad de los espacios se corresponde con una extrañeza en lo social que afecta al individuo mismo.[10] De esta correspondencia se deriva su idoneidad para el desarrollo de identidades individuales y de pequeños grupos[11] (gracias a que aún no han sido colmatados, ocupados o simbolizados) sin necesitar para ello de transformaciones masivas sino más bien de lo contrario; la preservación de su carácter indefinido. Frente al impulso definitorio por ordenarlos, la indeterminación que caracteriza a estos lugares actúa facilitando distintos tipos de apropiaciones y usos; reflexivos, creativos, estéticos, funcionales, constitutivos y principalmente identitarios. En este sentido, parece que el arte cuenta con más herramientas que la arquitectura para aproximarse a ellos, aunque estas herramientas no dejan de ser trasladables de uno a otra.

---

7. SOLÀ-MORALES 2002.
8. GREGOTTI 1984.
9. SECCHI 1984.
10. «Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir» (SOLÀ-MORALES 2002: 188).
11. «Aquellos terrain vague resultan ser los mejores lugares de su identidad, de su encuentro entre el presente y el pasado, al tiempo que se presentan como el único reducto incontaminado para ejercer la libertad individual o de pequeños grupos» (SOLÀ-MORALES 1996).

Fig. 06. MATTA-CLARK, Gordon. 'Intersección cónica', 1975 (Moma / © Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), NY).

Figs. 07 y 08. RIBAS, Xavier. 'Nómadas 08' y 'Nómadas 21', 2008 (© Xavier Ribas)

En relación a esta sensibilidad, no podemos dejar de mencionar otras actuaciones artísticas que, aunque distanciadas en el tiempo, comparten con la obra de Almarcegui un mismo acercamiento hacia lo construido. En esta línea se encuentran las intervenciones de Gordon Matta-Clark sobre edificios que iban a ser demolidos (fig. 06), que muestran una crudeza hacia lo material similar a la de la autora. Sin embargo, el planteamiento de Almarcegui hace alusión a otro tiempo y a otro modo de discurrir este. Así, mientras que las perforaciones y cortes de Matta-Clark nos hablan de espacios de ruptura, los cúmulos de escombros invocan las huellas borradas y la memoria perdida.

Salvando las diferencias, con Almarcegui vemos como el interés sobre los espacios vulnerables y marginales sigue vigente en la actualidad y la investigación y reflexión sobre ellos sigue activa a día de hoy, quizá porque las condiciones sociales y productivas no han variado suficientemente respecto a aquellas detectadas en los años setenta, sino para consolidarlas. Esto queda reflejado en las fotografías de autores como Xavier Ribas (figs. 07 y 08), que muestran nuevos lugares en transición donde la naturaleza también reclama su lugar, apropiándose de lo construido y lo destruido, colonizando desde los márgenes.

Por otra parte, en una traslación de lo construido a lo corporal, la serie de aguafuertes de Jaume Plensa titulada *Selfportrait*[12] establece un planteamiento similar a las enumeraciones de materiales cuantificados de Almarcegui, expresando las cantidades de elementos que conformarían el cuerpo del propio artista. Así, el individuo queda definido por su descomposición en cantidades de agua, grasa, proteína, etc. en *Selfportrait I*, o por el peso o dimensiones de sus órganos en *Selfportrait II*. Mediante estos *retratos* de máxima abstracción, se des-identifica al individuo asemejándolo a muchos otros cuerpos de similar composición y volumen. Sin embargo, esta descomposición se refiere a un común que ya no puede ser el uno ni el otro, sino que solo tiene sentido en la propia desestructuración. Como veíamos con la doble componente espacial y social de los *terrain vague*, también existe una motivación común en las descomposiciones del individuo de Plensa y de lo construido de Almarcegui.

Las descomposiciones de Almarcegui en los centros de arte se presentan ante la arquitectura como caricaturas amorfas que revelan los lugares del otro, en una traslación de la idea de Bataille[13] desde el cuerpo a lo construido. Una representación de esta conjunción entre el cuerpo y la materia, lo vivo y lo inerte, la encontramos en el golem, el monstruo de arcilla que causa temor pero es al mismo tiempo promesa de una esperanza liberadora. Estas imágenes irreconciliables de una misma realidad, son las que Almarcegui enfrenta mediante su obra. Lo espacial y lo social, lo territorial y lo corporal, se confunden en los márgenes para mostrar que no son tan diferentes.

En la marginalidad detectada, lo espacial y lo social se complementan, así como sus formalizaciones materiales. Desde el punto de vista de la arquitectura, el lugar y lo construido quedan inevitablemente vinculados al individuo, a sus sentimientos y a su forma de comportarse. Mediante los mecanismos de descomposición planteados, se establecen nuevos enfoques que desestructuran lo organizado para ofrecer otras miradas y posibilitar otros usos. Estas miradas son más conscientes del medio en el que se insertan mientras que los usos son más sensibles con la pertenencia a ese medio, por lo que nos remiten a una arquitectura como simbiosis entre el habitante y el territorio.

Temporalidades, de la irreversibilidad al solapamiento.
El proceso de formación de la isla San Mattia, por acumulación de un material como despojo de la actividad del hombre, nos habla de un lugar que alude a una memoria en ocasiones amnésica. Esta especie de ruina carece de estados previos de referencia o momentos de plenitud, por lo que la cualidad del estar siendo en ella es tan principal como la del haber sido. Las ruinas de Almarcegui tienen forma de escombros deslocalizados y de lugares olvidados, de los que apenas puede entreverse su historia. De los solares a los edificios y de estos a lo urbano, de las nuevas

12. BLESA 2011: 90-91.

13. «Lugares del otro que aparecen siempre calificados moral y estéticamente como lo malo e informe, lo opuesto a la belleza, a todo lo valorado positivamente, al ser humano» (NAVARRO 2002: 94-95).

urbanizaciones, en ocasiones ni siquiera terminadas u ocupadas, a las ciudades históricas, todo se vuelve susceptible de abandono y olvido en un contexto globalizado que relativiza las escalas provocando desajustes estructurales en el territorio.

El 3 de diciembre de 2013 Detroit se convertía en la octava y mayor ciudad de Estados Unidos en declararse en quiebra por una suerte de mecanismos económicos que trasladan la actividad de una ciudad a otra, con la misma facilidad que Almarcegui sus escombros. La actividad fluctúa desplazando a los habitantes, o viceversa, dejando atrás la materia que permanece anclada al lugar en forma de compuestos inertes, a la espera de que algún fotógrafo encuentre en ella cierto tipo de belleza romántica.

En estos lugares ruinosos se produce una colonización por parte de la naturaleza que deja en reposo el tiempo *civilizado*, permitiendo nuevas apropiaciones que parten de lo marginal, ya sea desde las individualidades o desde el colectivo. En términos agrícolas, sería como un fenómeno de barbecho para la historia del hombre, que interrumpe la cadena infinita de productividad y reciclaje. De esta forma se detiene la, así denominada por Raymond Williams, cinta transportadora[14] del tiempo que atraviesa el lugar y que va encadenando relatos sobre él. Así, estos relatos también se ven detenidos, aunque no aquellos que provienen del arte y que encuentran aquí su momento más propicio.

No podemos dejar de citar la conexión entre el trabajo de Almarcegui y la obra de Robert Smithson, que comparten la reflexión sobre el territorio abandonado, y que no pasa desapercibida a críticos de arte como la profesora Jasmine Benyamine.[15] Esta analiza la relación entre ambos autores, vinculando en su discurso las guías sobre descampados de la primera con el recorrido por los *Monumentos de Passaic* del segundo,[16] mediante el concepto ya analizado de *terrain vague*.

En contraposición al tiempo *presente continuo* de los escombros, Benyamine titula su texto *Futuro perfecto*, argumentando en favor de una reconcepción de la ciudad consciente de la historia y abierta a sus posibilidades presentes y futuras. Benyamin encuentra en los planteamientos de Almarcegui, basados en la investigación del lugar, una alternativa al giro computacional en la arquitectura[17], suponiendo que fuese posible realizar una diferenciación entre proyectos surgidos del diálogo con el lugar y proyectos de diseño virtual.

---

14. WILLIAMS 2001: 33.

15. BENYAMINE 2013

16. SMITHSON 2006

17. «Lo que el trabajo de Almarcegui ofrece a los arquitectos es un modelo alternativo de la práctica para contrarrestar el cambio de paradigma computacional de la profesión en relación al diseño y la producción de edificios» y «preguntas oportunas sobre la producción de arquitectura en una economía cada vez más global, cuando los edificios pueden ser diseñados virtualmente y su producción administrada remotamente» (BENYAMIN 2013: 270, traducción propia)

Fig. 09. SMITHSON, Robert. 'Spiral Jetty', 1970 (© Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation/ Artists Rights Society (ARS), NY. Photo: George Steinmetz)

Fig. 10. JENCKS, Charles. 'Landform Ueda', 2001 (http://www.charlesjencks.com/projects-ueda (Visualización 22/07/19))

Una mención especial merece el caso del cajón de arena que Smithson[18] encuentra en su paseo por Passaic, y el experimento mental que propone a través de un niño incapaz de deshacer corriendo en un sentido la mezcla que provocó corriendo en sentido contrario. Con esta demostración, Smithson pone de manifiesto la entropía y la irreversibilidad del universo. Pero si sustituimos el cajón de arena por las montañas de escombros, en lugar de un proceso irreversible obtenemos una simultaneidad espacial.

En el caso de las montañas y los edificios que las contienen, la obra de arte se erige como herramienta capaz, si no de evitar o revertir la disolución física que ha de venir, sí de superponer estados temporales que enredan el durante con el antes y el después, llegando incluso a confundirlos. Por otra parte, la entropía propia de los derribos está corregida en el material expuesto mediante el tratamiento y la disposición ordenada del mismo, que lo reintroduce en el ciclo constructivo sin pasar por la naturaleza.

En relación a las diferentes aproximaciones o herramientas proyectuales apuntadas con anterioridad, podemos continuar con Smithson como representativo de la experiencia del lugar. Así, encontramos la *Spiral Jetty* (fig. 09) que, como el propio autor explica,[19] surge de la observación del movimiento del agua. En el otro extremo, el de la virtualidad o la abstracción del lugar, encontramos el *Landform Ueda* (fig. 10) que el arquitecto y teórico Charles Jenks concibe para el jardín de la Galería de Arte Moderno de Edimburgo.

En la solución de Jencks, a la que se llega a través de argumentos proyectuales a priori ajenos al contexto, lo líquido también se envuelve con lo sólido que se eleva dando vida a un suelo de césped. En este caso, la forma proviene de los *atractores extraños* descubiertos por Yoshisure Ueda en 1961, que expresan los principios de organización autosimilar que emerge del caos y se materializan como remolinos de líneas onduladas.[20]

18. SMITHSON 2006

19. «Este sitio rotaba y se encerraba a sí mismo en una inmensa redondez. Desde ese espacio giratorio surgió la posibilidad de la *Espiral Jetty*. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura podrían mantenerse unidos en la realidad de esa evidencia. Mis dialécticas de sitio y no-sitio giraban en un estado indeterminado, donde el sólido y el líquido se perdían el uno en el otro» (HOLT 1979: 111, traducción propia).

20. WARD THOMPSON 2007: 66-67

A esta abstracta y compleja definición formal hay que sumar otra de las inspiraciones del autor, también ajena al lugar: la pintura de George Seurat *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* donde aparecen armoniosamente dispuestos los elementos que el autor trata de integrar: gente relajada, una superficie de césped y la observación del agua.

Mediante esta representación del caos, Jencks atrae al niño del experimento de Smithson hacia el paisaje de Seurat, con un continuo movimiento ondulatorio que detiene el tiempo productivo. La montaña instalada aquí es de tipo diferente a las que invaden las salas de arte; de modo que sus formas definidas no dejan lugar a la incertidumbre pero abren un espacio para la experiencia, captando la vida alrededor. En resumen, si el aumento de la entropía produce una mayor complejidad y tendencia al caos, este caos no siempre conlleva una disolución física en el sentido planteado por Smithson, ni la complejidad debe necesariamente abordarse desde modelos que impliquen una renuncia a herramientas y procesos creativos que aunque no surgen del lugar, aportan soluciones al mismo.

Este recorrido por las temporalidades surgidas al hilo de la obra transita desde la irreversibilidad de las ruinas, como testigos de un tiempo accidentado y sometido a aceleraciones y desaceleraciones varias; hasta las coexistencias que se producen en las capas de lo construido, que condensan un tiempo dilatado en forma de presente; pasando por la retención del movimiento y la representación del caos. Las diferentes miradas propuestas permiten establecer modos de intervención, locales o deslocalizados, tanto en lo artístico como en lo arquitectónico, que tengan en cuenta la referida complejidad temporal.

Inespecificidades, de la descontextualización a la descualificación.
El material estético de Almarcegui también puede ser caracterizado como residuo o basura. La basura cuenta ya con una amplia trayectoria como materia prima del arte, de la que Félix Duque da buena cuenta en su libro *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*.[21] Entre los estilos, artistas y obras que fluctúan en este campo, la basura se utiliza con diferentes propósitos y bajo configuraciones formales y espaciales diversas, adquiriendo así una nueva vida pero sin renunciar a su configuración previa.[22] El arte *Povera* es representativo de esta tendencia, con la utilización de elementos tomados principalmente de la tierra entre los que se incluyen los residuos.

Esta fijación del arte por el residuo plantea, en términos generales, una valorización o cambio de sensibilidad hacia este, aunque en ocasiones

21. DUQUE 2002.

22. «Ha sido el Arte actual postfigurativo, heredero de Duchamp, el que ha intentado primero reciclar otra vez los desechos, ya no naturales, sino industriales o de uso cotidiano, para, mediante una suerte de *química de las emociones*, sustituir la sensación <natural> de asco que todo residuo provoca por un sentimiento de melancolía o piedad hacia todo eso que está <de más> (incluyendo en ello indudablemente a nuestra propia vida, vista como su Hermenéutica de la *facticidad*), llegando incluso a suscitar asombrosamente (casi como un canto del cisne) un sentimiento puro de belleza formal, a partir de la transmutación de cosas de gastado contenido en receptáculo de gradaciones infinitesimales de color y disposición. Podemos llamar a esta posición: *Ecología estética*» (DUQUE 2002: 172).

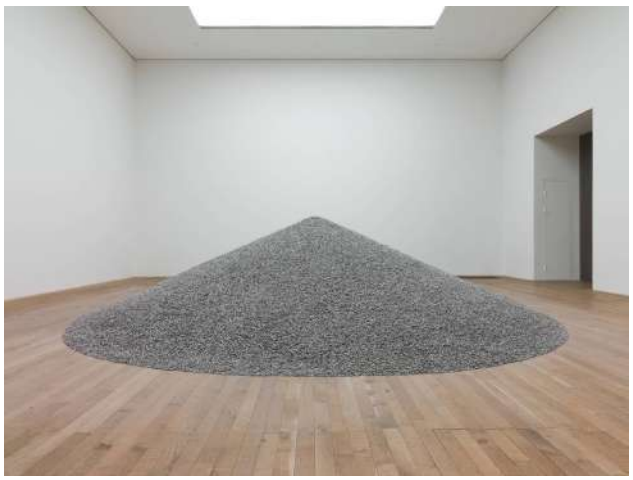


Fig. 11. WEI WEI, Ai. 'Sunflower Seeds', 2010 (Photo: © Tate, London 2019)

Fig. 12. KAWAMATA, Tadashi. 'Gandamaison', 2008 (Foto: Jean-Pierre Dalbéra / CC BY 2.0)

llegue a ocurrir el fenómeno contrario, es decir, que elementos no residuales sean tratados como si lo fuesen. Un caso representativo de este hecho lo constituye la obra *Semillas de girasol* (fig. 11) de Ai Wei Wei, instalada por primera vez en la Tate Modern en 2010, con un total de 100.000.000 semillas de porcelana pintadas a mano. La obra guarda similitud con las montañas de escombros, por la acumulación y el tratamiento dado a una materia aparentemente residual pero que en realidad no lo es.

Frente a las sólidas e impenetrables montañas, las intervenciones de Tadashi Kawamata se construyen en forma de envolventes que se despliegan en el espacio y con las que es posible interactuar. Utilizan elementos que no son necesariamente residuos pero que han sido sacados de contexto. En su intervención *Gandamaison* (fig. 12), el artista actúa sobre varios edificios de Versalles, incluyendo el centro de arte contemporáneo de la ciudad, el cual recubre parcialmente con cajas de frutas y verduras que caen desde el techo a modo de cascada, modificando el acceso a dicho edificio.

En estas intervenciones artísticas, el residuo se convierte en material para el arte a través de la descontextualización, o es la descontextualización la que trata como residuo a algo que no lo es. Con la superación o frustración de las aspiraciones modernas, la lucha por la desaparición de la basura se resuelve mediante su redefinición como «lo que no está en su lugar»,[23] según señala José Luis Pardo. Este eufemismo salva en determinadas ocasiones lo que tradicionalmente entendemos como basura, pero al mismo tiempo deja en una situación de ambigüedad a cualquier elemento descontextualizado; cuando nada es específicamente basura, cualquier cosa puede potencialmente serlo.

A esto hay que sumar la nueva dimensión adquirida por el reciclaje que se anticipa al propio diseño del producto, propiciando una *descualificación* de las cosas sobre la que alerta Pardo.[24] Pero este va más allá, trasladando

23. PARDO 2006.

24. «Algo que está desde su origen concebido para el reciclaje es algo que está desde su origen concebido como basura. Y esto –el estar originariamente concebidas para el reciclaje- es lo que caracteriza tanto a la objetividad como a la subjetividad modernas.» (PARDO 2006).

dicha descualificación a la subjetividad misma que, según sus propias palabras, «se ha vuelto más inestable, elástica, flexible y modulable».[25] Con esto, podemos concluir que la inespecificidad del residuo no solo tiene una dimensión medioambiental sino también social, del mismo modo que ocurría con la marginalidad desarrollada con anterioridad. Esta flexibilidad desde el origen es propia de un mundo globalizado, donde la continua re-contextualización, tanto de los objetos como de los individuos, es cada vez más necesaria.

Se puede decir de algo que está fuera de su contexto cuando se le entiende un contexto propio. Para estos casos, la descontextualización produce, al mismo tiempo, una conflictividad y una riqueza de relaciones entre el objeto y el nuevo entorno, que da lugar a una revisión de ambos. Así, la particularidad de cada objeto en relación con su contexto propio puede funcionar como mecanismo de adaptación al nuevo entorno. Pero cuando se intenta prescindir de dicha conflictividad mediante la descualificación del objeto, que no es otra cosa que una falta de contexto propio, las relaciones corren el riesgo de quedarse en lo superficial.

Las montañas de escombros son inespecíficas porque tienen validez en una multitud de situaciones. Estas se encuentran descontextualizadas porque no se las supone en un interior, pero a su vez, el material reciclado del que se componen está caracterizado por la descualificación. Por tanto, es posible y deseable integrar ambas condiciones de lo inespecífico entre las escalas de lo construido, en busca de una arquitectura que combine la flexibilidad con lo sorpresivo, la adaptabilidad con la conflictividad, lo particular con lo polivalente, estableciendo diferentes grados de actuación, desde el elemento constructivo al ámbito territorial.

Conclusiones

La obra de Almarcegui plantea una mirada analítica y a la vez propositiva, metódica y creativa al mismo tiempo, que profundiza en la conflictividad del territorio. Su método de aproximación a lo construido parte de una comprensión de las condiciones culturales actuales y por tanto es capaz de llegar a situaciones diferentes y distantes. Del abordaje de estas situaciones dispares surge una casuística que conecta con otras realidades, por analogía o por contraste, creando una red de reflexiones en torno a la cuestión territorial. Entender la complejidad del territorio implica integrar las distintas miradas que se producen desde lo global y lo local, lo real y lo virtual, lo representativo y lo marginal, y un largo etcétera.

A lo largo del análisis e interpretación de la obra se han identificado tres vectores teóricos principales que la recorren: la marginalidad, la temporalidad y la inespecificidad. En el primero se plantea la fragilidad y el carácter extremo de los lugares y de los individuos, creándose entre ellos una atracción y correspondencia. En segundo lugar, la temporalidad aparece en forma de desdoblamiento y coexistencia, y enlaza con el olvido y la ruina. Por último, la inespecificidad viene dada por la materia

25. PARDO 2006.

descontextualizada y por su falta de cualificación, y es explorada a través del concepto de basura.

Estos vectores teóricos con utilidad práctica abren enfoques críticos desde los que abordar la realidad territorial. Con ellos se plantean nuevas hipótesis de trabajo y se descubren nuevos campos para la intervención arquitectónica. Entre las propuestas planteadas en el análisis cabe destacar la revisión de los espacios marginales para dar lugar a formas alternativas de uso y fortalecer los lazos identitarios dentro de lo urbano. Por otra parte, las diferentes representaciones de una misma realidad, superponen temporalidades que cuestionan el pasado y ponen de manifiesto las posibilidades presentes y futuras, desvelando conexiones subyacentes con el entorno. Por último, lo material cobra un especial significado gracias a su recontextualización, lo cual resulta especialmente valioso ante la crisis de sostenibilidad actual.

En relación a esta crisis, las visiones del arte respecto a los lugares y la materia deben más que nunca inspirar las intervenciones y los proyectos arquitectónicos. Para ello, lo construido debe repensarse desde los diferentes actores que transitan por lo marginal, como la naturaleza y las individualidades; desde las distintas capas que integran temporalidades; y desde las diversas escalas que hacen de lo inespecífico irrepetible.

Bibliografía

BENYAMINE, Jasmine. Architecture Future Perfect Lara Almarcegui and the "Ghost of Content". En *Contemporary art about architecture. A strange utility.* Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2013, pp. 269-86.

BLESA, Túa. *Lecturas de la inteligibilidad en el arte*. Salamanca: Editorial Delirio, 2011.

DUQUE, Félix. *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2002.

GREGOTTI, Vittorio. 'Modificación'. *Casabella,* 1984, 498-499, pp. 2-7.

GUERRA DE HOYOS, Carmen; PÉREZ HUMANES, Mariano; TAPIA MARTÍN, Carlos. La cultura de la copia. En *La originalidad en la cultura de la copia*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017. pp. 27-38.

HOLT, Nancy. *The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*. New York: New York University Press, 1979

NAVARRO, Gines. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002.

PARDO, José L. Nunca fue tan hermosa la basura. Conferencia, 2006. http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_pardo.htm [Visualización 20/03/2017].

SECCHI, Bernardo. 'Las condiciones han cambiado'. *Casabella*, 1984, 498-499, pp. 8-13.

SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. 1967. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. En *Presente y futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1996, pp. 10-23.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

WARD THOMPSON, Catharine. 'Complex Concepts and Controlling Designs'. *Journal of Landscape Architecture*, 2007, 2:1, pp. 64-75.

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

ZAYA, Octavio. *Lara Almarcegui. Catálogo del Pabellón Español 55º Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. España. AECID, Agencia Española de Cooperación y Desarrollo. Turner, 2013.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Kumar Kishinchand López
Universidad de La Laguna / Agencia Canaria de Investigación
kkishinc@ull.edu.es

Cedric Price, Joan Littlewood: el ejemplo Fun Palace en los archivos del Canadian Centre for Architecture (CCA) / Cedric Price, Joan Littlewood: The Fun Palace example in the Canadian Centre for Architecture (CCA) archival holdings

La significación crítica del Canadian Centre for Architecture (CCA) de Montreal es decisiva en la interpretación y sistematización de proyectos clave de la arquitectura del s. XX. Uno de estos casos paradigmáticos es el proyecto Fun Palace de Cedric Price y Joan Littlewood. Los fondos de CCA proveen una información privilegiada en forma de dibujos y material textual para explicitar este proyecto. En él, se propone una estructura y planta liberadas para dar cabida a un nuevo concepto de centro cultural durante los años 60: móvil, en permanente movimiento y contacto con lo circundante. Ello, además de sus influencias y consideraciones culturales previas, tendrá importantes implicaciones en la arquitectura para equipamientos culturales de los años posteriores, siendo el Centro Pompidou, proyectado por Richard Rogers y Renzo Piano, uno de los ejemplos más claros.

The critical importance of the Canadian Centre for Architecture (CCA) of Montreal is decisive towards the interpretation of XXth century key projects in architecture. One paradigmatic example is Cedric Price and Joan Littlewood's Fun Palace. CCA holds a huge number of textual records and drawings for this project. Fun Palace is a radical architectural and cultural proposal in which the architects conceived a free-range floorplan and an industrial structure to create a new model for civic centers. This, of course, apart from its previous references, will have its impact in future architecture: Pompidou Centre, built by Renzo Piano and Richard Rogers, will be one of the clearest examples of it.

CCA, Cedric Price, Fun Palace, Joan Littlewood

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 25/05/2019

Kumar Kishinchand López

Cedric Price, Joan Littlewood: el ejemplo Fun Palace en los archivos del Canadian Centre for Architecture (CCA)

La existencia de colecciones documentales como la del Canadian Centre for Architecture de Montreal (Canadá) permiten estudiar los procesos de trabajo de los proyectos más emblemáticos de la arquitectura moderna, como en el caso de las relaciones entre los conceptos creados en el proyecto de *Fun Palace* y sus repercusiones en otras obras significativas del siglo veinte. La oportunidad de consultar los fondos relativos a este proyecto durante una estancia internacional de Doctorado ha posibilitado un estudio integral del proyecto citado del arquitecto británico Cedric Price.

CCA se ubica en la Rue Baille de Montreal, la ciudad de mayor población de la provincia de Québec. Este centro especializado fue fundado por Phyllis Lambert, heredera de familias de industriales americanos y canadienses cuyas inversiones culturales han favorecido durante décadas el mecenazgo de numerosas obras de arte y arquitectura de relevancia en el siglo veinte, además de la citada, como el Edificio Seagram de Nueva York, encargado por el padre de Lambert, Samuel Bronfman, que tomó las riendas del conglomerado de bebidas alcohólicas.

El centro comenzó su actividad en 1979, inicialmente con la compra de diversos fondos documentales de varios arquitectos de renombre. Su reputación posterior ha motivado que varios de estos estudios donen mucho del material producido, y hoy aglutina una colección de gran interés desde una perspectiva crítica en el contexto arquitectónico mundial con piezas de Mies van der Rohe, Frank Gehry o Peter Eisenman, entre otros.

El caso de los fondos de Price incluye más de 20.000 dibujos y toda una serie de materiales, entre los que se destacan paneles de presentación, maquetas o gran cantidad de documentación ilustrativa de los distintos proyectos en sus diversas fases. Todo este material fue adquirido a lo largo de 9 años, desde 1995 a 2004 por el centro y su procesado finalizado en 2009. Los años de actividad del arquitecto inglés que contienen estos archivos abarcan desde 1953 a 2003, con el fallecimiento de Price. El material queda dividido por categorías para su consulta. Desde sus trabajos de estudiante, hasta el comienzo de su estudio en 1960 Cedric Price Architects, entre los que se incluye diverso material personal. Se trata en total, de 200 proyectos que proveen una visión privilegiada del trabajo del arquitecto británico y que reflejan uno de los objetivos primordiales del centro canadiense: aportar una visión integral sobre la disciplina arquitectónica mundial y sus representantes a partir de fuentes primarias.

El acceso a todos los fondos de CCA requiere invitación previa por parte del centro. En la redacción de este texto, se ha tenido la ocasión de consultar la documentación relativa a los fondos de Cedric Price, con especial atención al caso paradigmático del Fun Palace, entre otras cuestiones. CCA cuenta, no obstante, con documentación disponible *online* y una publicación elaborada por CCA y la Architectural Association de Londres, *Cedric Price Works 1967-2003*. Este proyecto editorial tuvo como intención exponer toda la obra de Cedric Price, sus dibujos inéditos y artículos en revistas especializadas. Buena parte de este material forma parte de los archivos de CCA. El proyecto, editado por Samantha Hardingham, se consolidó en torno a un formato mucho más ambicioso, por iniciativa de la Architectural Association y contrariamente a los deseos de CCA, constituyéndose como un gran volumen en el que se aglutinaron los proyectos y las entrevistas del arquitecto británico.

Los fondos de CCA, relativos a este proyecto, exponen la totalidad del proceso de conformación del centro. La visión aportada por la documentación es la que faculta un estudio sistematizado del proyecto, y la comprensión completa del espacio y la institución extremadamente flexible que propuso Price.

Así, *Fun Palace* debe considerarse como un gran esfuerzo colectivo en la Gran Bretaña de la posguerra. Tras la II Guerra Mundial, las disciplinas culturales británicas se encontraban discutiendo no solo la reconstrucción de la ciudad de Londres, con el *London City Council* como una alternativa estatal al urbanismo tradicional[1], sino el propio papel del conocimiento en una sociedad de fuerte disciplina académica.

El clima intelectual en Gran Bretaña durante este período abogaba por una arquitectura fuertemente planificada. Se diseñaba integralmente hasta el último aspecto con el objetivo de perseguir el desarrollo de las ciudades y crear nuevos y suficientes espacios de habitación. Pero, en el caso de Price y muchos de los teóricos alrededor del proyecto de *Fun Palace*, como Reyner Banham, se abogaba por la descentralización completa de la misma. Una suerte de aparición de la arquitectura allá donde fuera necesaria en lugar de encontrarse determinada por un marco espacial. La arquitectura, más que proponer soluciones, debía crear estímulos[2]. La disciplina se torna, por tanto, imprevisible según las concepciones tradicionales. *Fun Palace* resume estas perspectivas con una composición diagramática expresada en uno de los muchos dibujos y planos con los que cuenta la colección de CCA.

El perfil de Price como arquitecto era multidisciplinar y eminentemente práctico, defendía la durabilidad limitada de los edificios y la necesidad de una conciencia flexible en el ejercicio de la arquitectura, contrariamente a los postulados brutalistas que se impusieron durante estas décadas y que propugnaban el uso del hormigón como fuente de resistencia material para la reconstrucción de las ciudades.

---

1. NAVARRO SEGURA, María Isabel. "Arquitectura tardomoderna y posmoderna. Pop/No-Pop". *Basa*. Santa Cruz de Tenerife, 1988, n. 7, pp. 6-25. ISSN 0213-0653.

2. OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevista con Cedric Price* en VV.AA. *Atlántica : una década*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003. p. 499.

La formación de Price se desarrolló en la *Architectural Association* de Cambridge, una institución de capital privado con un enfoque vanguardista de la disciplina. Price no fue solo alumno, sino que también ejerció una intensa actividad docente. Gracias a esta circunstancia, entabló contacto con el periodista especializado Tom Driberg que, a su vez, facilitó la primera reunión con Joan Littlewood.

La figura de Littlewood destaca durante los años 50 en Reino Unido como parte de un movimiento que propugnaba la creación de piezas teatrales con una temática alejada de lo que hasta entonces era usual en la escena teatral británica, frecuentemente situadas en posturas políticas contestatarias. No en vano, la propia Littlewood fue miembro del Partido Comunista. Dentro de estas obras, se debe destacar *Oh, what a beautiful war!* (1963), un musical cuyo lema publicitario era *War is for clowns*.

La autora británica compartía la visión utilitarista de la producción artística de Price, y abogaba por piezas teatrales que fomentaran la conciencia de clase. Littlewood trataba de subvertir la propia concepción ilustrada de entretenimiento teatral, haciendo partícipe al público del argumento[3]. En este clima, Driberg, Price, Littlewood y Gordon Pask, miembro del *Cybernetics Commitee*[4], tomaron parte del comité que concretó el proyecto *Fun Palace*, que comienza a esbozarse en 1958 por la directora teatral.

Cuando Price funda su propio estudio de arquitectos en 1966, Cedric Price Architects (CPA), *Fun Palace* es su primer encargo oficial, al que habrán de unirse varias propuestas como el *Nuevo Aviario* para el Zoo de Londres, en el que el arquitecto inglés también ejemplifica su particular manera de producir arquitectura. La idea inicial de Littlewood de producir una obra teatral que desafiara la hegemonía ideológica imperante de la clase alta británica[5] se identificaba perfectamente con la ideología de Price, y juntos imaginaron un artefacto que fuera capaz de conectar la educación con el ocio. Ambos concebían esta primera cuestión como uno de los valores fundamentales para lograr una sociedad más igualitaria[6]. Para materializar este ideal, comprendieron que tenían que proponer un espacio en el que se incentivara la búsqueda de lo desconocido. Desde el primer momento, se pensó en una estructura móvil, un juguete de duración limitada[7].

---

3. HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward Minded* Retrospective. London: Architectural Association; Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2016. V.1. p. 43.

4. El propio Cedric Price era miembro del Cybernetics Committee. Esta agrupación ha de entenderse como una unidad de análisis urbana y social ya que reunía no solo a expertos en la incipiente disciplina de la cibernética durante los años 60, sino también a sociólogos, psicólogos, personas relacionadas con el mundo del arte, estadistas, etc.

5. HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward Minded* Retrospective. London: Architectural Association; Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2016. V.1. p.44 Traducción del autor de la cita “self-conscious defiance of the upper-class theater”.

6. Ídem.

7. Ídem. Traducción del autor de la cita “a short-term toy”.

Cedric Price consideraba que la tendencia de los años 60 del arte pop, quizá hoy percibida con una banalidad mayor, constituía, precisamente, un elemento democratizador de las expresiones culturales, eliminador de las barreras de clase en el Reino Unido, un "producto de nuevos grupos sociales emergentes"[8]. La popularización de determinadas tendencias artísticas ponía al alcance de todos cualquier tipo de producción cultural, tomando así contacto con la realidad del momento. Ello suponía un concepto clave dentro de la ideología de Price y Littlewood ya que concebían este proceso como un paso en la eliminación de las distinciones de clase y su sustitución por simples brechas generacionales[9]. Del mismo modo que Littlewood pretendía recuperar la diversión –literalmente, con la creación en décadas previas del *Laboratory of Fun* que distinguiera el teatro *serio* del eminentemente *divertido*– en su práctica teatral, con el objeto de disolver la frontera entre espectador/actor/director de escena, haciendo invertir el proceso constantemente en sus piezas; Price eludía la concepción monumental de la arquitectura, tratando en sus proyectos de desestetizarla, volverla un objeto de uso común en el que el transeúnte desarrollara su propia experiencia.

Una de las influencias formales manejadas por Price para la realización de este proyecto fue la obra de Le Corbusier, ya que este había resultado clave en la configuración del discurso arquitectónico tras la II Guerra Mundial y el comienzo de los procesos de reconstrucción de las urbes europeas. El proyecto que sirve de referencia para Fun Palace es el *Pavillon de la France à l'exposition de l'Eau* en la ciudad belga de Lieja en 1937. El arquitecto suizo, con un equipo de diseñadores entre los que se encontraba por aquel entonces Charlotte Perriand, concibió una planta liberada cuyos núcleos de comunicación serían mecánicos (fig. 01), así como una cubierta remitente a las formas móviles de una lona (fig. 02), puntos esenciales en el proyecto Fun Palace. La cubierta empleada por Le Corbusier en este proyecto facilitaba, asimismo, una fluidez en el recorrido concebida desde las perspectivas de la *promenade*, concibiendo una nave infinita[10] permitiendo el control de la "circulación interior y exterior"[11]. Le Corbusier concibió una estructura de acero autoportante que podía extenderse hasta el infinito y que proveía el espacio necesario para exponer, en este caso, la historia del agua y su relación con el desarrollo de la propia humanidad. El marco espacial del mismo se constituye en una suave tensión, fruto del material, y en un tipo de cubierta "sombrilla"[12], que tendrá su resonancia posterior en otros proyectos del arquitecto suizo como el Pabellón de la Exposición Universal de Zúrich en 1967, en el que el arquitecto ejemplifica un mayor dominio de la climatología y la

8. BANHAM, Reyner; BARKER, Paul; HALL, Peter; PRICE, Cedric. *Sin plan: un experiment sobre la libertad* en WALKER, Enrique (ed.). *Lo ordinario*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010. p. 56.

9. Ídem.

10. LE CORBUSIER. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1934-38*. Zurich: Éditions Girsberger, 1930-1977. p. 172.

11. CHING, Francis D. *Le Corbusier: Análisis de la Forma*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1995. p. 312.

12. Ibid. p. 320.

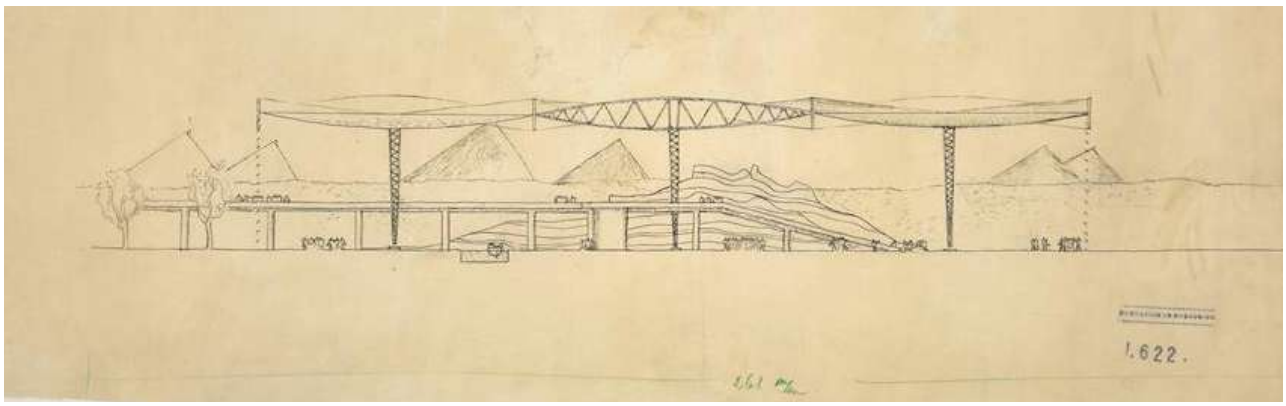
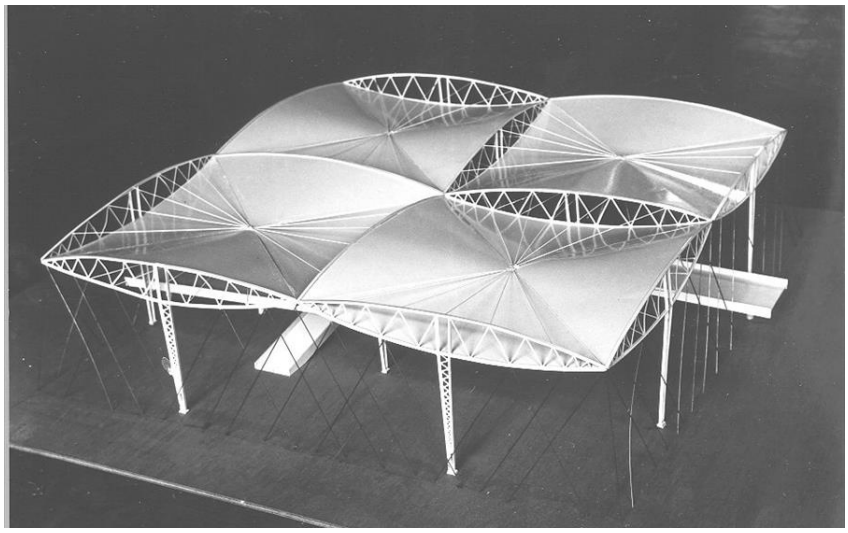


Fig. 01. Le Corbusier. *Pavillon de la France à l'exposition de l'Eau*, 1937. Sección transversal. Fondation Le Corbusier / ADAGP

Fig. 02. Le Corbusier. *Pavillon de la France à l'exposition de l'Eau*, 1937. Fondation Le Corbusier / ADAGP.



fluidez espacial, mediante una entrada doble que se configura de manera perpendicular a la retícula ortogonal del plano.

De esta manera, el aprovechamiento de las influencias corbuserianas por parte de Price se manifiesta a partir del concepto básico de zonificación. Para ello, Price dispone tres grandes franjas, dos de 18,6 metros y una central de 36,6[13]. Ello queda expresado en uno de sus dibujos inéditos en los archivos del CCA de Montreal. Los usos determinan el funcionamiento de la estructura y la división de estos se produce según niveles conceptuales y alturas:

- El nivel 1, denominado *pulsating zone,* es alusivo a la zona donde se produce el primer contacto del público con el ambiente generado por *Fun Palace*. Este queda estructurado en la planta baja, liberada y abierta a la circulación de los transeúntes. *Fun Palace* estaba destinado a estar abierto durante todo el día y la noche, creando un permanente espacio deambulatorio. La referencia arquitectónica manejada por Littlewood, y usada con frecuencia por la arquitectura de los museos contemporáneos, es la del ágora de las ciudades griegas: un lugar de

13. FERNÁNDEZ, Alejandro. *The Fun Palace, Co-creation, and the Digital City* [Tesis Doctoral]. Ontario: University of Waterloo, 2012. p. 24.

reunión espontánea, siempre abierto a la discusión y al encuentro, en el que las actividades se sucedían en lugar de disponerse.

- El nivel 2 es denominado *imploding zone*. Aquí se produce el verdadero volcado de contenido en una red estructural libre. Las distintas actividades se van acomodando en el espacio, con la posibilidad de ser aisladas o no, delegando los accesos a las torres que traspasan todos los niveles y a las zonas laterales de la planta. El centro tenía incluso previsto la inserción de pantallas que permitieran la visualización de determinados documentos visuales.

- El nivel 3, *exploding zone*, está destinado a actividades no performativas. En el folleto inicial de *Fun Palace*, este nivel se consagraba, entre otras cosas, a las comunicaciones a larga distancia.

Las distintas denominaciones empleadas por Price inciden en la metáfora de la comunicación. El arquitecto inglés deseaba, como ya se hace en la actualidad, conocer las distintas preferencias de los usuarios para poder mejorar los servicios prestados. De esta manera, en el primer nivel se produciría la elección inicial y libre de las actividades; en el segundo, la realización propia de las mismas; mientras que, en el tercero, se podrían compartir con quién se deseara. Un modelo, en el que se ejecuta cibernética sin la aparición de los ordenadores o las redes sociales[14].

En los dibujos de Price se aprecian los hitos verticales ordenadores de las columnas y la libre disposición de los distintos espacios (fig. 03), todo ello estructurado en torno a las dimensiones citadas de las franjas estructuradas en la planta. Del igual modo, queda explicitado el nivel 1 como un espacio únicamente de circulación, en el que pueden llegar a apreciarse vehículos. El permanente tránsito y las distintas ubicaciones previstas para Fun Palace permitían la deseada descentralización de la arquitectura, a modo de una estación de servicio[15].

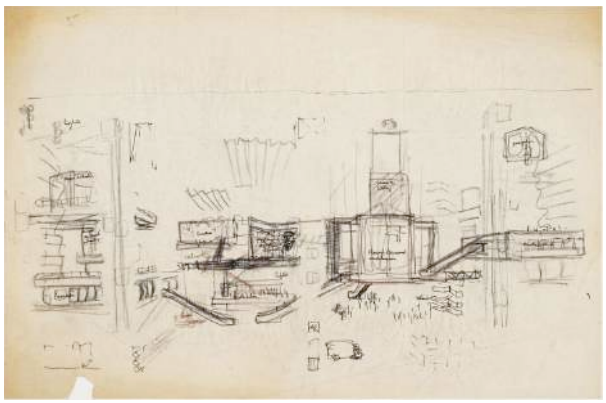
El segundo núcleo queda estructurado como contenedor de las actividades y el tercer nivel, con una cubierta móvil esbozada, como una nueva planta libre. De igual manera, se expresa la distribución de diversos usos dentro del nivel 2 (fig. 04), muchos de ellos explicitados en la lista de actividades. Asimismo, en los archivos de Price, puede contemplarse la malla estructural global (fig. 05) y la inserción de los diversos usos, así como el aislamiento parcial de algunos de ellos.

De esta manera, la estructura general del edificio compone una retícula en la que los diversos módulos se van acomodando. La configuración del entramado a partir de la distribución de elementos estructurales

---

14. FRAZER, John; HARDINGHAM, Samantha. "Computing Without Computers". Architectural Design, vol. 75, no. 2, 2005, pp. 34-43.

15. BANHAM, Reyner; BARKER, Paul; HALL, Peter; PRICE, Cedric. *Sin plan: un experiment sobre la libertad* en WALKER, Enrique (ed.). *Lo ordinario*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010. p. 41.
Price, Banham, Barker y Hall toman como referencia para esta arquitectura sin plan una cita presente en la página descrita del maestro americano Frank Lloyd Wright, "Observen la pequeña gasolinera –decía Frank Lloyd Wright–. Es el agente de la descentralización".



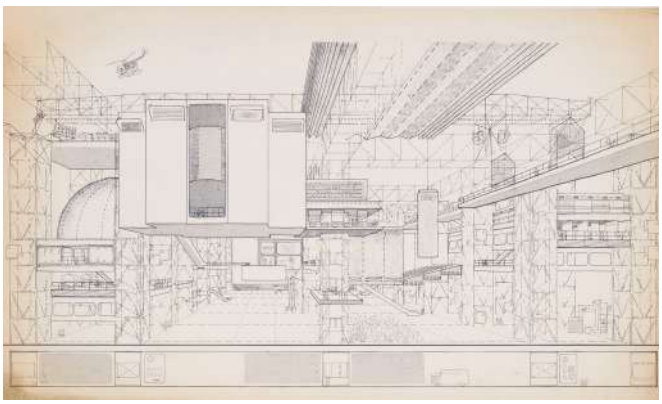
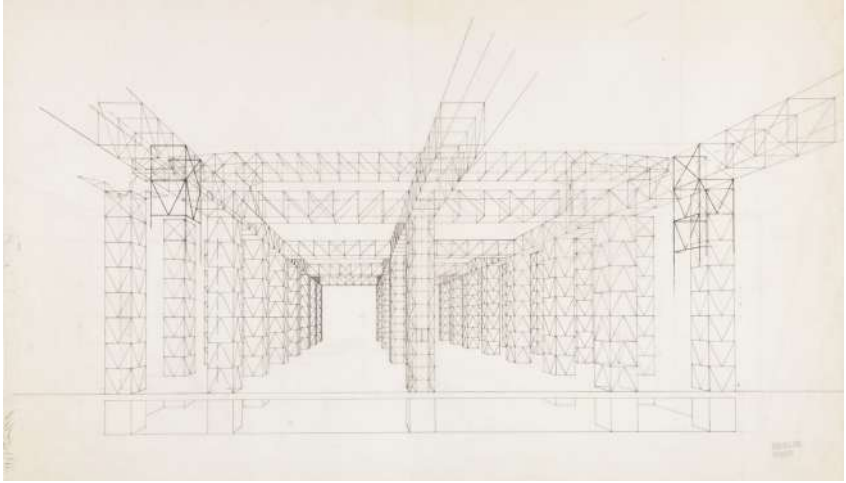


Fig. 03. Axonometric details of units, elevations of Fun Palace. Property of Canadian Centre for Architecture (CCA). Part of DR1995:0188:081-103.

Fig. 04. *Fun Palace: Interior Perspective.* Property of Canadian Centre for Architecture (CCA). Part of DR1995:0188:123:001.

Fig. 5. Axonometric details of units, elevations of Fun Palace. Property of Canadian Centre for Architecture (CCA). Part of DR1995:0188:081-103.



verticales permite el máximo aprovechamiento del espacio central, creando una estructura similar a la *Dom-ino* de Le Corbusier. A partir de este punto, se van insertando los distintos usos a modo de compartimentos estandarizados. Así, La conexión entre niveles se produce mediante los elevadores de las columnas y, en algunos de los dibujos de Price, en forma de largas rampas metálicas.

El programa de actividades previsto para *Fun Palace* contenía danza, cine, reuniones de gabinetes psicológicos, restaurantes, salas de lectura, una pequeña sala de exposiciones temporales, entre otras (fig. 06, fig. 07)[16]. Además de la previsión de un horario ininterrumpido, la comitiva del proyecto pretendía extender la propuesta a lo largo de Gran Bretaña, con toda una serie de *fun palaces* por la geografía británica, de los cuales llegaron a concebir varias sedes a lo largo del río Támesis. Ello incide en el carácter prácticamente espontáneo de la arquitectura propuesta. El espacio como marco y no como limitación sirve como base para desarrollar la democratización cultural deseada por Littlewood y Price.

En el discurso crítico de Fun Palace, este se ha situado con frecuencia dentro del concepto deleuziano de *rizoma* como uno de los referentes sociales y filosóficos del proyecto. La conexión entre las actividades descritas del edificio no

16. Cedric Price, *Fun Palace Activities*, Cedric Price Fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, DR1995:0188:024.

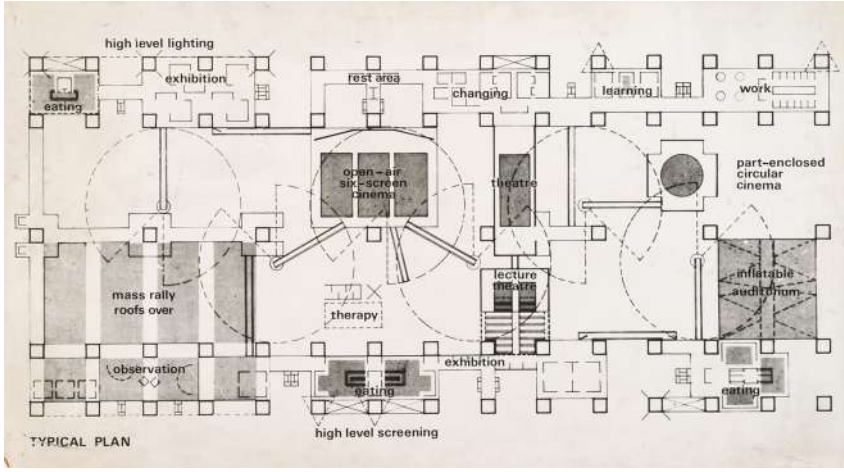


Fig. 06. *Fun Palace Typical Plan*. Property of Canadian Centre for Architecture (CCA). Part of DR1995:0188:530. Axonometric details of units, elevations of Fun Palace.

Fig. 07. Fun Palace Project, Individual Activities, Group Activities. Property of Canadian Centre for Architecture (CCA). Part of DR1995:0188:024.

ocurre de punto a punto, sino que estos se encuentran interrelacionados constantemente[17], con la posibilidad de que una actividad desaparezca del espacio para volver a materializarse o convertirse en alguna otra. La concepción espacial apreciada en los dibujos de Price expone con claridad que lo único que el arquitecto provee en este caso es un marco espacial donde las actividades se desarrollan en una concepción diagramática anteriormente mencionada. Este modo de planificar sin hacerlo es descrito por Mary-Lou Lobsiner, como una metáfora de la comunicación en base a las partes en constante movimiento con las que cuenta *Fun Palace*[18]. La exploración de Price y Pask en el ámbito primigenio de la cibernética establece la conexión con el grupo Archigram y la brutal influencia del proyecto en la arquitectura del s. XX.

De igual manera, existe un factor determinante en la propuesta: la transparencia radical de la misma. Esta queda configurada por Price y Littlewood en la literalidad absoluta de su estructura, abierta a la ubicación donde se encuentre y liberada por tanto de la limitación de relacionarse con un entorno determinado. Sería por tanto esta ubicación y los vecinos de la zona los que definieran qué usos y, por tanto, qué apariencia exacta llegaría a tener finalmente cada uno de los centros. A ello ha de sumarse la perspectiva de la transparencia fenomenológica, dado que el centro funcionaría como un complejo arquitectural articulado, que permitiría al visitante comprender rápidamente los servicios prestados y su ubicación a partir de su propia participación. A todo ello ha de añadirse la simplicidad de los núcleos de comunicación vistos, solucionando el problema del tránsito entre espacios.

Con todo, el propio término *edificio* es cuestionado por los críticos de la época. Reyner Banham en uno de los artículos presentes dentro de la documentación de CCA relativa al proyecto trata de evitarlo al referirse a *Fun Palace*.[19] Las palabras empleadas por el crítico británico, lejos de ser peyorativas, aluden al proyecto como un “kit de partes” que aleja al

17. FERNÁNDEZ, Alejandro. *The Fun Palace, Co-creation, and the Digital City* [Tesis Doctoral]. Ontario: University of Waterloo, 2012. p. 28

18. Ibid. p. 53

19. Reyner Banham, *People’s Palace*, Cedric Price Fonds, Collection Centre Canadien d’Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, DR1995:0188: 495-497.

centro del encorsetamiento tradicional de los centros culturales. Para Banham, la extrema flexibilidad de *Fun Palace* permite la mutación de sus usos, ya no por las rígidas soluciones de compartimentación, sino por una reestructuración radical de sus espacios, tal y como promete lo proyectado por Price y Littlewood.

Fun Palace se resume en una propuesta radical basada en la concepción de un conocimiento abierto y transparente. Este cambio de paradigma trata de implementarse en consonancia con las preocupaciones intelectuales y sociales de la década de los 60. Este intento de democratización del ocio y la cultura va un paso más allá de la normalización de la exposición de obras de arte, que se generalizará posteriormente con la creación de los museos contemporáneos. Lo que Littlewood y Price proponen es la creación de comunidad en base a la diversión, conteniendo enseñanzas válidas para la vida diaria. De ello se desprende la inmensa cantidad de actividades presentes en el listado aportado desde los archivos de CCA (fig. 04) que hubieran podido realizarse en el centro.

Fun Palace aunó diversos esfuerzos y enfoques en la creación de un centro cultural y comunitario moderno, quizá demasiado vanguardista para el tiempo en el que se concibió, reuniendo estudios artísticos, sociológicos y urbanos. La resignificación de las cuestiones citadas que se trató de proponer en este proyecto tuvo una gran resonancia en el contexto arquitectónico y cultural de los años posteriores. Tanto la posibilidad de crear una estructura vista y modular, como la de proponer un espacio de reunión abierto permanentemente al público son aportaciones críticas de este proyecto.

La resonancia de este proyecto en la arquitectura contemporánea es evidente en grandes obras construidas en el ámbito museístico. El ejemplo más representativo es el Centro Pompidou de París (1971-78) construido por Renzo Piano y Richard Rogers. La estructura del centro parisino, a pesar de no encontrarse completamente abierta al público, se corresponde con el mismo deseo de comunicación con el núcleo urbano.

En el Centro Pompidou, se repite el mismo principio de retícula libre como elemento compositivo del edificio. La flexibilidad extrema libre es conseguida "al colocar todos los elementos de instalaciones y circulaciones principales en las estrechas crujías laterales y al optar por una estructura de cerchas de grandes luces"[20]. Los arquitectos, además de la conformación institucional del centro y la consecución de una planta diáfana –expresada en la exposición literal de la exposición de las instalaciones–, entendieron la necesidad de que, igual que ocurría en *Fun Palace*, era necesario generar un espacio de constante deambulación y encuentro. En este caso, tuvieron reverberación en el proyecto Pompidou las teorías de la ilimitación producidas en el contexto británico durante los años 60 por colectivos como Archigram, claves también para el desarrollo de la obra de Price y que pretendían "el movimiento en arquitectura [...]

20. MUÑOZ COSME, Alfonso. *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de los museos*. Gijón: Ed. Trea. p. 251

y la libertad urbana”[21]. Si en el caso inglés, esto era expresado mediante un horario ilimitado y, se debe entender, de una actividad frenética e impredecible; Piano y Rogers dispusieron un ágora monumental que no solo dignifica la estética de la máquina expresada en el Pompidou, sino que acota el encuentro y lo hace operativo, restándole el vértigo propuesto por Price. Todo ello se complementa con la aceptación radical de los postulados del *White box* de Alfred Barr en MoMA en los espacios interiores del centro. Esta disponibilidad espacial sentó un nuevo precedente en los modos de componer el discurso museológico en el ámbito de los museos de arte contemporáneo europeos, tomando como referencia primordial el caso de *Fun Palace* y las concepciones de Cedric Price y Joan Littlewood.

Bibliografía

CHING, Francis D. *Le Corbusier: Análisis de la Forma*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1995.

FERNÁNDEZ, Alejandro. *The Fun Palace, Co-creation, and the Digital City* [Tesis Doctoral]. Ontario: University of Waterloo, 2012. [en línea] Disponible en: HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward Minded Retrospective*. London: Architectural Association; Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2016.

LE CORBUSIER. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1934-38*. Zurich: Éditions Girsberger, 1930-<1977>.

MUÑOZ COSME, Alfonso. *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de los museos*.

NAVARRO SEGURA, María Isabel. “Arquitectura tardomoderna y posmoderna. Pop/No-Pop”. *Basa*. Santa Cruz de Tenerife, 1988, n.7, pp. 6-25. ISSN 0213-0653

WALKER, Enrique (ed.). *Lo ordinario*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

VV.AA. *Atlántica : una década*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003.

21. NAVARRO SEGURA, María Isabel. “Arquitectura tardomoderna y posmoderna. Pop/No-Pop”. *Basa*. Santa Cruz de Tenerife, 1988, n. 7, pp. 6-25. ISSN 0213-0653

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Nicolás Martín Domínguez
Universidad de Castilla la Mancha. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Toledo
nicolasmartindominguez@gmail.com

Rex, mensaje en una botella / Rex, message in a bottle

Esta es la historia de un barco y su edificio que trascurre marcada por la oscilación de los acontecimientos en torno a ellos. Rex, monocasco de la serie Dragón y el Club Náutico del Pantano de San Juan, obra de José Antonio Corrales. El proyecto desde el principio y su desarrollo posterior, se fragua y conforma en esta nebulosa de variantes y de cambios impuestos, en donde el papel sensible y atento del arquitecto, se hace presente empleándola en su beneficio. Las biografías inéditas de nuestros protagonistas, se entrecruzan de manera sorprendente desde sus inicios y comparten la incertidumbre presente en el viaje de sus historias. Hoy día participan, de forma imprevista, de un mismo destino. Pero no siempre fue así, como tampoco el final construido de la edificación. Su calidad manifiesta nos sorprende aún más si cabe al conocer el bagaje de los acontecimientos que no presagiaba el resultado final. La maestría de José Antonio Corrales se demuestra en San Juan no solo en su resultado, sino también en su manera de reconducir el proyecto transformando el viento variable siempre a su favor.

This is the story of a ship and its building that passes marked by the oscillation of events around them. Rex, ship of the Dragon series and the Nautical Club of the Pantano de San Juan, work of José Antonio Corrales. The project from the beginning and its subsequent development, is forged and shaped in this nebula of variations and imposed changes, where the sensitive and attentive role of the architect, is present using it to their benefit. The unpublished biographies of our protagonists intersect in a surprising way since their inception and share the uncertainty present in the journey of their stories. Today they participate, in an unexpected way, of the same destination. But it was not always like that, nor the built end of the building. His manifest quality surprises us even more if it is possible to know the baggage of events that did not presage the final result. The mastery of José Antonio Corrales is demonstrated in San Juan not only in its result, but also in its way of redirecting the project transforming the variable wind always to its benefit.

José Antonio Corrales, Pantano San Juan, Rex, Planta, Sección, Lugar /// José Antonio Corrales, San Juan Swamp, Rex, Architectural plant, Section, Place

Fecha de envío: 30/04/2019 | Fecha de aceptación: 22/05/2019

Fig. 01. Rex navegando en San Juan. Miguel Granados y esposa. Archivo Miguel Granados

"Proa azul de mi viaje. / Tu perfil moreno, / popa, niña... / tu pañuelo.
El viento, fácil amigo, / las heridas abiertas / de tu pelo,
aislando corrientes vivas... / matando el tacto distante, / de mis dedos.
Boga, boga, lanchón / guitarra y viento / mi corazón, / dejó en tierra su peso.
Y en este mediodía, / verde y azul gemelos,
Santa Cristina, es sólo anhelo."[1]

La Coruña, J.A. Corrales

Rex. Mensaje en una botella

Éste es un mensaje en una botella, lanzada desde el otro lado del Océano. No sabemos si llegará a su destino. No sabemos si las corrientes propicias la llevarán a una playa amable, sin obstáculos que la fracturen o despedacen. Ni siquiera sabemos si será abierta y su contenido por alguien leído y en su caso, disfrutado. Pero su futuro desconocido e incierto, nos empuja de manera paradójica, a completar con más ahínco estas líneas, que comienzan temblorosas ante la emoción de los inicios.

1. CORRALES, J.A. "La Coruña". *Cuadernos de versos, José Antonio Corrales*, vol. 2, Versos de 1948 a 1958. Madrid, [s.n.], 2008. p. 8.

Con esta misma incertidumbre es con la que iniciamos tantas veces nuestros proyectos y que se convierte con el transcurrir de los años en compañera familiar. Tan atractiva e innata a nuestra labor, es también necesaria, transformándose con el tiempo en verdadera herramienta. Nuestro diálogo con ella, produce proyectos sorprendentes e inesperados.

Esta es la historia de un barco y su edificio, que esclarecen estos pensamientos y que trascurre marcada por la oscilación de los acontecimientos en torno a ellos. Narra cómo esta incertidumbre, movimiento o indeterminación, transforma sus biografías en beneficio propio. El proyecto en su desarrollo, se fragua y conforma en esta nebulosa de variantes y de cambios impuestos, en donde el papel sensible y atento del arquitecto, se hace presente empleándolas a su favor. Los acontecimientos de nuestros protagonistas, se entrecruzan de manera sorprendente, y comparten la incertidumbre presente en el viaje de sus historias. Hoy día participan, de forma imprevista, de un mismo destino. Pero no siempre fue así, como tampoco el final construido de la edificación. Su calidad manifiesta nos sorprende aún más si cabe al conocer el bagaje de los acontecimientos que no presagiaba el resultado final.

José Antonio Corrales nos lo anticipa en su poema:

"el viento, fácil amigo... aislando corrientes vivas... dejó en tierra su peso."

La incertidumbre como *viento amigo* enfrentado a las ataduras iniciales y rumbos cerrados, que le hace volar rápido y llevarle ligero a un insólito lugar. Corrales también reflexiona sobre la incertidumbre. Escribe:

"Vuelvo de nuevo a sentir,
hoy como ayer, tu incertidumbre,
No sé nada y todo lo presiento.
y las cosas.
ese latido dormido de las cosas que te dije,
Ya casi no lo veo..."[2]

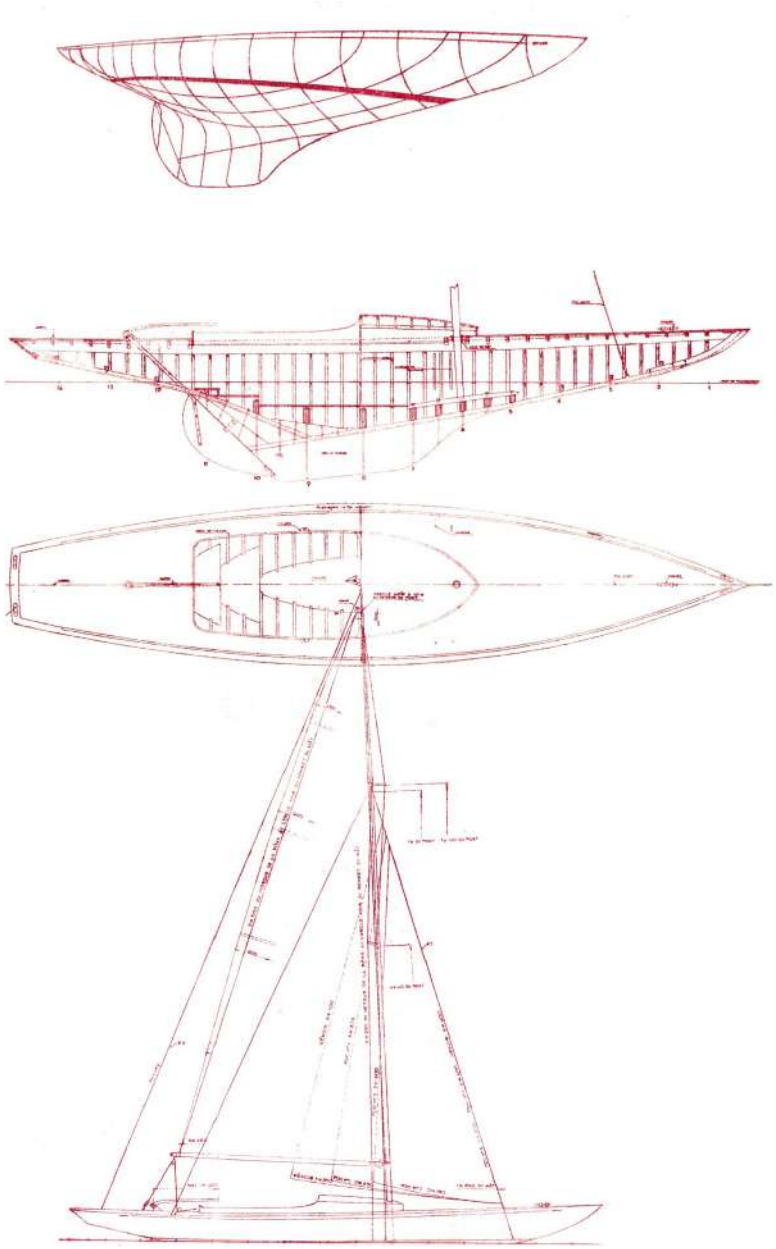
Incertidumbre como *presentimiento* hacia donde dirigir sus pasos para desvelar el *latido dormido de las cosas*.

Documentos inéditos del archivo de José Antonio Corrales salen aquí a la luz confirmando este argumento. Poemas, dibujos, textos y proyectos.

El Club Náutico en el Pantano de San Juan presentará en su desarrollo versiones tan diferentes que parecen responder a encargos o lugares dispares. Dibujado de manera simultánea a otros proyectos, la contaminación entre ellos se produce de manera recíproca. La propuesta finalmente construida, será mutable, crecedera y ejecutada solo en su parte germinal. El proyecto completo nunca fue construido. El cambio de uso posterior no llegaría a alterar su configuración. Soportaría también la modificación de sus alzados en el tiempo. Aperturas de huecos en las

2. CORRALES, J.A. *Cuadernos de versos, José Antonio Corrales*, vol. 2, Versos de 1948 a 1958. Madrid, [s.n.], 2008. p. 17

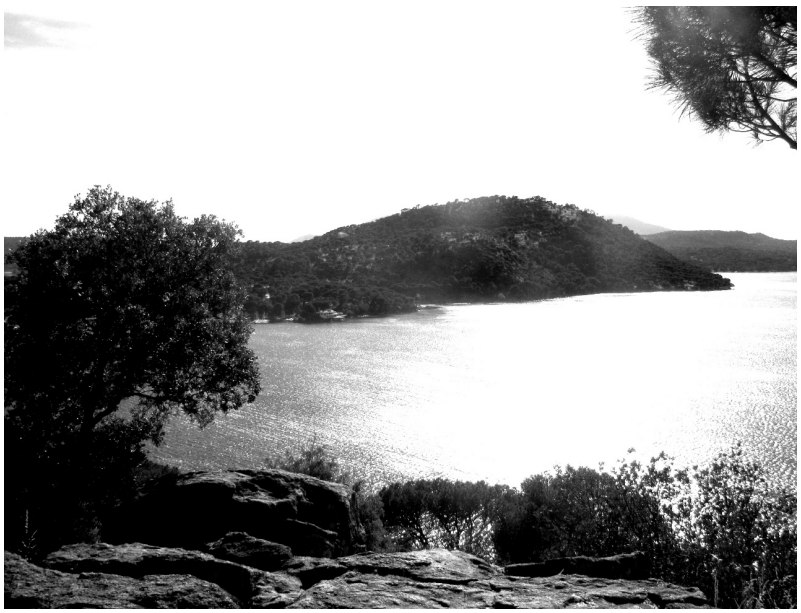
Fig. 02. Rex planos generales.
Revista *Vela* nº 7 y 8. Julio y agosto 1957



fachadas o cierres definitivos de las mismas. El lugar final elegido, muestra la indeterminación continua sobre la que se asienta el proyecto. Variable en su morfología y presencia a lo largo del año, en los distintos años, reflejo vivo de un entorno oscilante al que da respuesta mediante su sección. Respuesta contradictoria, ambigua y variable.

Y entre estos acontecimientos, la búsqueda paciente de Corrales de los *latidos* presentes en el proyecto. Del latido del Lugar, el del programa, de la función, de la construcción, de la economía... Y su descubrimiento y respuesta.

Rex pertenecía a Miguel López-Dóriga (figs. 01 y 02). Embarcación de la serie Dragón de quince metros de eslora con metro noventa y seis de manga. Monocasco de palo único de 1800 kg de desplazamiento y calado de metro veinte.



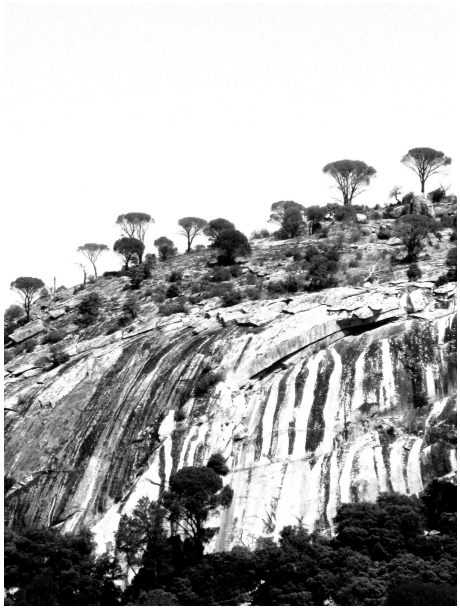


Fig. 03. Pantano de San Juan, Madrid. Estado actual. Autoría personal.

Fig. 04. Pantano de San Juan, Madrid. Estado actual. Autoría personal.

Navegaba en la bahía de Santander en los años cincuenta, participando en regatas entre las familias de tradición marinera de la ciudad. Perteneciente a Don Juan de Borbón, razón de su nombre, fue comprado por Miguel y tras su muerte, por su sobrino Miguel Granados, que hoy día lo hace navegar en el Pantano San Juan.

Ya pocas veces sale, sólo en ocasiones especiales. Es la envidia de la flota. Detalla Miguel que se aleja del muelle tumbado por el viento y silencioso, bajo la mirada del resto de tripulaciones. Muchas veces se lo han querido comprar. *"No puedo, es un tema familiar"*.[3]

La historia del Club de Vela está unida a Miguel López-Dóriga (fig. 05), y su pasión por el mar, su barco y su escuela de vela en el Pantano de Madrid. José Antonio Corrales era primo hermano de Isabel Rozpide, mujer de Miguel López Dóriga, razón familiar por la que recibe el encargo del Club de Vela en 1959.

El Pantano de San Juan (fig. 03), inicia su funcionamiento en 1955.[4] Situado al Suroeste de la Comunidad de Madrid, a 60 km de la capital, se encuentra próximo a las poblaciones de Pelayos de la Presa, San Martín de Valdeiglesias y Navas del Rey. En su cabeza confluyen el río Alberche y el Cofio, tras sortear el Cerro de Las Cabreras y el Yelmo al norte, y el de San Esteban al sur. Pinos y encinas forman agrupaciones boscosas que junto a jaras y romeros llegan hasta la orilla misma, colisionando en ocasiones con el agua. En algunos puntos se retiran apareciendo las enormes formaciones graníticas, que la lluvia en su erosión ha moldeado a su antojo tiñendo con chorreones oscuros su paso insistente (fig. 04).

3. GRANADOS, Miguel. *Conversación con el autor*. Septiembre 2014.

4. SANZ HERNANDO, Alberto. "San Martín de Valdeiglesias, 1999". En: *Arquitectura y Desarrollo Urbano: Comunidad de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1999. p.142.

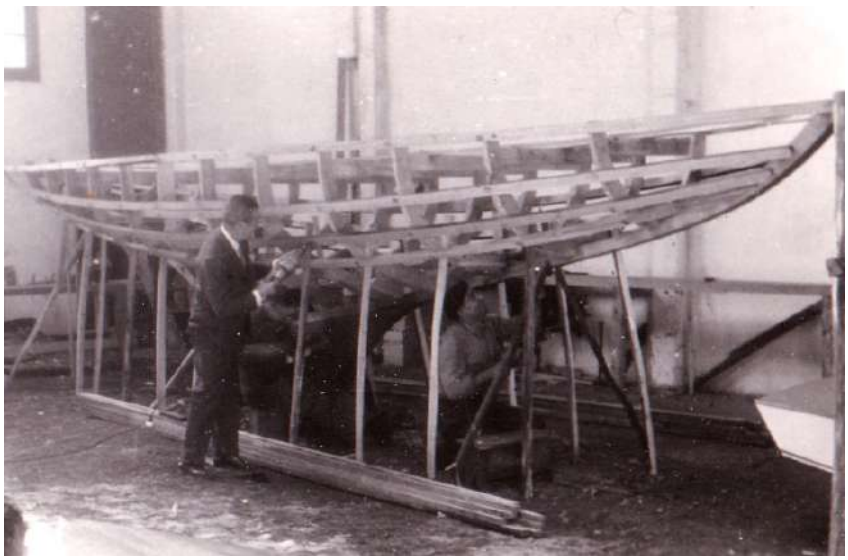


Fig. 5. Miguel López-Dóriga en la terraza del club Náutico recién terminado. Archivo Miguel Granados

Fig. 6. Miguel López-Dóriga y Alejandro Abascal, Rex en construcción. Archivo Miguel Granados

Miguel López-Dóriga junto a varios amigos empezaron a editar una revista, *Vela*[5], reflejando su amor por el mundo de la navegación. Tras cinco años de vida desaparece como explica su sobrino:

> "Quizá Miguel ya se centró más en la actividad del Club o no quiso seguir gastando más dinero. Las revistas se regalaban a los amigos regatistas y a los Clubs, creo que se vendían muy pocas".[6]

Gracias a multitud de artículos escritos por el propio Miguel, se puede seguir la pista del barco y del Club de Vela. En su número 46, Miguel López-Dóriga publicaba por vez primera noticias del Club de Vela del Pantano de San Juan en Madrid (fig. 08). Él mismo había realizado el encargo del proyecto a José Antonio Corrales y en esta fecha el edificio ya había sido fotografiado mostrando el resultado final de una primera fase del proyecto. El proyecto completo nunca se llegaría a realizar, renunciando a construir la "parte social del Club",[7] que consistía "en los comedores, salones, biblioteca, sala de juntas, puesto de mando del Jurado, etc."[8]

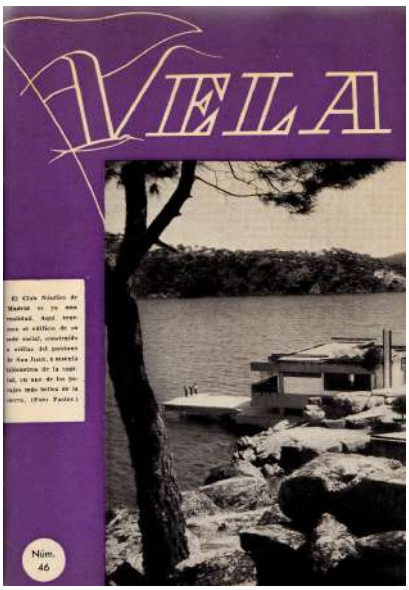
Así lo indica Miguel:

> *"Inmediatamente nos pusimos al habla con el arquitecto don José Antonio Corrales Gutiérrez Soto, que se encargó de diseñar el proyecto del Club llevando al papel todas aquellas ideas que andaban dando vueltas por nuestras cabezas".*[9]

5. El primer número está fechado en enero de 1957. El último conservado por su sobrino Miguel, Vela no 69-71. Octubre-diciembre 1962.
6. GRANADOS, Miguel. Mensaje de correo electrónico con el autor. 18 enero 2015.
7. LÓPEZ-DÓRIGA, M. El Club Náutico de Madrid. Revista Vela. Madrid. Octubre 1960., no 46, p.21
8. Ibid., 21
9. LÓPEZ-DÓRIGA, M. El Club Náutico de Madrid. Revista Vela. nº 46. Madrid. Octubre 1960. p.20

Fig. 07. Portada revista *Vela* nº 31 y 32. agosto 1959. Botadura de Rex, Archivo Miguel Granados

Fig. 08. Portada revista *Vela* nº 46. octubre 1960. Club Náutico recién concluido Archivo Miguel Granados



López-Dóriga ya mostraba en su portada del número de agosto de 1959 su dragón Rex (fig. 07). La embarcación aparecía navegando en la bahía de Santander recientemente botada tras su construcción por Alejandro Abascal (fig. 06).

Tras la publicación del edificio, recién terminado sobre el que se ultimaban los detalles finales, se instalaría la pluma en la cabeza de la plataforma para el izado y arriado de las embarcaciones. También se preveía que el techo se convirtiera finalmente en una terraza accesible desde donde contemplar las regatas de manera distendida en tumbonas y bajo la sombra de quitasoles.

Ángel Riveras de la Portilla y Miguel López-Dóriga llevaban tiempo con la intención de fundar un Club Náutico en el interior de la Península. Sus amigos aficionados a la vela pasaban el invierno lejos del litoral y la distancia impedía que pudieran practicar su deporte en los meses invernales, situación que no impedía sus reuniones añorando la llegada del verano y la partida a la costa.

Tras la búsqueda del sitio más adecuado para la navegación se eligió el Pantano de San Juan del río Alberche por cuatro motivos. El primero al haber encontrado una superficie lo suficientemente ancha como el mejor campo de regatas al ensancharse el tramo final del embalse. Miguel lo explica así: *"de 14 a 16 kilómetros, perfectamente navegable, aun ciñendo, y unos ensanchamientos de la presa y el río de casi dos kilómetros"*.[10]

El segundo, su proximidad a Madrid, a *"60 Kilómetros escasos"*. El tercero por su *"altura media"* de ésta manera, *"el lugar ofrece una temperatura templada que hace posible regatear durante todo el año."*[11]

10. LÓPEZ-DÓRIGA, M. "El Club Náutico de Madrid." Revista *Vela*. Madrid. Octubre 1960, nº. 46, p. 19

11. Ibid., 19

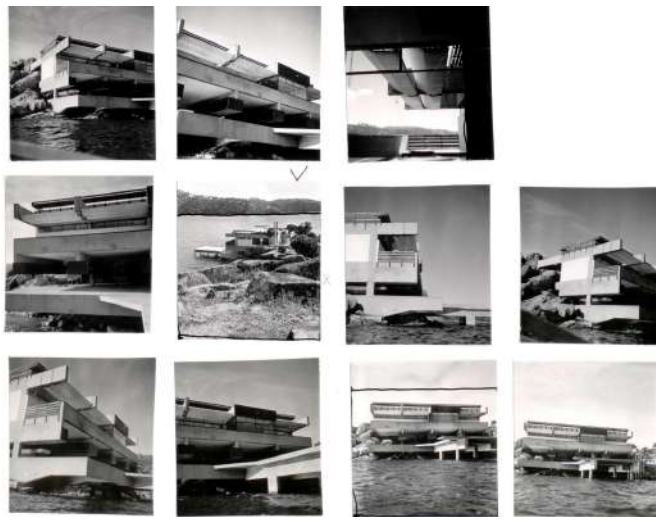


Fig. 09. Club náutico. 1º Recorrido fotográfico. Archivo J.A. Corrales

Fig. 10. Club náutico. 2º Recorrido fotográfico. Archivo J.A. Corrales

Fig. 11. Club náutico. 2º Recorrido fotográfico. Selección y encuadres. Archivo J.A. Corrales

Y por último la belleza del emplazamiento. *"El paraje maravilloso: toda la cuenca, rodeada de bosques de pinos hasta la orilla del agua y con piedras graníticas que contribuyen a realzar la belleza del paisaje."*[12]

El 15 de noviembre de 1958, se funda oficialmente el Club Náutico de Madrid. Con el dinero de los primeros socios fundadores se reunió la cantidad suficiente para acometer las obras.

Tras la construcción del edificio Miguel describiría: *"La estructura del edificio del Club es toda de hormigón, colgado sobre las rocas, incrustada en el más bello paraje del río Alberche, y tiene por delante la parte más ancha del pantano."*[13]

Se guardan en el estudio de José Antonio Corrales las fotografías de la obra recién terminada. Reflejan un mismo recorrido a su alrededor, también desde el agua, realizado en días diferentes, aunque cercanos en el tiempo. Aun así, las diferencias se hacen evidentes, confirmando la variabilidad del lugar.

Las primeras bajo un cielo encapotado y el agua tranquila, mostraban el pantano con agua abundante llegando hasta la cara inferior del embarcadero (fig. 09). El edificio respirando ese mismo reposo en donde los toldos todavía no habían sido instalados ni tampoco la grúa sobre el espigón. Ningún barco o marinero presentes.

Una segunda visita pareció por tanto ser necesaria, para completar el retrato eficaz del edificio (fig. 10). El agua mucho más agitada ahora, había descendido de nivel, sin impedir que las pequeñas olas se formaran sobre la roca y bajo el embarcadero. Las manchas de óxido sobre el hormigón ya apareciendo. Barandillas y elementos metálicos iban dejando su marca tras la lluvia. Los toldos ya estaban montados y en funcionamiento. Las sombras que arrojaban convertían a la terraza en el lugar a la sombra

12. Ibid., 19

13. Ibid., 21

proyectado desde donde observar el transcurrir de las regatas. Algunas embarcaciones habían empezado a hacer uso de la planta inferior, asomando entre los pórticos.

Las tomas ahora, mucho más cercanas, enfatizaban las líneas de los alzados forzando las fugas y convirtiendo vigorosa la estructura. Aunque la movilidad de las fotografías, el encuadre erróneo y la pérdida de verticalidad serían características comunes a casi todas las imágenes de ese día. El balanceo de la embarcación desde donde se realizaron no ayudaba demasiado. José Antonio Corrales seleccionará algunas de las imágenes de éste segundo día para su ampliación (fig. 11). El edificio se mostraba distinto al primer día, y el lugar transformado parecía haber cambiado también la construcción.

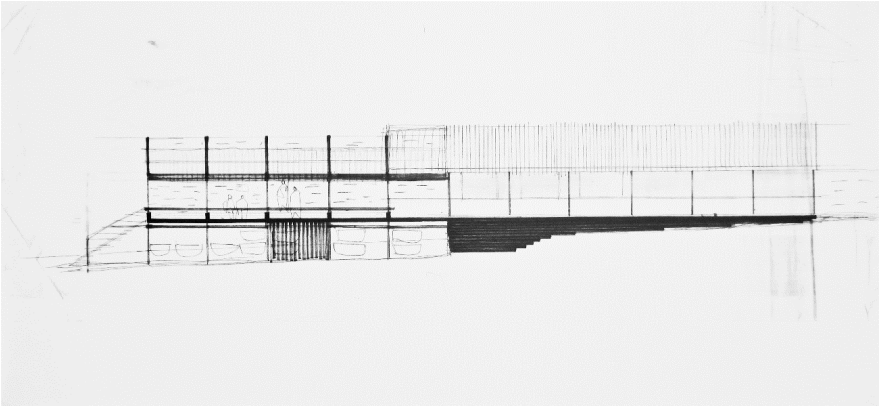
Ya en el estudio, solo quedaba ajustar el encuadre. Con un rotulador negro eliminaría la parte sobrante de cada una de ellas (fig. 11). Destacan dos tomas: desde el agua eliminará el cielo, aplastando así el edificio sobre el agua. Otra desde tierra, suprimiendo la orilla opuesta del pantano: el edificio cabalga entre el agua y la roca sin más intermediarios. También se guardan en su estudio distintas versiones inéditas dibujadas en donde la planta y sobre todo la sección juegan un papel fundamental como respuesta (fig. 12).

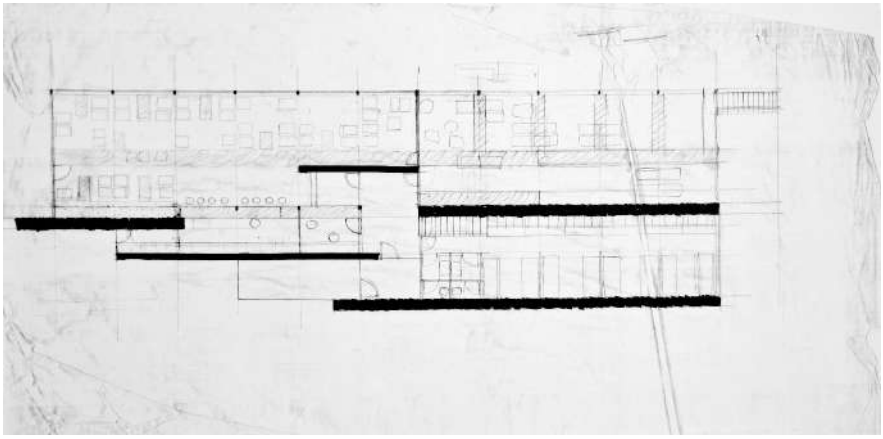
En una primera versión del edificio, su planta rectangular formada a su vez por maclajes de piezas menores, se organizaba a base de muros paralelos entre los que se distribuía el programa. Dos frentes diferenciados, uno cristalino, y el opuesto, más opaco, en donde se ubicaban cafetería y dormitorios respectivamente. La pieza, se dispondría perpendicular a la caída del terreno, alejada de la línea de agua. Los barcos tendrían que ser remolcados por tierra hasta la zona bajo el edificio pensada para tal fin. La sección se convertía en esencial relacionando la planta con el terreno y organizando el programa para diferenciar los usos. La topografía descendente, permitía liberar la parte final destinada a guardar las embarcaciones en tierra. Una cubierta inclinada, con su pendiente en sentido transversal, remataba el edificio.

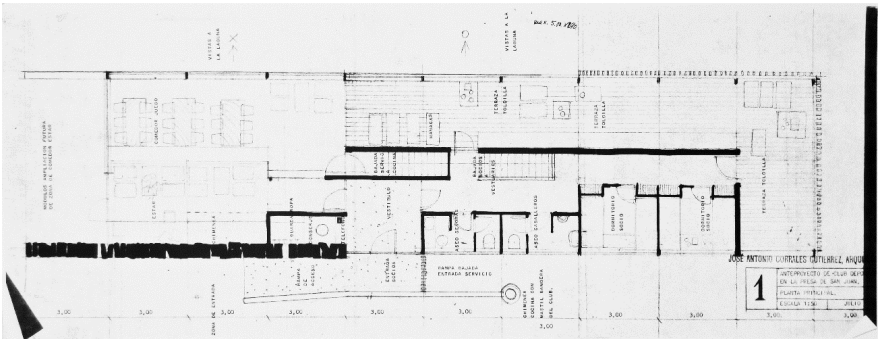
Para la segunda propuesta (fig. 12), Corrales giraría la cubierta inclinada en el mismo sentido y pendiente que el terreno convirtiéndose en sello distintivo del proyecto. De planta rectangular y una única altura, se organizaba mediante dos crujías separadas por muro estructural. Éste servía para distinguir los distintos usos: el gran salón organizado en bancales bajo la cubierta, y el resto del programa. Un camino que nacía de la orilla del pantano a modo de un ingenuo embarcadero, continuaba su recorrido atravesando el edificio en su longitud.

Una perspectiva fechada en noviembre de 1958, mostraba este lugar, ritmado por las diferencias de terreno, la sucesión de carpinterías correderas y el mobiliario fijo y las sillas y mesas dispersas (fig. 13). La continuidad con el exterior es manifiesta por él, al dibujar de manera sutil los

Fig. 12. Club náutico. 1º y 2º propuesta.
Archivo J.A. Corrales







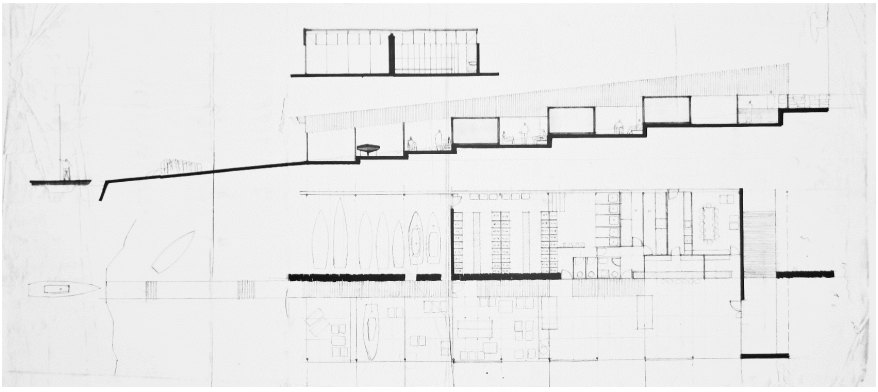
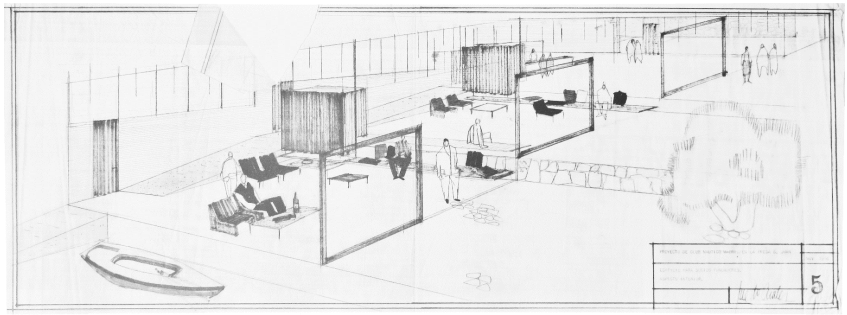
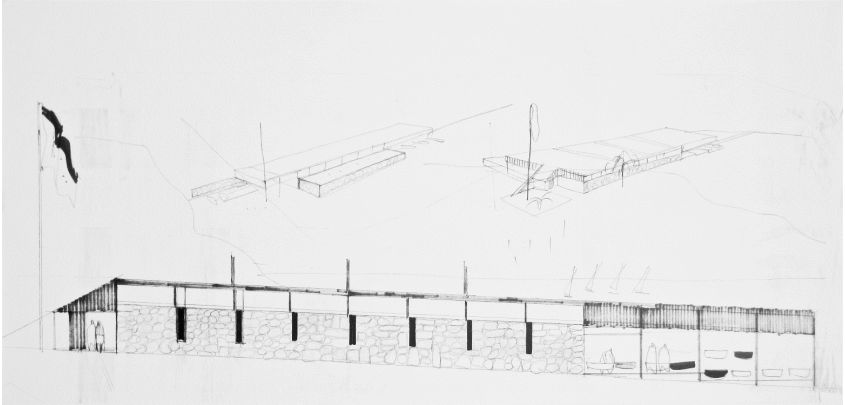
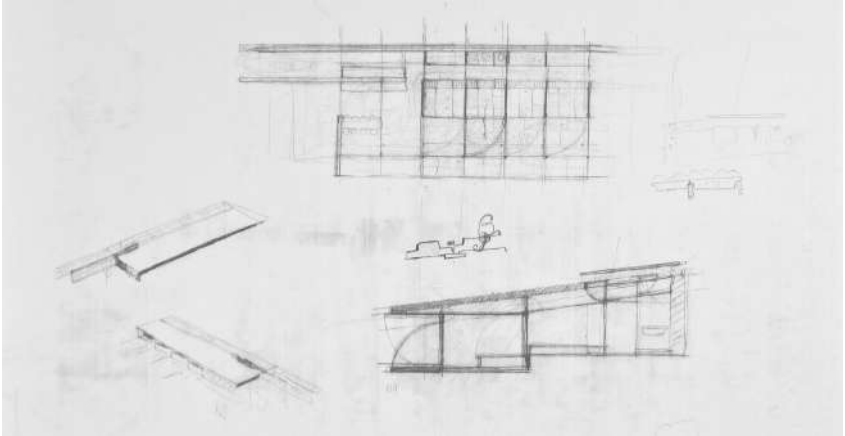


Fig. 13. Club náutico. 2º propuesta. perspectiva y croquis generales. Archivo J.A. Corrales

Fig. 14. Chalets-viviendas en el pantano de San Juan. croquis. Archivo J.A. Corrales







vidrios de fachada. Sólo unos marcos de mayor grosor para las puertas correderas, nos indican su ubicación y apertura. El pavimento continuo, interior y exterior, así como los muros de contención en piedra, al atravesar la fachada cristalina enfatizan esa participación interior y exterior. Una fachada trasera en piedra, con hueco corrido superior, niega esta relación hacia las espaldas del edificio (fig. 13).

Dos axonometrías dibujadas junto al alzado, sintetizan sus ideas. Planchas rectangulares, apretadas contra el terreno, con alternancia según relación con el paisaje, de fachadas de piedra, vidrio o abiertas para embarcaciones.

Se encuentra archivado en su estudio un anteproyecto simultáneo al Club Náutico, situado en las proximidades del Pantano de San Juan.

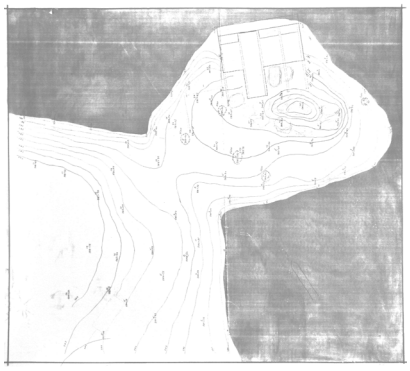


Fig. 15. Club náutico. 3º propuesta. situación. Archivo J.A. Corrales

Fig. 16. Club náutico. 3º propuesta. planta. Archivo J.A. Corrales

Denominado "Soluciones de Chalets-viviendas"[14] y no publicado, dieciocho planos muestran los distintos tanteos realizados por Corrales para este proyecto (fig. 14). Nuevamente soluciones diversas en las que se puede contar hasta cinco plantas distintas con cuatro posibles tipos de cubierta. En uno de los croquis, Corrales dibuja dos pequeñas axonométricas, muy parecidas a las dibujadas para el Club Náutico. Cubierta plana pegada al terreno, proyectando una fina sombra bajo ella, variaciones de material en fachada, muros bajos que naciendo del edificio continúan exentos por el exterior... El trasvase de ideas entre ambos proyectos parece evidente y los límites oscilantes entre los proyectos manifiesto.

Pero ninguno de ellos será finalmente construido. Las viviendas se quedaron en anteproyecto y un cambio de solar en el Club Náutico motivará un cambio radical en el desarrollo del proyecto.

Un entrante de tierra rocoso a los pies del Cerro de San Esteban, que se introduce en el agua a modo de cabo, será el nuevo lugar elegido (fig. 15). El edificio propuesto a medio camino sobre las rocas y el agua participará de la variabilidad del lugar.

Corrales explica las causas en la memoria:

> *"Dada la oscilación del nivel del pantano, se situó el club en el borde de un cortado con objeto de conservar el agua en la vertical de la grúa muelle, así como cuidando existiera vista libre hacia los dos lados de la ele que forma el mismo."* [15]

Ante esta variabilidad, Corrales responde con un pórtico sencillo de hormigón, que cabalga sobre la roca y el agua. Su repetición articulará todo el proyecto (fig. 17 y 21). La sección estructural se transforma en respuesta ante este lugar cambiante:

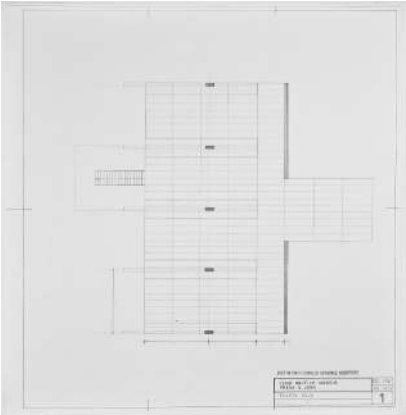
> *"La construcción en hormigón armado, está constituida por cuatro pórticos de pilar único y apoyo posterior en el terreno. Se prevé la posibilidad de ampliación con sucesivos pórticos siguiendo el contorno de la orilla."* [16]

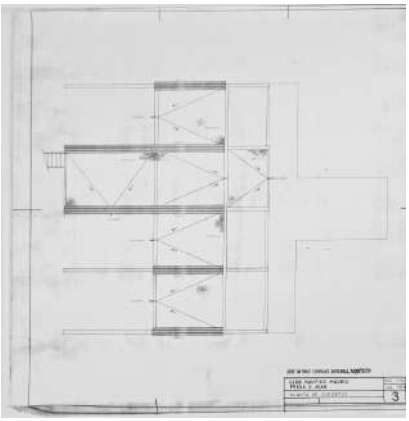
Un ligero movimiento de tierras para la formación del camino de acceso y el r*oce del montículo* para la ubicación del programa junto a las *cajas de empotramiento para la cimentación de las cabezas de viga*, serán las acciones necesarias para anclar el edificio a la roca. El primer piso, formado por una plataforma de hormigón armado, y apoyado en los pórticos, constituye el muelle de maniobras para las embarcaciones. Éste se completa con un espigón y grúa, necesaria al variar el nivel del pantano a lo largo

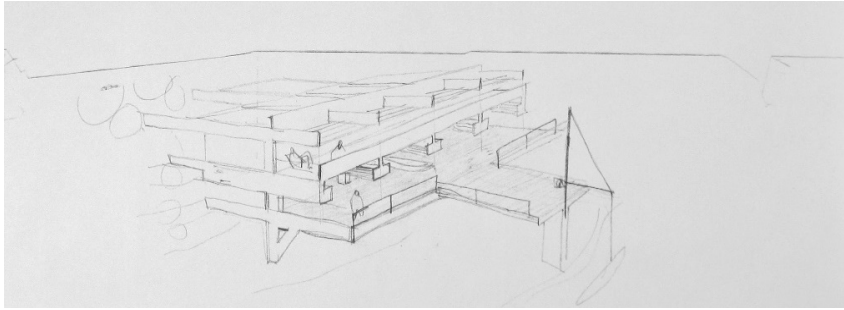
14. CORRALES, JOSE ANTONIO, P*ROYECTO 030 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Anteproyecto. Soluciones chalet-viviendas*. En: ARCHIVO CORRALES. Noviembre 1958.

15. CORRALES, José Antonio, P*ROYECTO 031 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Proyecto edificio. Memoria del proyecto*. En: ARCHIVO CORRALES. Abril 1959.

16. CORRALES, José Antonio, *PROYECTO 031 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Proyecto edificio. Memoria del proyecto*. En: ARCHIVO CORRALES. Abril 1959.







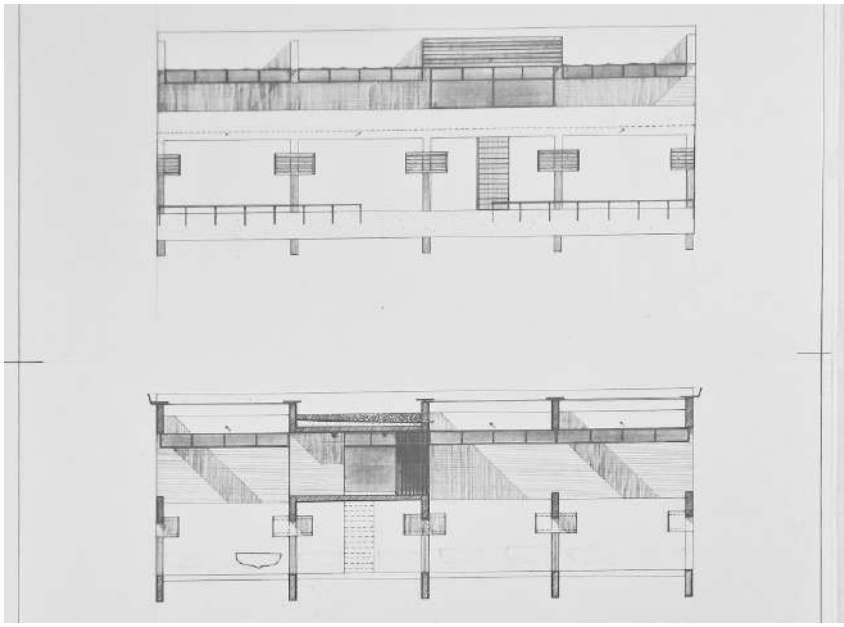


Fig. 17 (izquierda). Club náutico.
3ª propuesta. plantas. Archivo J.A. Corrales

Fig. 18 (derecha). Club náutico.
3ª propuesta. perspectiva de trabajo.
Archivo J.A. Corrales

Fig. 19. Club náutico. 3º propuesta. alzado al pantano y sección transversal por galería.
Archivo J.A. Corrales

del año, para permitir depositar o recoger las embarcaciones del agua. Sobre ésa plataforma, y bajo el edificio, se guardarán las embarcaciones en parejas. Envolviendo las vigas del techo unos armarios en madera creosotada, servirán para guardar velas, palos y aparejos (fig. 18 y 19).

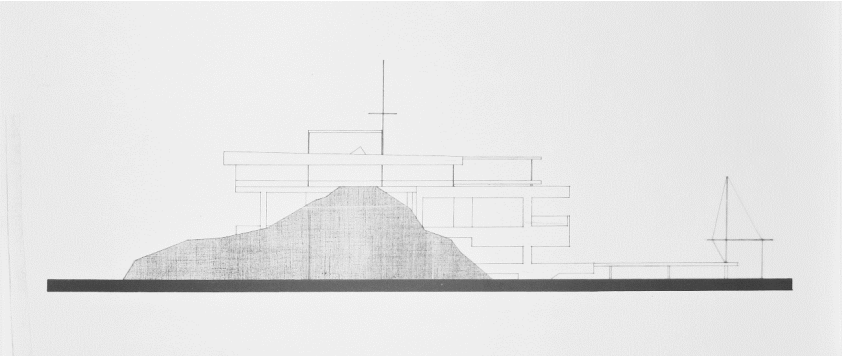
La planta superior, retranqueada dos metros, dispondrá del programa de vestuarios y un pequeño bar. Una terraza-mirador sobre el pantano estará protegida por los vuelos de las vigas sobre ella. Un mirador acristalado, asomará hasta el borde de la terraza.

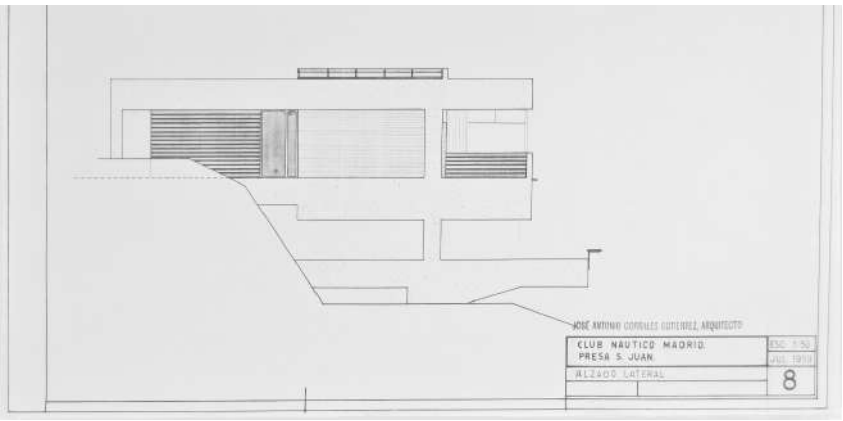
Estructuras romboidales giratorias metálicas, forradas de telas blancas a modo de velas, producirán sombra sobre los espectadores asistentes a las regatas (fig. 5). La cubierta, se concibe como terraza-mirador sobre el pantano, habilitando asientos corridos de madera tratada sobre las vigas vistas de su perímetro. La segunda fase, proyectada sobre la primera, ocuparía parte de la terraza superior extendiéndose en su trasera sobre el montículo. Una cubierta metálica ligera a un agua protegería esa nueva planta. Un salón de estar general para los socios, acristalado y con vistas al pantano, presentaba una disposición de planta libre (fig. 22 y 23).

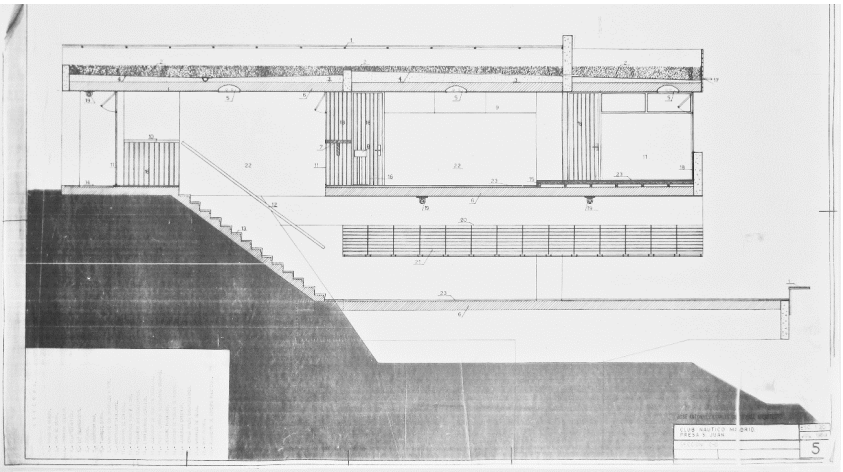
La escalera de comunicación con las plantas inferiores, el mobiliario y varias chimeneas dispuestas estratégicamente, marcarían la distribución de éste lugar. La terraza sin cerrar volvería a situarse sobre el pantano (fig. 23).

Fig. 20. Club náutico. 3º propuesta, fase 2ª. alzado. Archivo J.A. Corrales

Fig. 21. Club náutico. 3º propuesta. alzado y sección principal. Archivo J.A. Corrales



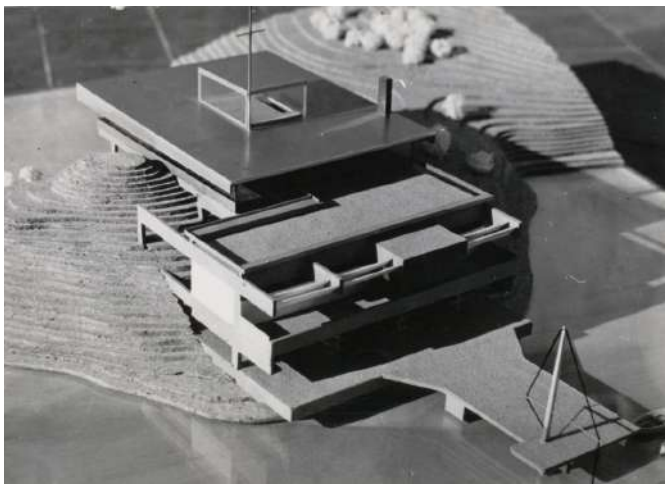




El proyecto final también se beneficia de éste cambio de rumbo. Más contenido en su extensión, la reducción de la paleta de materiales, y una relación más directa entre la sección propuesta y el lugar sobre el que se inserta, dan como resultado un proyecto mucho más claro y rotundo. También la planta de crecimiento infinito, indefinida, se presenta flexible:

> *"Se prevé la posibilidad de ampliación con sucesivos pórticos siguiendo el contorno de la orilla."*[17]

17. CORRALES, José Antonio. *PROYECTO 031 – Club náutico. Pantano de San Juan, Madrid. Proyecto edificio. Memoria del proyecto*. En: ARCHIVO CORRALES. Abril 1959.



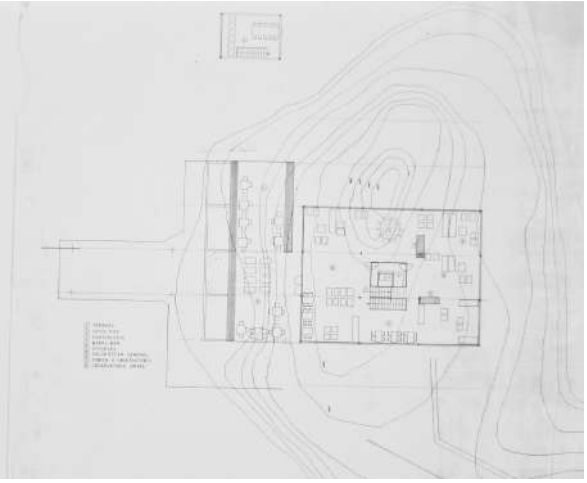


Fig. 22. Club náutico. 3º propuesta, fase 2ª. Maqueta de trabajo. Archivo J.A. Corrales

Fig. 23. Club náutico. 3º propuesta, fase 2ª. Planta principal. Archivo J.A. Corrales

Con el tiempo, las embarcaciones pasarían a guardarse fuera del edificio, disponiendo los vestuarios en esa planta. El salón-bar con su chimenea y terraza, ocuparían por completo la planta superior mediante una planta libre que igualmente admitía múltiples posibilidades de organización. El cambio de uso no afectaría al proyecto. Pero este proyecto claro como respuesta, refleja una profunda contradicción. Si la relación con el lugar es directa, clara y cristalina, el sistema elegido y su encuentro con la roca y el agua plantea distintas preguntas: ¿Cuáles son los límites de lo construido?, ¿dónde comienza el edificio? ¿dónde acaba el paisaje? ¿Nuevamente la indeterminación?

El agua, que, con sus diferentes niveles, según las distintas estaciones, modifica su altura con respecto a la plataforma, transforma también el perfil de la orilla, acercando o alejando el edificio de ella. Ambigüedad y cambio presentes. También con el resto del paisaje. El pórtico se lanza sobre la roca convirtiéndola en su cimentación y con el tiempo, el hormigón ha ido tiñendo de sus mismas tonalidades (fig. 24). El aire, discurre a su alrededor, y en sus tramos finales se diluyen sus contornos (fig. 27). Una suerte de camuflaje también presente en otros lugares: la llegada al edificio, mediante caminos tallados sobre la roca, o piezas de roca convertidas en peldaños (fig. 28).

Vegetación y terreno ocultando sus alzados a tierra, hacia donde éstos parecen desmaterializarse. Reflejo de los frentes diferenciados del edificio (fig. 26).

> *"Hay proyectos en los que las fachadas son todas iguales y esto no está bien, yo al menos no puedo hacerlo."*[18]

También mudable en sus alzados hacia agua. Los toldos cambiantes con sus distintas configuraciones, participarían del alborozo de barcos y marineros, junto al resto de elementos produciendo movimiento, color, actividad, lo ligero y mudable frente a la sección estructural propuesta. Finalizaría la memoria del proyecto con estas palabras:

18. CORRALES, J.A. en SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, *Cultura del proyecto (III)*. Madrid. Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid. 2005. p. 24

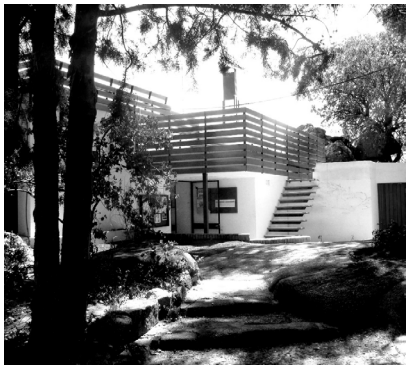


Fig. 24. Club náutico. Estado actual. Encuentro de la estructura con el terreno. Autoría personal.

Fig. 25. Club náutico. Estado actual. Galería sobre la terraza. Autoría personal.

Fig. 26. Club náutico. Acceso. Archivo J.A. Corrales

> *"Toda esta masa atrevida y fuerte tendría sus toques de color en toldos, tumbonas, embarcaciones, banderines, etc."*[19]

completando:

> *"Y el conjunto necesitaría la construcción del club superior para completar la idea."*[20]

Aunque lo construido finalmente, *"esta masa atrevida y fuerte"*, bastaba por sí sola para *"completar la idea."*

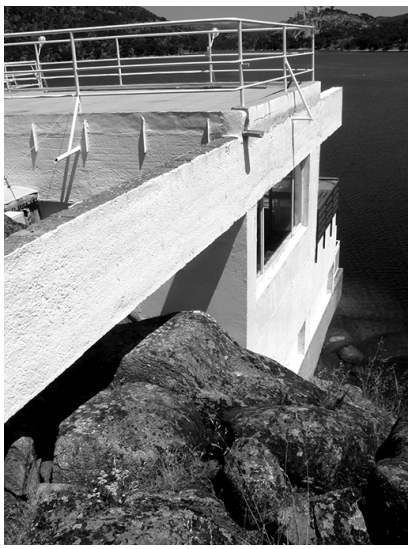
En julio de 1997 Rex llegaba al Pantano de San Juan.

Seguramente Miguel López-Dóriga hubiera deseado éste mismo final. Rex y el Club Náutico participando de un mismo destino, navegando juntos en San Juan. Aunque los vaivenes de los acontecimientos no hacían presagiar este desenlace. La incertidumbre como un hilo fino que los une hasta el día de hoy, se muestra y los enlaza cuando conocemos sus historias.

Hoy Rex parece que saldrá a navegar. En otras ocasiones, viéndole maniobrar se me presentan retazos fugaces de la historia del club. Abandona su embarcadero y enseguida se coloca de ceñida, rumbo a la zona más profunda, orientando sus velas para coger el mayor viento. El barco pasa rápido y escorado. En esta posición se mueve inquieto y los errores del patrón se manifiestan. La fragilidad de sus movimientos vistos en la lejanía, su movimiento y oscilación nos descubren a José Antonio Corrales en ésta obra.

19. CORRALES, José Antonio. *PROYECTO 031 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Proyecto edificio. Memoria del proyecto*. En: ARCHIVO CORRALES. abril 1959.

20. CORRALES, José Antonio. *PROYECTO 031 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Proyecto edificio. Memoria del proyecto*. En: ARCHIVO CORRALES. abril 1959.



Figs. 27 y 28. Club náutico. Estado actual. Encuentro con el terreno y acceso. Autoría person

Fig. 29. Club náutico. Estado actual. Autoría personal.

Corrales es capaz de sacar partido a la jugada. Variación, ambigüedad, cambio y fluctuación están presentes en el club, tanto en su historia como en el resultado final.

Visto al término de estas líneas, casi en la lejanía, le descubrimos como un maestro capaz de corregir el proyecto inicialmente planteado hacia uno mucho mejor. Los imprevistos y cambios de rumbo beneficiaron al proyecto llegando a ser el que hoy conocemos.

Esta obra nos descubre en Corrales, una sensibilidad en su búsqueda que, frente a la apariencia de las cosas, él persigue su latido. “No sé nada y todo lo presiento”, parece excusarse.

Es cierto que el club Náutico late con fuerza sobre el Pantano de San Juan, con sus pórticos vigorosos aferrados a la roca, los vuelos de sus terrazas sobre el agua o los banderines de colores ondeando alegres.

Aunque en realidad, es en la fragilidad de su oscilación e incertidumbre en donde parece residir su fortaleza.

“Vuelvo de nuevo a sentir / hoy como ayer, tu incertidumbre,
No sé nada y todo lo presiento. / y las cosas.
ese latido dormido de las cosas que te dije,
Ya casi no lo veo...”

Bibliografía

Archivo José Antonio Corrales.

CORRALES, J. A. "La Coruña." En: CORRALES, José Antonio. *Cuadernos de versos, José Antonio Corrales*, Madrid, [s.n.], 2008.

CORRALES, J. A. "Sin título." En: CORRALES, José Antonio. *Cuadernos de versos, José Antonio Corrales*, Madrid, [s.n.], 2008.

CORRALES, J. A. En: CORRALES, José Antonio; TORRES, Elías; PEREA, Andrés. *José Antonio Corrales: Premio Nacional de Arquitectura, 2001*. Madrid. Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones. 2007.

CORRALES, J. A. y otros. *Alejandro de la Sota, Seis testimonios*. Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña. 2007.

FULLAONDO, J. D.; MUÑOZ, M. T. y otros. *Corrales y Molezún: Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*. Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. 1993.

SEGUÍ DE LA RIVA, J. *Cultura del proyecto (III)*. Madrid. Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid. 2005.

CORRALES, J. A. *PROYECTO 031 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Proyecto edificio. Memoria del proyecto*. En: ARCHIVO CORRALES. Abril 1959.

CORRALES, J. A. *PROYECTO 030 – Club náutico. Pantano de San Juan. Madrid. Anteproyecto. Soluciones chalet-viviendas*. En: ARCHIVO CORRALES. Noviembre 1958.

LÓPEZ-DÓRIGA, M. "El Club Náutico de Madrid." *Revista Vela*. Madrid. Octubre 1960. Nº. 46.

Revista Vela. Madrid. Julio–agosto, 1959. Nº. 31 y 32.

Revista Vela. Madrid. Julio–agosto, 1957. Nº. 7 y 8.

SANZ HERNANDO, A. "San Martín de Valdeiglesias, 1999." En: *Arquitectura y Desarrollo Urbano: Comunidad de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1999.

Grabaciones-correspondencia

GRANADOS, M. Conversación con el autor. septiembre 2014.

GRANADOS, M. Mensaje de correo electrónico con el autor. 18 enero 2015.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Marcos Pantaleón Sánchez
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
marcospantaleon@hotmail.com

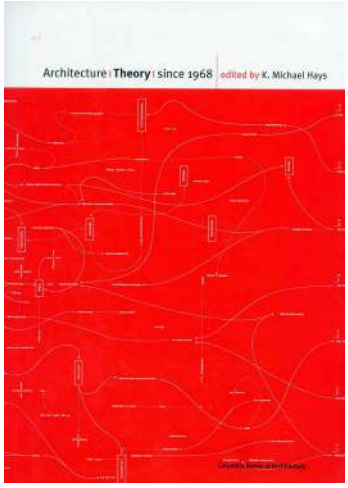
Architecture Theory since 1968: Una teoría "hecha con pinzas" / Architecture Theory since 1968: A theory "made with tweezers"

Mientras que la antología tiende a estabilizar el presente, la colección tiende a desestabilizarlo, a llevarlo a una situación crítica. La antología construye un linaje intelectual para el presente en el que apoyar una determinada práctica arquitectónica. La colección traza el mapa de sus fracturas, dibuja la cartografía de sus oportunidades perdidas. Si en la antología es el todo lo que determina el fragmento, en la colección es el fragmento lo que determina el todo. Interpretar *Architecture Theory since 1968* como colección, como display, como atlas, como archivo, como caja de herramientas, como dispositivo mnémico, como teoría sin autor...Todo eso significa aprovechar una de sus principales virtudes. Porque a diferencia de otros soportes teóricos, *Architecture Theory since 1968* muestra cómo se ha construido: es una teoría "hecha con pinzas". Parafraseando a Alejandro de la Sota, se podría decir que *Architecture Theory since 1968* es una teoría física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedes dar con toda la personalidad de cada elemento.

While the anthology tends to stabilize the present, the collection tends to destabilize it, to bring it into a critical state. The anthology builds an intellectual lineage for the present in which to support a specific architectural practice. The collection traces the map of its fractures, draws up the cartography of its lost opportunities. If in the anthology it is the whole that determines the fragment, in the collection it is the fragment that determines the whole. To interpret *Architecture Theory since 1968* as a collection, as a display, as an atlas, as an archive, as a toolbox, as a mnemonic device, as a theory without an author... All this means taking advantage of one of its main virtues. Because unlike other theoretical supports, *Architecture Theory since 1968* shows how it was built: it is a theory "made with tweezers". To paraphrase Alejandro de la Sota, one could say that *Architecture Theory since 1968* is a physical theory as opposed to a chemical theory, in which no element mixes with another to produce a third, but, with the tweezers, you can always find the personality of each element.

Archivo, Autor, Colección, Display, Montaje /// Archive, Author, Collection, Display, Montage

Fecha de envío: 05/05/2019 | Fecha de aceptación: 16/05/2019



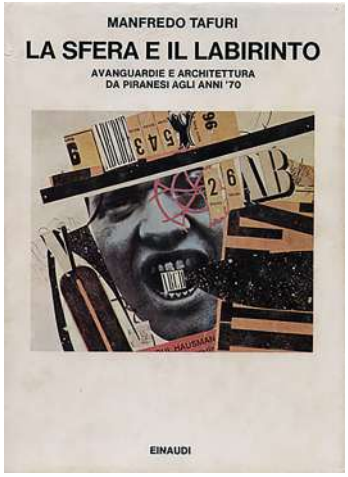


Fig. 01. K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, 1998.

Fig. 02. Manfredo Tafuri, *La Sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, 1980.

1. Introducción y objetivos

"El acto crítico consistirá en una recomposición de los fragmentos, una vez historizados: en su *remontaje*".[1]

Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*

Architecture Theory since 1968 (fig. 01) es una colección de cuarenta y siete textos teóricos, escritos por varios autores de reconocido prestigio, que se relacionan de una manera u otra con la teoría arquitectónica que se desarrolló entre 1968 y 1993. También incorpora doce documentos relacionados con proyectos emblemáticos o eventos relevantes de este período histórico. Esta obra fue publicada en los Estados Unidos en 1998. El editor de esta antología es K. Michael Hays, un influyente teórico de la arquitectura, historiador y profesor estadounidense.[2] Hays, además de haber hecho la selección de los textos que consideraba más relevantes para ilustrar este período, fue responsable de escribir comentarios explicativos para cada uno de ellos, así como una introducción general al conjunto de la obra. En estos comentarios, Hays explica los conceptos y categorías necesarios para la comprensión y evaluación de cada unos de los textos que componen su antología, así como de las relaciones que se establecen entre todos ellos dentro del conjunto.

El objetivo de este artículo es el de tratar de comprender cuál podría ser la principal contribución de *Architecture Theory since 1968* a la teoría e historia de la arquitectura. Para abordar este propósito, vamos a centrar la atención en una cita que Hays coloca al comienzo de su antología y que, por su extrema capacidad de síntesis, se ha elegido para encabezar y estructurar este artículo. Esta cita pertenece a Manfredo Tafuri, y aparece en "El *proyecto* histórico", el famoso ensayo que sirve de introducción a su obra *La esfera y el laberinto* (fig. 02). Al situar esta cita al comienzo de su antología, Hays parece indicar que, a pesar de las aparentes diferencias formales, su obra comparte estrechos lazos de parentesco

1. TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 20. *[La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turín: Giulio Einaudi, 1980] Citado en: HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, introduction, XVI.

2. K. Michael Hays desempeña actualmente su magisterio como Profesor Eliot Noyes de Teoría de la Arquitectura en la Escuela Superior de Diseño de la Universidad de Harvard, en la que además es Decano Asociado para Asuntos Académicos, así como Presidente Interino del Departamento de Arquitectura.

con la de Tafuri. Comparar ambas obras a partir de esta cita nos permitirá explicar sus semejanzas, pero sobre todo captar sus diferencias, el diferente modo en el que una misma idea es interpretada.

Tal y como se apunta en el título de este artículo, el aspecto que se considera más notable de *Architecture Theory since 1968* es la forma en la que se ha construido esta obra. Por esta razón, el análisis comparado entre las obras de Tafuri y Hays, centrará la atención en los métodos y técnicas utilizados para construir ambas propuestas historiográficas. Como veremos a lo largo del artículo, si el método utilizado por Tafuri para construir su propuesta historiográfica está estrechamente vinculado con el concepto de montaje utilizado por las vanguardias; la obra de Hays podría estar emparentada con el concepto de *display*, tal y como fue planteado por Marcel Duchamp, y utilizado más tarde por las neovanguardias. Para establecer este análisis comparativo entre Tafuri y Hays, entre montaje y display, se analizarán algunos de los autores que más han influido en cada uno de ellos, tanto desde un punto de vista teórico como gráfico. Porque es precisamente en la forma de presentar y articular el discurso histórico en lo que *Architecture Theory since 1968* puede ser considerada heredera de la propuesta que Tafuri esboza en "El *proyecto* histórico", en tanto en cuanto asume sus planteamientos y actualiza sus procedimientos.

2. Género literario

Antes de analizar el caso de estudio que nos ocupa en este artículo, veamos brevemente el género literario al que pertenece. *Architecture Theory since 1968* pertenece a un género literario muy particular, característico de la producción historiográfica de las últimas décadas. Es un ejemplo paradigmático de cómo la teoría arquitectónica se ha articulado en los últimos tiempos utilizando la forma de antologías.[3] Se suele calificar al momento histórico en el que se publica esta obra, a finales de la década de los noventa, como de "el fin de la teoría".[4] Paradójicamente, es a partir de entonces cuando se generaliza el uso de este tipo de colecciones.

---

3. Joan Ockman, ed., *Architecture Culture 1943-1968,* (1993); Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* (1996); Neil Leach, ed., *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory;* Harry Francis Mallgrave. *Architectural Theory. Vol. 1, An anthology from Vitruvius to 1870,* (2006); Harry Francis Mallgrave and Christina Contandriopoulos. *Architectural Theory. Volume 2. An anthology from 1871-2005.* (2008); Crysler, C. Greig, Stephen Cairns, and Hilde Heynen. *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (2008).

4. Cuando se utiliza la expresión "el fin de la teoría", se suele hacer en referencia a la teoría crítica de la arquitectura, cuyo origen podemos situar en la obra de Tafuri y el resto de sus colegas de la Escuela de Venecia. El adjetivo de crítica tiene mucho que ver con la influencia que sobre estos teóricos ejercieron los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Cuando Hays publica su antología en 1998, la siguiente fase, que por no tener una expresión mejor se suele llamar post-crítica, estaba ya plenamente implantada. Su principal referente, Rem Koolhaas, cuya fama aumentó considerablemente desde la exposición de arquitectura deconstructivista celebrada en 1988 en el MoMA de Nueva York, ya era plenamente reconocido en ese momento como el teórico y arquitecto más influyente. En la medida en que su propuesta puede ser entendida como una superación del concepto de teoría crítica de la fase anterior, se suele llamar post-crítica, lo que no quiere decir que no esté profundamente influido por ella. A este respecto ver MARTIN, Louis, "Fredric Jameson and Critical Architecture", en LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative,* London: Routledge, 2016, pp. 190-196.

Por su capacidad para presentar y articular discursos teóricos de diferentes autores, las antologías podrían ser consideradas herramientas efectivas para hacer frente a toda la complejidad y pluralismo del panorama actual de la teoría arquitectónica. Gracias a su estructura flexible, pueden hacer frente a toda la diversidad característica de nuestro tiempo, sin renunciar a lograr, a través de nuevos tipos de meta-narrativas, una evaluación integral de la situación actual. Esta naturaleza multifacética de las antologías es lo que las distingue de otras herramientas utilizadas por los teóricos e historiadores de la arquitectura a lo largo de la historia, como los tratados, los manifiestos o las críticas. Hasta cierto punto estas antiguas herramientas se han quedado obsoletas, porque no pueden acomodar toda la multiplicidad y variedad de discursos que conviven en la actualidad.

Sin embargo, esta estrategia no está exenta de peligros. La capacidad de las antologías para articular fragmentos de discursos teóricos diferentes también puede convertirse en una desventaja. Por un lado, porque el acto de coleccionar nunca es inocente, y al seleccionar ciertos objetos de la cultura y no otros, las antologías nos muestran una visión del pasado que es siempre parcial y sesgada. Por otro lado, porque, dentro del espacio teórico generado por la propia selección, el significado de los fragmentos puede verse alterado significativamente. Porque en las antologías, el significado no se encuentra solamente en el objeto individual, sino, sobre todo, en la serie o colección. Ésta es su principal virtud, pero también puede convertirse en su principal peligro, porque esos fragmentos del pasado pueden llegar a usarse para construir una genealogía para el presente, y funcionar como instrumentos de legitimación de determinadas teorías o prácticas arquitectónicas.[5]

Para explorar las posibilidades de la antología como dispositivo teórico, en este artículo se elige *Architecture Theory since 1968* como caso de estudio, y se centra la atención en analizar la capacidad de esta obra para producir nuevos significados a partir de la articulación de los elementos que la configuran. Para ello, en lugar de ver esa resemantización que se produce en las antologías como algo negativo, como algo que puede atentar contra esa objetividad que se presupone en toda obra historiográfica, vamos a considerarla como su principal virtud, e intentar comprender como funciona. Porque es precisamente el criterio específico que fundamenta toda antología, y no su pretendida objetividad, lo que convierte a este instrumento en algo tan valioso.

3. Contexto sociocultural y autores antologizados

Para poder comprender las particularidades de *Architecture Theory since 1968* frente a otras antologías, será necesario analizar brevemente el contexto sociocultural del periodo histórico que se analiza en esta obra. Por supuesto, 1968 es una fecha decisiva por muchas razones, no solo por el agitado contexto social y político de ese momento histórico, sino sobre todo, por las profundas transformaciones que se produjeron a partir de

5. A este respecto ver LAVIN, Sylvia, *"Theory into History; Or, the Will to Anthology," Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3, Sept. 1999, pp. 494-499.

entonces en el ámbito de la teoría de la arquitectura.[6] Simplificándolo mucho, se podría decir que, para Hays, dos son las principales corrientes de pensamiento que informan la teoría de la arquitectura de este periodo: Por un lado, el postestructuralismo francés de autores como Lyotard, Foucault o Derrida; por otro, el neomarxismo italiano de figuras como Manfredo Tafuri y otros miembros de la Escuela de Venecia. Estas dos corrientes de pensamiento son también las fuerzas que determinan el carácter específico de *Architecture Theory since 1968*,[7] tanto en lo que respecta a los criterios empleados para seleccionar los textos que componen esta antología, como al modo de articularlos.

Si consideramos la temática de los textos recogidos en esta antología habrá que decir que "el marxismo y la semiología parecen ser los dos paradigmas dominantes de la teoría arquitectónica de este período",[8] y que "la selección de Hays,... con su énfasis en la Escuela de Frankfurt, Louis Althusser, y el postestructuralismo de Derrida, se da preferencia a una teoría *crítica* de la arquitectura. De hecho, la prioridad dada a la crítica y a la resistencia es mucho más determinante para el libro que la inclusión o exclusión de cualquier autor o escuela de pensamiento".[9]

Puede ser que en algunos aspectos sea discutible el hecho de que todos los textos incluidos en su antología se adapten a estos criterios de selección,[10] o que ese concepto de teoría que se supone todos ellos

---

6. "Si en las décadas anteriores a 1970 eran los arquitectos practicantes, interesados en temas relacionados con la estética, quienes marcaban el tono (Ockman, 1993); desde entonces, con el advenimiento de la teoría literaria postestructuralista y de los objetivos emancipadores del radicalismo político y social, se incorporaron otras voces con inquietudes muy distintas a aquellas referidas a los meros procesos de diseño. (...) Los nuevos teóricos miraban más allá de la originalidad individual, la composición armoniosa o la resonancia fenomenológica; temas que hasta la década de los sesenta habían definido el discurso arquitectónico. (...) El cambio comenzó en la década de los 70, cuando el neo-marxismo proporcionó una perspectiva crítica de amplia difusión. Autores como Alexander Tzonis (1972) y Manfredo Tafuri (1976) introdujeron un marco teórico en el que se confrontaba la relación entre los desarrollos arquitectónicos y su contexto sociopolítico". CRYSLER, C. Greig, CAIRNS, Stephen, and HEYNEN, Hilde. *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. London: SAGE, 2008, pp. 41-42. Traducción del autor.

7. Esta convivencia entre postestructuralismo y neomarxismo en *Architecture Theory since 1968* queda patente en la elección de las dos citas que encabezan esta antología. A la ya referida cita de Tafuri le acompaña otra de Derrida: "Este es entonces el momento en el que el lenguaje invade el campo problemático universal, el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso". Jacques Derrida, *Escritura y diferencia*. Citado en HAYS, K. M. ed., *Architecture Theory Since 1968,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, introduction, xvi. Traducción del autor.

8. MARTIN, Louis, "Fredric Jameson and Critical Architecture", en LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative,* Routledge, 2016, p. 189. Traducción del autor.

9. LAVIN, Sylvia, "Theory into History or, The Will to Anthology," p. 496. Traducción del autor.

10. "Si bien algunos ensayos como los de Mario Gandelsonas y Diana Agrest son ejemplares del método estructuralista, el índice de contenidos indica que Hays no pudo respetar totalmente sus propios criterios de selección, ya que entonces habría tenido que omitir textos fundamentales, como *Introduction to Five Architects* de Colin Rowe o *Life in the Metropolis or The Culture of Congestion* de Rem Koolhaas, entre otros". MARTIN, Louis. "Fredric Jameson and Critical Architecture", en: LAHIJI, Nadir (ed.). *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*. London: Routledge, 2016 (1ª ed. 2011), p. 192. Traducción del autor.

comparten se extienda a lo largo de todo el periodo que esta antología abarca,[11] pero es evidente que hay una intencionada homogeneidad de criterio al hacer la selección. Esto se debe a que el objetivo último de Hays es reunir los textos que ilustran su propia idea de lo que es la teoría crítica de la arquitectura.[12] Es en este sentido que algunos autores han observado que esta antología, directa o indirectamente, construye una genealogía para el presente en el lugar de una historia.[13]

En lo que se refiere a las estrategias de articulación, es importante resaltar que en la década de 1970 la desconfianza en los "grandes relatos" de la modernidad, tal y como los llamaba Jean-François Lyotard en su obra *La condición posmoderna,*[14] se convirtió en un tema central. Fue un momento fronterizo, un período en el que las grandes narrativas unitarias y totalizadoras fueron reemplazadas por posiciones que reunían discursos diversos, que escapaban al ideal del progreso histórico como un discurso totalizador. En este sentido, *Architecture Theory since 1968,* siendo una antología de textos escritos por diferentes autores, puede ser considerada una obra claramente postmoderna, una colección de micronarrativas con la que se intenta superar el concepto de teoría de la arquitectura como gran relato, y optar en su lugar por la convivencia de una multiplicidad de discursos. Pero a esta influencia del postestructuralismo sobre la obra de Hays hay que añadir la todavía más decisiva influencia de las posiciones neomarxistas,[15] principalmente la de Manfredo Tafuri, a quien el mismo Hays reconoce como uno de sus maestros.[16] Por ello, y una vez esbozados

---

11. "La densa cohesión de los textos seleccionados por Hays comienza a disiparse con los escritos después de la exhibición de Arquitectura Deconstructivista en el MoMA en 1989, y la teoría de la arquitectura desde 1968 podría haber terminado convincentemente con ese evento". LAVIN, Sylvia. "Theory into History; Or, the Will to Anthology," *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3 (Sept. 1999), p. 496. Traducción del autor.

12. "El mundo es una totalidad; es un problema esencial y esencialmente práctico de la teoría el rearticular esa totalidad, producir los conceptos que relacionan el hecho arquitectónico con los subtextos sociales, históricos e ideológicos de los cuales nunca estuvo realmente separado". HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*, introduction, xii. Traducción del autor.

13. LAVIN, Sylvia, "Theory into History; Or, the Will to Anthology," pp. 494-499.

14. Lyotard, además de introducir el término postmodernismo en el ámbito filosófico, lo define diciendo que, "simplificando hasta el extremo, defino lo postmoderno como una incredulidad hacia las metanarrativas". Para un análisis magistral de este fenómeno ver: LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

15. A este respecto hay que tener en cuenta que el Marxismo, como proyecto de emancipación social heredero del periodo ilustrado, es uno de esos *grandes relatos* que las posiciones postestructuralistas cuestionaban. Por esta razón, tanto la obra de Tafuri como la de Hays pueden ser entendidas, a pesar de sus diferencias, como resultado de la colisión de ambas posturas ideológicas.

16. "A medida que nos acercábamos a los años 80, cuando se produjo el giro conservador en la política estadounidense con en la elección de Reagan, me sentí cada más insatisfecho con las prácticas políticas e ideológicas en su conjunto. Ese fue el momento en el que descubrí los escritos filosóficos de la Escuela de Frankfurt, especialmente los de Walter Benjamin y Theodor Adorno, y más tarde de Benjamin Buchloh, que me interesaron tanto... Diría que entre las personas que más me han influenciado Tafuri y Jameson serían las grandes personalidades; también Stanford Anderson y Benjamin Buchloh intelectualmente...". HAYS, K. Michael; ARKARAPRASERTKUL, Non, "The Making of an Architectural Theorist: K. Michael Hays in Context", *Art4D: Journal of Art and Design 149* (2008).

el contexto sociocultural y perfil de los autores que aparecen compilados en *Architecture Theory since 1968*, se va a proceder a comparar los métodos historiográficos de Tafuri y Hays a partir de la cita que aparece al comienzo de este artículo.

4. El montaje como método historiográfico: "El proyecto histórico"

Por la relevancia de su contribución en el ámbito de la teoría y la historia de la arquitectura, Manfredo Tafuri es considerado por Hays como una de las figuras más relevantes e influyentes de este periodo histórico.[17] Porque si desde finales de los 60, y coincidiendo con las primeras críticas postestructuralistas, se produjo un fuerte cuestionamiento de los métodos historiográficos empleados hasta ese momento, Tafuri fue uno de los responsables de que ese proceso se iniciara dentro del ámbito arquitectónico. La obra de Tafuri puede ser considerada un *acto crítico* en la medida en que una de sus principales intenciones fue la de atribuir al historiador la capacidad de contribuir, mediante su labor, en un proceso de transformación social.[18] Como historiador, su problema central era entonces cómo alcanzar ese objetivo sin por ello tener que acabar distorsionando e instrumentalizando el pasado en favor de una determinada causa, es decir, sin caer en el error de hacer una *historia operativa*.[19]

Tafuri encontró una primera forma de abordar este problema por mediación de las ideas de Michel Foucault,[20] quien pensaba que las distorsiones

---

A este respecto hay decir que, aunque en este artículo se haya centrado la atención en Tafuri, la influencia de Fredric Jameson y sus conceptos de mediación y mapeo cognitivo son también decisivos en la concepción de esta obra. Sobre la influencia de Jameson en la obra de Hays y especialmente en *Architecture Theory since 1968* ver: MARTIN, Louis. "Fredric Jameson and Critical Architecture", en LAHIJI, Nadir (ed.). *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative,* London: Routledge, 2011, pp. 169-207.

17. No es casual que Manfredo Tafuri publicara su obra Teorías e Historia de la Arquitectura *(Teorie e storia dell'architettura. Bari: Laterza, 1968)*, el mismo año que, tal y como indica en su título, Hays elige para situar el punto de inflexión en el que comienza el periodo que estudia en su antología. Aunque es realmente en "Por una crítica de la ideología arquitectónica" (*Per una critica dell'ideologia architettonica", Contropiano 1, enero-abril, 1969)*, el ensayo de Tafuri que aparece al comienzo de *Architecture Theory since 1968,* el momento en el que se produce de un modo más explícito esa transformación en el ámbito teórico. Sobre esta apreciación ver: LLORENS, Tomás. "Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History," *Architectural Design* 51 (6/7-1981), pp. 83-95.

18. "La idea de una historiografía con potencial político no era una invención de Tafuri. Su posición era común entre los intelectuales de izquierda en la Italia de los años 60. Antonio Gramsci y Benedetto Croce fueron dos de sus principales referentes a la hora de impulsar esta idea de construir una historia viva, directamente relacionada con las necesidades específicas del presente, y dotada de una dimensión crítica". KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories," *Design Issues,* Vol. 16, No. 1 (Spring, 2000), pp. 4-5. Traducción del autor.

19. En su libro *Teorías e Historia de la Arquitectura,* principalmente en el capítulo titulado "La crítica operativa", Tafuri había atacado duramente ese tipo de historia practicada por Bruno Zevi y Paolo Portoghesi que según él ponía la historia al servicio del diseño arquitectónico, idealizando el pasado y ocultando sus complejidades y contradicciones.

20. A este respecto hay que tener en cuenta que el modelo de análisis lingüístico de los discursos históricos propuesto por Foucault en su *Arqueología del saber* (1969) es inseparable de la crisis de los grandes relatos analizada posteriormente por Lyotard en *La condición postmoderna* (1979).

provocadas por parte del historiador eran inevitables, y que, por tanto, no podía existir tal cosa como un conocimiento *objetivo* de la historia, que solo es posible aspirar a *fragmentos* de éste.[21] Pero esta solución no fue del todo satisfactoria para Tafuri y sus colegas de la Escuela de Venecia, porque interpretaron que asumir la imposibilidad de todo conocimiento histórico objetivo implicaba necesariamente el abandono de todo proyecto de transformación social.[22] Para sobreponerse al problema planteado por Foucault, Tafuri recurre a la obra de Walter Benjamin, cuyos ensayos comenzaron a ser traducidos al italiano a principios de los años 60.[23] Tafuri adoptó de Foucault la idea de que la verdad sólo puede encontrarse en fragmentos, pero la modificó para atribuir a esos fragmentos el significado que Benjamin les había asignado. La figura que mejor representa al historiador benjaminiano es la del *coleccionista*, entendida como *trapero o chiffonier*, aquel personaje que busca sin cesar entre los deshechos que produce la sociedad los fragmentos que, (precisamente por haber sido desechados), portan un contenido de verdad, y pueden servir por tanto para construir una historia contrahegemónica.[24] "Arrancados del contexto en el que están incrustados, los fragmentos se vuelven a ensamblar; pero esta vez, de tal manera que produzcan una verdad histórica diferente y más auténtica".[25] Es en este sentido que, a pesar de sus semejanzas formales, el concepto de colección de Benjamin puede ser entendido como lo opuesto al concepto de antología, porque en lugar de construir una genealogía que legitime el presente[26] lo cuestiona, lo desestabiliza.[27]

Como estrategia a seguir para llevar a cabo esta operación de *reensamblaje* de los fragmentos, Benjamin aplica las técnicas de montaje utilizadas por los artistas de las vanguardias, y teoriza la posibilidad de aplicar el principio de montaje en la construcción de lo que podría denominarse una historiografía de vanguardia. La diferencia principal entre la historiografía tradicional y la historiografía de vanguardia sería hasta cierto punto equivalente a la diferencia entre la obra de arte tradicional y la obra de arte de vanguardia.[28] En el relato histórico tradicional, la sucesión de

---

21. KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories," pp. 4-5.

22. CACCIARI, Massimo; RELLA, Franco; TAFURI, Manfredo; TEYSSOT, George. *Il dispositivo Foucault*. Venecia: CLUVA, Librería Editrice Cooperativa, 1977.

23. *"Las Tesis de la Filosofía de la Historia"* (1940), un enigmático escrito en el que Benjamin criticaba las nociones tradicionales de la historiografía y abogaba por una misteriosa interconexión entre un presente revolucionario y un pasado oprimido resultó crucial no solo para Tafuri, sino para todo el grupo de la llamada Escuela de Venecia. KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories," pp. 4-5. Traducción del autor.

24. BENJAMIN, Walter. "Sobre el concepto de historia", en *Obras libro I, vol. 2*. Madrid: Abada Editores, 2012.

25. KEYVANIAN, Carla. *Manfredo Tafuri´s notion of history and his methodological resources -From Walter Benjamin to Roland Barthes*. Graduate Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1992, p. 38.

26. LAVIN, Sylvia, "Theory into History; Or, the Will to Anthology," pp. 494-499.

27. "La exposición materialista de la Historia lleva siempre al pasado a colocar en una instancia crítica al presente". [N 7 a, 5], BENJAMIN, Walter, *Obras libro V / vol. 1,* Abada Editores, 2013, p. 757.

28. Un conocido análisis sobre la distinción entre la obra de arte tradicional y la de vanguardia puede encontrarse en BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974).

Fig. 03, Raoul Hausmann, *ABCD (Autorretrato)*, 1923-24.

los eventos no se presenta como una construcción artificial y subjetiva realizada por el historiador, sino como una imagen natural de las cosas *tal y como realmente sucedieron*.[29] Esta forma de presentar la historia, característica del historicismo decimonónico, no permite que se perciban las articulaciones, las juntas, las fisuras debajo de esa superficie homogénea. "La historiografía de vanguardia, por el contrario, trae al primer plano esas juntas, esos elementos de unión, mostrándose a sí misma como una construcción artificial, como un artefacto. La historiografía de vanguardia, como su contraparte artística, se reconoce a sí misma como un *montaje de fragmentos*.[30] Tafuri adopta los postulados de Benjamin y los aplica en la construcción de una historiografía arquitectónica de vanguardia, logrando con ello un papel destacado en la apropiación del modelo conceptual de montaje para la historia y la teoría de la arquitectura. Propuso este modelo de historia de vanguardia basado en el montaje de fragmentos en varios de sus escritos,[31] pero el texto en donde se expone de manera más completa y exhaustiva es "El *proyecto* histórico",[32] el ensayo que sirve de introducción a *La esfera y el laberinto*. En la portada de la versión italiana de este libro aparece un fotomontaje de Raoul Hausmann (fig. 03) que ilustra la estrecha relación entre el método historiográfico de Tafuri y las técnicas de montaje utilizadas por los dadaístas.[33]

De acuerdo con las teorías canónicas de la vanguardia, dos aspectos son esenciales para la técnica de montaje dadaísta: por un lado, se renuncia a la producción de la obra de arte como un todo orgánico;[34] por otro, se

---

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

29. Mostrar las *cosas tal y como realmente sucedieron* es el conocido precepto de Leopold von Ranke (1795-1886), que sintetiza la esencia del historicismo decimonónico. Tanto Benjamin como Hays aluden a este precepto para referirse a lo que su modo de entender la historia no es.

30. KEYVANIAN, Carla. *Manfredo Tafuri´s notion of history and his methodological resources -From Walter Benjamin to Roland Barthes"*, pp. 56-57.

31. *"En Arquitectura y utopía"*, Tafuri caracteriza la ley de ensamblaje como fundamental para todos los movimientos de vanguardia, y propone implícitamente el montaje como un principio estructural para una historia no lineal de la modernidad arquitectónica". STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press, 2018, pp. 266-267. Traducción del autor.

32. En "El *proyecto* histórico", Tafuri reconoce su deuda con el pensamiento de Benjamin, reconociendo que su enfoque "quiere en cierto modo responder al problema planteado por Walter Benjamin cuando, en *El autor como productor*, señaló que lo que una obra dice sobre las relaciones de producción es de una importancia secundaria, situando en primer plano la función que esa obra desempeña dentro de las relaciones de producción". TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987, pp. 15-16. Traducción del autor. Decir que esta función está para Benjamin directamente relacionada con la técnica literaria empleada en su producción: "En lugar de preguntar, ¿Cuál es la actitud de una obra con respecto a las relaciones de producción de su época? preferiría preguntar, ¿Cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente...a la técnica literaria de las obras". *El autor como productor* en BENJAMIN, Walter, Obras libro II /vol. 2. Abada Editores, 2009.

33. En este sentido es pertinente señalar que Walter Benjamin desarrolló toda su original teoría de la historia en gran medida gracias al contacto que mantuvo con los dadaístas y artistas de vanguardia a través de su relación con el Grupo G.

34. "Operando en sus propias construcciones, la historia incide con un bisturí sobre un cuerpo cuyas cicatrices no cerradas todavía cuartean lo compacto de las construcciones históricas, las problematizan, impiden que se presenten como *verdad*".

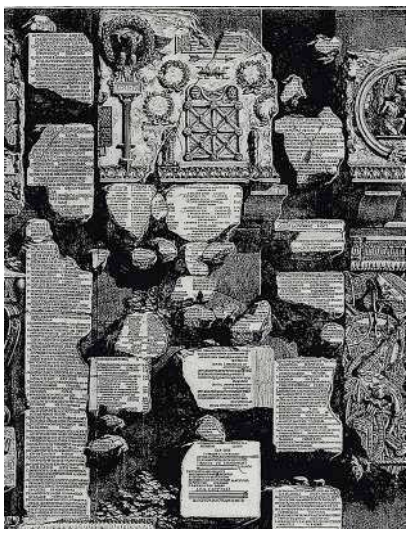


Fig. 04, Giovanni Battista Piranesi, *Stones of the Capitoline,* Rome, 1762.

valora el marcado contraste que se produce en ocasiones por la yuxtaposición de distintos materiales e imágenes.[35] Este segundo aspecto de la técnica de montaje, que tiene que ver con el *extrañamiento* que en ocasiones se produce en esas colisiones semánticas, es el aspecto clave para comprender lo que pretenden Benjamin y Tafuri cuando recomponen los fragmentos. Que la obra se muestre a sí misma como una construcción artificial, es decir, que se muestre como una interpretación y no como una verdad, es una condición necesaria pero no suficiente para que tenga lugar esa experiencia histórica *más verdadera* que ambos pretenden alcanzar.[36] Digamos que el historiador benjaminiano, no renuncia a alcanzar un conocimiento histórico objetivo o verdadero, sino que cambia la técnica para acceder a éste. Es en este sentido por lo que se habla de *reconstrucción* o de *remontaje*.

Se ha utilizado la imagen del fotomontaje dadaísta para ilustrar el método historiográfico de Tafuri por su eficacia comunicativa, pero hay que decir que esta comparación tiene sus limitaciones. Según la opinión de Tafuri, en los montajes dadaístas todavía se percibe un cierto carácter nostálgico, un anhelo de reconstruir una unidad perdida, un mayor interés en alcanzar una síntesis que en mostrar las contradicciones de la realidad.[37] Independientemente de que esto sea o no cierto, lo que indica esta crítica, es que la voluntad de Tafuri al llevar a cabo ese *remontaje* de los fragmentos no es la de construir, aunque sea de un modo alternativo, otra narrativa, otra interpretación; sino un espacio histórico inestable en el que los conflictos, lejos de resolverse y presentarse de un modo unívoco, se resaltan en toda su dimensión crítica y se presentan a modo de *palimpsesto*[38] (fig. 04).

En este sentido, Tafuri se mantiene, hasta cierto punto, fiel a los planteamientos de Benjamin. Porque la historia que Benjamin postula no trata los hechos históricos como una serie de momentos conectados

---

TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto,* (1980) Gustavo Gili, 1984, p. 17.

35. BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde,* (1974), pp. 73-82.

36. En este sentido, se podría decir que se sitúa la critica de Tafuri al postestructuralismo, en que considera, (acertadamente o no), que tras la destrucción de ese gran relato no se produce un momento constructivo que impida que la historia quede reducida a una hermenéutica.

37. Una crítica que, (quizá con menos acierto), Tafuri extendía también a la arqueología de Foucault. Ver TAFURI, Manfredo. "Ceci n'est pas une ville". Lotus 13. (1976), p. 12.

38. Aunque en "El *proyecto* histórico" alcance su plena autoconsciencia, esta convivencia contradictoria de una multiplicidad de discursos en un mismo espacio histórico ya estaba presente en *Teorías e historia de la arquitectura* (1968). En un artículo de 1981, Tomás Llorens comparaba la obra de Tafuri con un palimpsesto, como para poner de relieve esta condición contradictoria y múltiple de sus escritos: "En mi opinión, *Teorie e Storia* ... debe considerarse como un palimpsesto, un documento en donde los sucesivos y muchas veces contradictorios discursos relativos a una crisis se superponen en lugar de fusionarse. Esta es la crisis que atravesó la cultura europea, y en particular el pensamiento marxista, alrededor de 1968. También coincide con el fin de un ciclo de la modernidad, (que puede llamarse post-vanguardista en su cronología y humanista en su orientación), así como con la victoria de las actitudes neovanguardistas en todos los campos de las artes, incluida la arquitectura". LLORENS, Tomás. "Manfredo Tafuri: Neo-Vanguardia e Historia", *Diseño arquitectónico* 51 (6 / 7, 1981), p. 85. Traducción del autor.

causalmente,[39] sino más bien como una constelación de mónadas que se cristaliza en una forma diferente en cada ocasión.[40] No es una interpretación que se presenta como una verdad objetiva, es una constelación de fragmentos articulados de tal modo que puedan producir en el lector una experiencia única, verdadera en cuanto no está totalmente mediada por el historiador, quien solo produce la posibilidad de esa experiencia. En este sentido, entendiendo que el objetivo de ese remontaje de los fragmentos es la construcción de un espacio histórico, interpretando la figura del palimpsesto como *campo de fuerzas,* es como mejor se pueden apreciar los estrechos lazos de parentesco entre la obra de Tafuri y la de Hays. Es respecto a este segundo aspecto del principio de montaje, aquel que se refiere a las interacciones semánticas que se producen entre los fragmentos que componen la obra, sobre el que centraremos la atención en el siguiente apartado, cuando hablemos de la técnica del *display*.

5. El display como método historiográfico: Architecture Theory since 1968

Al igual que la obra de Tafuri, *Architecture Theory since 1968* puede ser considerada un *acto crítico*, pero esta dimensión crítica no se alcanza de la misma manera en ambas obras. Debido al momento histórico en el que Tafuri y Hays desempeñan su tarea, se podría decir que ambos autores se encuentran respectivamente, al principio y al final de una etapa específica de la teoría de la arquitectura. Por esta razón, aún perteneciendo a la misma tradición teórica, la tarea que ambos desempeñan dentro ésta es diferente. En el caso de Tafuri parece claro que la intención fue la de *provocar* un cambio de paradigma en el devenir de la teoría e historia de la arquitectura. En el caso de Hays, parece que la intención es más bien la de *documentar* ese cambio de paradigma que se produce a partir de 1968.[41] Son dos funciones complementarias que corresponden a su diferente posición en un mismo proceso de fundamentación teórica.

---

39. En la declaración a la que se hacía referencia en la nota anterior, Llorens introduce un comentario a pie de página en el que retrata el método historiográfico de Tafuri de un modo que recuerda en gran medida al de Benjamin cuando dice: "Esto se aplica, creo yo, a todo el trabajo de Tafuri. Su escritura parece ser el flujo de un río que conserva en sus aguas fragmentos y trofeos de cualquiera de las regiones que ha atravesado. Los temas y argumentos de sus primeras publicaciones son transportados y reaparecen intactos al cabo de los años", y más adelante apunta que: "El lector que espere una exposición lineal de un argumento será derrotado. Cada párrafo debería tomarse, no como un eslabón en una cadena, sino como un disparo en una serie que apunta a un objetivo distante y no siempre discernible". LLORENS, Tomás. "Manfredo Tafuri: Neo-Vanguardia e Historia", *Diseño arquitectónico* 51 (6 / 7, 1981), pp. 93-94. Traducción del autor.

40. "Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada". BENJAMIN, Walter. "Tesis XVII, Sobre el concepto de historia", Obras, libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2013, p. 316.

41. Teniendo en cuenta el reconocimiento internacional que ha alcanzado *Architecture Theory since 1968*, se podría decir que, con esta obra, Hays ha dado su forma histórica a este período de la teoría de la arquitectura. Como él mismo reconoce, su intención al realizar este trabajo ha sido la de "mostrar los contornos que prevalecen, y no unos pocos detalles conceptuales, de lo que muchos lectores aún consideran una masa de textos tenues y sin forma, porque incluso si la importancia de la teoría es difícil de negar, su configuración histórica todavía no se ha trazado". HAYS, K. M. ed., *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, introduction, x. Traducción del autor.

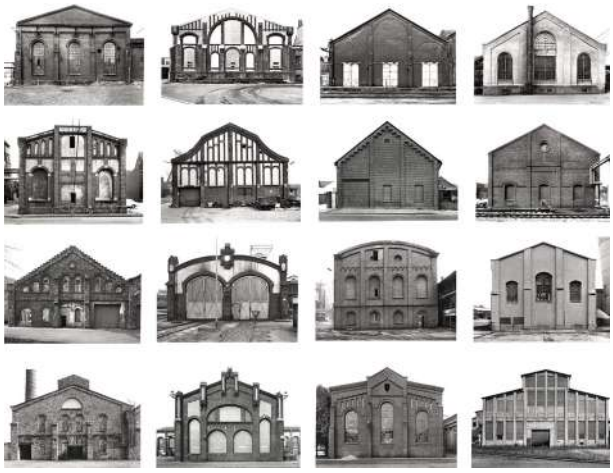


Fig. 05, Marcel Duchamp, Katherine S. Dreier, display of works: *Landscape*. 1911; 3 *Stoppages Étalon*. Paris, 1913-14; *To be looked at with one eye, close to, for almost an hour.* (Study for the Large Glass in the Philadelphia Museum of Art.) New York, 1918; *Fresh Widow*. New York, 1920; *Handmade Stereopticon Slide*. (New York, 1920?); *Designs for Chessmen*. (1922?), "Museum Collections: New Acquisitions, Recent American Prints 1947 - 1953, Katherine S. Dreier Bequest, Kuniyoshi and Spencer, Expressionism in Germany, Varieties of Realism.", 1953.

Fig. 06, Bernd and Hilla Becher, Fabrikhallen (Giebel) (Factory Buildings), 1987.

Al igual que la obra de Tafuri, *Architecture Theory since 1968* es una obra hecha de *fragmentos*, pero como la dimensión crítica se alcanza en ambas obras de distinto modo, los fragmentos que las componen no son de la misma naturaleza. Se podría decir que en el trabajo de Tafuri, así como sucede en el fotomontaje de Hausmann que aparece en su portada, los elementos que lo componen son fragmentos en un sentido literal: trozos de textos, imágenes recortadas, a menudo formas irreconocibles de origen desconocido, es decir, elementos que no tienen un significado completo fuera de la obra en sí. La obra ha perdido su unidad orgánica, pero los elementos que la componen no son completamente autónomos, porque han sido manipulados y adaptados para ser subordinados a la totalidad de la obra que, aunque fragmentada, persiste. Aparte de algunos elementos, (como un billete checo al revés), los únicos elementos que aún son claramente reconocibles son la cara y el nombre del autor. Por el contrario, los fragmentos que componen *Architecture Theory since 1968* no son fragmentos propiamente hablando. No son trozos de otros textos, citas, o referencias, sino ensayos completos, con título propio y firmados por un autor diferente en cada caso; son por tanto elementos autónomos.

Al igual que la obra de Tafuri, *Architecture Theory since 1968* es una *recomposición*, un *remontaje* de fragmentos, pero debido a que la naturaleza de los fragmentos no es la misma en cada obra, la forma de recomponerlos es diferente en cada caso. Es evidente que, con la progresiva implantación de las antologías como uno de los formatos más característicos y utilizados en la actualidad, la figura del editor cobra un especial protagonismo. El papel que desempeña el editor de estas antologías con respecto a los autores antologizados en ellas es en gran medida comparable a la relación que se establece entre la figura del comisario de exposiciones y el artista. Al igual que el comisario de exposiciones, el editor no fabrica los elementos que componen su obra, se limita a *elegir* obras realizadas por otros autores, aquellas que considera más adecuadas para alcanzar sus propios fines. Tras la selección estudia los *modos de presentar* esas obras, la forma en que puedan establecer un diálogo entre ellas, aquél que mejor exprese el tema de su exposición. En determinadas ocasiones, *comenta y explica* cada una de las obras, así como las relaciones que se pueden establecer entre ellas. Esta estrategia recuerda en gran medida al uso del *display* que Marcel Duchamp (fig. 05), y otros

Fig. 07, Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas (Panel 48 Fortuna. Symbol of the struggle of the self-liberating man (merchant),* 1929

artistas (fig. 06) desarrollaron a lo largo del siglo XX. Esto se debe a que, en gran medida, la figura del comisario de exposiciones, al menos en su versión contemporánea, es impensable sin la revolución que llevó a cabo Duchamp en el arte. Si trasladamos al presente la comparación que hace Benjamin entre historiografía y arte de vanguardia, se podría decir que el uso que hace Tafuri del *montaje* podría ser comparable al uso que hace Hays del *display*.

Al igual que sucede con la comparación entre montaje y método historiográfico en Tafuri, también es necesario matizar la relación entre *Architecture Theory since 1968* con el *display*. Porque si esa interacción semántica que se produce entre los fragmentos genera nuevos significados, pretende hacerlo en tanto en cuanto los *descubre o desoculta* en una realidad histórica en la que, por su complejidad o naturaleza han sido olvidados, estilizados o reprimidos.[42] Por ello, si también tenemos en cuenta esta *función mnémica*, sería conveniente relacionar el uso del display que sea hace en *Architecture Theory since 1968* con los conceptos de *atlas* o de *archivo*.

Para retratar la posible relación que se produce entre los conceptos de *display y atlas* en *Architecture Theory since 1968* podemos acudir a las palabras de Didi-Huberman cuando, refiriéndose a la *Gaya Ciencia,* hace la siguiente observación: *"Reconocer* el mundo, afirma Nietzsche en esas páginas, consiste ante todo en hacerlo *problemático*. Mas para ello es preciso disponer las cosas de tal manera que su *extrañeza* surja a partir de conexiones posibilitadas por la decisión de franquear los límites categoriales preexistentes, donde las cosas se hallaban más tranquilamente *colocadas*. ¿No nos proporciona Nietzsche en estas reflexiones un programa operatorio que será el mismo que utilice Aby Warburg en su atlas de imágenes (fig. 07)?"[43]

En cuanto a la relación entre *display* y *archivo* habría que decir que, en las últimas décadas del siglo XX, la reflexión en torno al concepto de archivo tuvo inmensa repercusión en el ámbito cultural. Este interés se debe, precisamente, a las aportaciones que Derrida y Foucault hicieron sobre este tema. Como decía Derrida, la importancia del archivo se debe a que, "no hay poder político sin el control del archivo, cuando no de la

42. Al hacer esta observación se está haciendo referencia a la intención que subyace en el caso específico de *Architecture Theory since 1968*, en su intento de articular el conflicto entre postestructuralismo y neomarxismo. Esto no quiere decir que en otro tipo de antologías esta función historiográfica no esté tan presente, y el concepto de display sea independiente de esta función histórica. Tampoco quiere decir que esta misma obra no pueda ser empleada de un modo que ignore las intenciones de su autor.

43. Sobre la dimensión crítica del archivo y su relación con el montaje, podemos decir que Benjamin H. D. Buchloh, una de las figuras que Hays reconoce como más influyentes, "respondió críticamente a la opinión que Peter Bürger defiende en *Teoría de la vanguardia* de que el artista neovanguardista de la posguerra simplemente adoptó la estética de montaje de las vanguardias sin honrar sus implicaciones políticas. Refiriéndose al modelo del atlas, y en particular al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, Buchloh argumenta que artistas como Bernd y Hilla Becher, Marcel Broodthaers y Gerhard Richter transformaron el montaje en una estética del archivo". STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space,* p. 137. Traductor del autor. Para una descripción más detallada de esta relación ver BUCHLOH, Benjamin H. D., "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive", *October, Vol. 88*. (Spring, 1999), pp. 117-145.

memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación".[44] A este respecto decir que uno de los motivos de Hays para realizar esta antología fue precisamente el de dar a conocer al gran público toda una serie de textos que pertenecían a un ámbito académico bastante restringido.

Quizá lo más novedoso de *Architecture Theory since 1968* con respecto a "El *proyecto* histórico" sea la función que desempeña el *autor* en el proceso constructivo de ambas obras. En la obra de Tafuri, así como sucede en el autorretrato de Hausmann, aunque disgregado y fracturado, todavía se reconoce la presencia de un autor. En *Architecture Theory since 1968* esto ya no es tan evidente. Podría decirse que, por cómo está construida, por la claridad con la que se distinguen los materiales de los que está compuesta (historia), de los elementos de articulación (teoría), la labor de Hays se asemeja a la de un arqueólogo. En esta obra, el papel del teórico se desdibuja hasta quedar reducido a la mera selección de textos y su posterior montaje. Por ello, se podría decir también que esta obra está estrechamente relacionada con todo eso que se ha venido en llamar "la muerte del autor", ya sea en el ámbito del arte, con la técnica del *display* en Duchamp, o en el ámbito literario con las aportaciones de Barthes, Derrida o Foucault. O quizá sería más preciso decir que, en este modo de hacer teoría, el autor ha pasado a un segundo plano, que se ha transformado en eso que Foucault llamaba la *función-autor*.[45] Quizá esta diferencia se deba a un entendimiento más favorable por parte de Hays de la existencia de un momento constructivo en el concepto de arqueología de Foucault, que tiene su correlato en la valoración del concepto de archivo, y también en la idea benjaminiana de constelación.[46]

6. Conclusión

Interpretar *Architecture Theory since 1968* como colección, como display, como atlas, como archivo, como dispositivo mnémico, como teoría sin autor...Todo eso significa aprovechar una de sus principales virtudes. Porque a diferencia de otros soportes teóricos, *Architecture Theory since 1968* muestra cómo se ha construido: es una teoría "hecha con pinzas". Parafraseando a Alejandro de la Sota, se podría decir que *Architecture Theory since 1968* es una teoría "física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedes dar con toda la personalidad de

---

44. DERRIDA, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), p. 11. Traducción del autor.

45. "Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso...; ejerce un cierto papel con relación al discuro: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos". FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?" (1969). «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, n. 3, 1969, pp. 73-104.

46. A este respecto hay que tener en cuenta que el método aplicado por Benjamin en la construcción de su inacabada obra *Das Passagen-Werk* (1927-40) es principalmente un modo de producir significados a partir de la articulación de fragmentos autónomos, un modo de criticar los conceptos de sujeto centrado y de autor muy similar al desarrollado por Duchamp en sus displays.

cada elemento".[47] Entre sus *Recuerdos y experiencias*, hay otro momento en el que De la Sota, tomando como ejemplo la arquitectura de Gropius y Breuer, se refiere a esa cualidad *física* de un modo que es especialmente relevante para el tema tratado en este artículo: "Entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas".[48] Eso es exactamente lo que pretende conseguir Hays cuando aplica el método del *display* para construir *Architecture Theory since 1968:* La obtención de un tercer elemento (concepto de teoría crítica), que tenga unas propiedades absolutamente nuevas, sin perder con ello ninguna de las propiedades de los que se habían unido (teorías de otros autores).[49]

Por otro lado, si seguimos con la comparación entre historiografía y arquitectura a partir de este concepto de *construcción*, podemos recordar lo que decía el propio Gropius sobre la necesidad de utilizar los métodos y técnicas más avanzados para poder establecer una relación *viva* con la tradición.[50] La técnica del *display* sería entonces lo que hace posible que las teorías producidas por *Architecture Theory since 1968* estén arraigadas en una tradición crítica, ya sea para continuarla o para quebrantarla. En este sentido se podría decir que, con el uso del *display,* Hays pretende llevar al extremo la propuesta historiográfica que Tafuri esboza en "El *proyecto* histórico". Porque si la historia es un *proyecto* en permanente

---

47. Optar por una arquitectura física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedas dar con toda la personalidad del elemento". DE LA SOTA, Alejandro. "Recuerdos y experiencias", *Alejandro de la Sota. Arquitecto.* Madrid: Ediciones Pronaos, 1989, p. 16, p. 171.

48. "Estando en este ser o no ser, mi trabajo se paralizó durante años y hete aquí que cayó en mis manos un breve libro con las obras que Walter Gropius y Marcel Breuer realizaron a su llegada a Estados Unidos. Vi con claridad cómo ellos usaron los nuevos materiales y cómo llegaban a una arquitectura, que yo a mi manera llamé física, entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas". DE LA SOTA, Alejandro. "Recuerdos y experiencias", *Alejandro de la Sota. Arquitecto.* Madrid: Ediciones Pronaos, 1989.

49. "Aunque creo que los textos más importantes de la teoría de la arquitectura se incluyen aquí, no he tratado de reproducir los textos más utilizados, ni de antologizar la historia *tal y como realmente sucedió.* Más bien, he reconstruido racionalmente la historia de la teoría de la arquitectura en un intento de producir (como recomendó Louis Althusser) el concepto de esa historia, que es un asunto muy diferente". HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*, introduction, xii. Traducción del autor. Esta frase, por su clara oposición al historicismo de Ranke, puede compararse con otra de Benjamin: "Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo *tal y como propiamente ha sido.* Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro". BENJAMIN, Walter. "*Sobre el concepto de historia",* (Tesis VI). Obras libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2012, p. 307.

50. "Solo a través del contacto constante con las nuevas técnicas en evolución, con el descubrimiento de nuevos materiales, y con los nuevos modos de poner juntas las cosas, el individuo creativo puede aprender a llevar el diseño de los objetos a una relación viva con la tradición y, desde esa posición, desarrollar una nueva actitud hacia el diseño". GROPIUS, Walter. "Principles of Bauhaus production", Dessau (excerpt, 1926), en CONRADS, Ulrich. *Programmes and manifestoes on 20th-century architecture.* London: Lund Humphries, 1970, pp. 95. Traducción del autor.

crisis,[51] y el historiador, como una especie de Sísifo, [52] siempre se ve obligado a reconstruir el pasado desde las necesidades específicas de cada presente, ¿por qué entonces no proporcionar, en lugar de una teoría acabada, un *atlas de teorías*, una *caja de herramientas* con la que poder construir las teorías *críticas* del futuro?[53]

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *Obras,* libro I, Vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras,* libro V, Vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2013.

BENJAMIN, Walter. "The author as Producer," *Walter Benjamin: Selected Writings,* Vol. 2, Part 2: 1931-1934. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (eds.). Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1999.

BUCHLOH, Benjamin H. D. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive", *October*, Vol. 88. (Spring, 1999), pp. 117-145.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CACCIARI, Massimo; RELLA, Franco; TAFURI, Manfredo; TEYSSOT, George. *Il dispositivo Foucault*. Venecia: CLUVA, Librería Editrice Cooperativa, 1977.

CRYSLER, C. Greig; CAIRNS, Stephen; HEYNEN, Hilde, *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. London: SAGE, 2008.

DE LA SOTA, Alejandro, "Recuerdos y experiencias", *Alejandro de la Sota. Arquitecto,* Madrid: Ediciones Pronaos, 1989, p. 16, p. 171.

DERRIDA, Jacques, "Archive Fever: A Freudian Impression, *Diacritics*, Vol. 25, Nº. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63.

FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", Bulletin de la Société française de philosophie, 63, Nº. 3, 1969, pp. 73-104.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir.* Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971), Pretextos, 1988.

GROPIUS, Walter. "Principles of Bauhaus production", Dessau (excerpt, 1926), en CONRADS, Ulrich. *Programmes and manifestoes on 20th-century architecture*. London: Lund Humphries, 1970, pp. 95-97.

HAYS, K. Michael. *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer.* Cambridge: The MIT Press, 1992.

HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 2000.

HAYS, K. Michael. "Notes on Narrative Method in Historical Interpretation", *Footprint* (2007), pp. 23-30.

---

51. "Tafuri llama a la historia un proyecto porque también tiene que ver con un diseño: la historia tiene que ver con un rediseño continuo del pasado; se dedica continuamente a reconstruir el marco teórico dentro del cual deben entenderse los acontecimientos históricos". HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999. Traducción del autor.

52. OCKMAN, Joan. "Postscript: Critical History and the Labors of Sisyphus," en Ockman, Joan (ed.), Architecture, Ideology, Criticism. New Jersey: Princeton Architectural Press, 1985, pp. 182-189.

53. Esta idea de que la utilización del ready-made y el display art es una estrategia, en cierta medida inevitable, en un mundo que está cada vez más acabado está tomada de: NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Display art, el arte de la presentación", conferencia pronunciada en febrero de 2016 en el Circulo de Bellas Artes con ocasión de la exposición de Juan Bordes *Juguetes de Construcción. Escuela de la Arquitectura Moderna*.

HAYS, K. Michael; ARKARAPRASERTKUL, Non. "The Making of an Architectural Theorist: K. Michael Hays in Context," *Art4D: Journal of Art and Design,* Nº. 149 (2008).

HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, MA: The MIT Press: 1999.

KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri's notion of history and his methodological resources. From Walter Benjamin to Roland Barthes." Graduate Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1992.

KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories," *Design Issues,* Vol. 16, Nº. 1 (Spring, 2000), pp. 3-15.

LAVIN, Sylvia, "Theory into History; Or, the Will to Anthology," *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, Nº. 3 (Sept. 1999), pp. 494-499.

LEACH, Andrew, "Manfredo Tafuri and the Age of Historical Representation," en HARTOONIAN, Gevork (ed.). *Walter Benjamin and Architecture*. London: Routledge, 2009.

LLORENS, Tomás. "Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History," *Architectural Design,* Vol. 51, Nº. 6/7 (1981). pp. 83-95.

LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MARTIN, Louis. "Fredric Jameson and Critical Architecture", en LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*. London: Routledge, 2016, pp. 169-207 (first edition 2011) .

MEREWETHER, Charles. *The Archive*, Documents of Contemporary Art. London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery London and The MIT Press, 2006.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Readymade/Display", *CIRCO* Nº. 181, 2012.

NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

OCKMAN, Joan, "Postscript: Critical History and the Labors of Sisyphus," en Ockman, Joan (ed.), *Architecture, Ideology, Criticism*, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1985, pp. 182–189.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp. el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000 (1ª ed. 1993).

STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press, 2018.

TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Translated by Barbara Luigia La Penta. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.

TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.

TAFURI, Manfredo. *Theories and History of Architecture* (1968). New York: Harper and Row, 1980.

TOURNIKIOTIS, *Panayotis. The historiography of Modern Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Manuel de Prada Pérez de Azpeitia
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
manuel.prada@upm.es

Sobre el azar y la arbitrariedad en arquitectura / On chance and arbitrariness in architecture.

En la segunda mitad del siglo XX se construyeron relevantes edificios cuyo aspecto exterior podría parecer el resultado de un arbitrario capricho. El arquitecto Rafael Moneo afirmó que cualquier forma arbitrariamente elegida puede convertirse en arquitectura. Puso como ejemplo el conjunto de objetos que, según cuenta Vitruvio, Calímaco encontró por azar, decidió reproducir en piedra y convertir en el capitel corintio. Pero esta decisión pudo estar condicionada por el contenido simbólico de aquellos objetos. En tal caso, la decisión de Calímaco no fue arbitraria, sino necesaria. De igual modo, algunas formas arquitectónicas que pueden parecer arbitrarias podrían expresar los valores que conceden sentido a nuestro mundo: libertad, dinamismo, variabilidad y fluidez. La narración de Vitruvio podría enseñarnos que artista no es aquel que reproduce lo que encuentra, sino aquel que se pone al servicio de aquello que es necesario producir.

In the second half of the 20th century relevant buildings were constructed whose exterior appearance could seem the result of an arbitrary whim. Architect Rafael Moneo affirmed that any arbitrarily chosen form can become architecture. He put as an example the set of objects that, according to Vitruvius, Callimachus found by chance, decided to reproduce in stone and turned into the Corinthian capital. But this decision could be conditioned by the symbolic content of those objects. In such a case, the Callimachus' decision was not arbitrary, but necessary. In the same way, some architectural forms that may seem arbitrary could express the values that give meaning to our world: freedom, dynamism, variability and fluidity. Vitruvius' narrative could teach us that an artist is not the one who reproduces what he finds, but the one who puts himself at the service of what is necessary to produce.

Azar, arbitrariedad, arquitectura, Moneo, simbolismo /// Chance, arbitrariness, architecture, Moneo, symbolism

Fecha de envío: 29/04/2019 | Fecha de aceptación: 24/05/2019

Introducción

A finales del siglo XX, algunos arquitectos comenzaron a referirse a la piel de los edificios como si esa piel no dependiera de la organización interior y como si en ella se encontrara lo más relevante y significativo. Y quizás no fue casual la importancia concedida en aquellos años al "principio del revestimiento" definido por Gottfried Semper, principio que este arquitecto remitió a las ondulaciones de las túnicas de las esculturas griegas, al empleo de tejidos para revestir estructuras y a las máscaras.[1]

Sea como fuere, la importancia y autonomía que hoy se concede a la envolvente de los edificios permite que museos, bibliotecas, filarmónicas, oficinas, hoteles, incluso bloques de viviendas, adopten configuraciones libres y escultóricas. Numerosas voces se han alzado contra la arbitrariedad que esto supone. Rafael Argullol, por ejemplo, catedrático de Estética y Teoría de las Artes, calificó las propuestas presentadas al concurso para Gazprom City como una suerte de tótems provocativos y estilizados, "sobre todo si se toman como esculturas".[2] (fig. 01). El escritor Manuel Vicent resumió con ironía: "la arquitectura moderna se compone de una espuma manierista, pretenciosa por fuera e inhabitable por dentro, que no es sino la propia cola de pavo real que algunos arquitectos megalómanos despliegan ante los políticos y promotores, en una especie de cortejo nupcial, antes de aparearse con ellos".[3] Y es cierto que algunos arquitectos anteponen el aspecto exterior de los edificios a cualquier otra consideración, sea esta funcional, constructiva, económica o contextual, lo cual implica un alto grado de arbitrariedad. Pero es necesario distinguir entre edificios cuyo aspecto es realmente arbitrario, producto de un capricho o de una simple ocurrencia, y edificios cuyo aspecto, aún pareciendo arbitrario, representa algo relevante para la comunidad.

---

1. *Pienso que el vestido y la máscara son tan antiguos como la civilización humana y que el deleite en ambos es idéntico al deleite en la acción que hizo de los hombres escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, dramaturgos, en síntesis, artistas. ...La supresión de la realidad, de lo material, es indispensable cuando la forma como símbolo significante debe presentarse como creación autónoma del hombre.* SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas. El principio del revestimiento.* Buenos Aires, Azpiazu Ediciones, 2013, página 303.

2. ARGULLOL, Rafael. "Mefisto y los arquitectos". El País, 12 de diciembre de 2006. http://elpais.com/diario/2006/12/15/opinion/1166137213_850215.html

3. VICENT, Manuel. "La guarida". El País, 20 de septiembre de 2009. https://elpais.com/diario/2009/09/20/ultima/1253397601_850215.html

Fig. 01. Propuesta presentada por Daniel Libeskind al concurso para la torre Gazprom. San Petersburgo, 2006. Fuente: *http://www.forma.spb.ru/architect_gallery*

Como es sabido, el arquitecto Rafael Moneo dedicó un estimulante discurso a mostrar que la arbitrariedad se encuentra en el origen de la arquitectura y que buena parte de la historia de la arquitectura se puede entender como el esfuerzo realizado por los arquitectos para que se olvide aquel pecado original.[4] Su razonamiento fue el siguiente: si la invención del capitel corintio por Calímaco, tal y como la describe Vitruvio, fue el resultado de una decisión arbitraria, cualquier forma puede convertirse en arquitectura. Cabe, no obstante, que la decisión de Calímaco no fuera completamente arbitraria.

El conocido pasaje de Vitruvio (L4-C1), según la traducción de Agustín Blánquez que se incluye en las notas del discurso, dice así:

> *...una doncella de Corinto, apenas núbil, enfermó y murió; su nodriza fue a poner sobre su tumba, en un canastillo, algunos de los objetos que a la muchacha habían agradado en vida y tapó la cesta con un ladrillo. Por una casualidad vino a quedar el canastillo sobre la raíz de una planta de acanto. Oprimida luego por el peso del canastillo... comenzó en la primavera a echar tallos y hojas que fueron creciendo a los lados de la cesta y, tropezando con los cantos del ladrillo, por efecto de la presión, tuvieron que doblarse, produciendo los contornos de las volutas. El escultor Calímaco... acertó a pasar por allí casualmente ...vio el canastillo y se fijó en la delicadeza de las hojas que iban naciendo y prendado de esta nueva modalidad y belleza de la forma, la reprodujo en las columnas que hizo después para los de Corinto y estableció las proporciones con arreglo a ese modelo.*[5] (Figs. 2 y 3).

Ocurrió pues lo siguiente. El canastillo, las hojas de acanto y la pieza cerámica formaron por casualidad un conjunto. Casualmente Calímaco pasó por allí y reparó en ese conjunto. Por último el escultor, atraído por

4. MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16 de enero de 2005, página 14. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moneo_rafael-2005.pdf

5. Ibídem, página 13.

Fig. 02. Detalle de FREART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallèle de l'architecture avec la moderne*. Ed. Martin. Paris, 1650, página 63. Fuente: *http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/LES1545Index.asp*

Fig. 03. Detalle de PERRAULT Claude. *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve. Corrigez et traduitz nouvellement en françois avec des notes et des figures*. Jean Baptiste Coignard, Paris, 1684. Livre IV, página 107. Fuente: *http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B250566101_11604Index.asp*

la belleza del conjunto, decidió recrearlo en la piedra. La decisión del escultor, en consecuencia, requirió previamente, y en dos ocasiones, la intervención del azar.

Pregunta Moneo en el discurso: "¿no es sorprendente que el capitel corintio, el elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, sea fruto del azar?"[6] Surge por tanto la duda: ¿fue el descubrimiento del capitel corintio fruto del azar o de la arbitrariedad?, pues los términos azar y arbitrariedad expresan ideas bien diferentes: mientras la arbitrariedad se refiere a un "acto o proceder contrario a la justicia, la razón o las leyes dictado solo por la voluntad o el capricho" (RAE), el azar implica la presencia de un hecho fortuito o combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar; mientras la arbitrariedad se asocia con el despotismo y la corrupción, el azar hoy se contempla como un derecho de la naturaleza, de la cultura y del arte.[7] Y es evidente que el azar condiciona la vida.[8]

Lo casual o azarosamente encontrado estimula la proyección de contenidos inconscientes y permite que el sujeto le asigne un significado, colaborando en los procesos creativos.[9] Este fue, quizás, el origen del arte. Así parecen indicarlo la piedra natural con forma de rostro humano encontrada junto a huesos de antiguos homínidos (piedra de *makapansgat*) y las pinturas que los chamanes, más adiestrados en encontrar que en hacer, realizaron aprovechando las irregularidades de las cuevas. Así lo defiende Ernst Gombrich, quien cita a Alberti en *De Statua*:

6. Ibídem, página 14.

7. Las complejidades de la física, la química, la biología, la sociología, el arte o la cultura, explica Jorge Wagensberg, presentan componentes decisivos de aleatoriedad e irreversibilidad. WAGENSBERG, Jorge. *Sobre la complejidad del mundo*. Tusquets, Barcelona, 2003, página 12. Optar por el azar como un derecho de la naturaleza y la cultura, según Wagensberg, es mucho más sensato que considerar que el azar es producto de nuestra ignorancia. WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets, Barcelona, 2005, página 40.

8. MLODINOW, Leonard. *El andar del borracho. Cómo el azar gobierna nuestras vidas*. Ed. Crítica Barcelona, 2008.

9. *A need or an emotion may determine the direction of attention and markedly influence the perception and apperception (interpretation) of external occurrences*. MURRAY, Henry A. *Explorations in Personality. A Clinical And Experimental Study of Fifty Men of College Age*. Oxford University Press, New York, 1947, página 66.

> *...creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: "en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquiera otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural.*[10]

Y es sabido que Leonardo da Vinci sugirió la posibilidad de pintar escenas buscando paisajes, batallas, caras en una pared salpicada de manchas,[11] y que el pintor Alexander Cozens, tres siglos después, propuso a sus alumnos un método para pintar paisajes aprovechando azarosas manchas de tinta.

En la antigüedad, los acontecimientos fortuitos se consideraban provocados por los espíritus o los dioses para transmitir mensajes a los hombres. Lo acontecido por azar permitía que el chamán, fuera de sí, proyectara sobre ello contenidos inconscientes y le concediera un significado. Pero no solo los antiguos confiaron en lo azaroso para desentrañar el significado de las cosas. También lo hicieron los surrealistas con el fin de aproximarse a lo "supra-real" (*sur-real*).

Es cierto que a veces Breton empleó el término arbitrariedad para referirse a los procesos inconscientes que conducen al surrealismo: "¿cuándo concederemos a lo arbitrario el lugar que le corresponde en la formación de las obras y las ideas?", se preguntaba, pero a continuación aclaró que se refería a lo azaroso o fortuito: "aquello que nos conmueve es generalmente menos buscado de lo que parece.... Casi nada alcanza a su objetivo".[12] En el manifiesto surrealista del año 1924, Breton volvió a mencionar la importancia de la arbitrariedad en el método surrealista: "no voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad".[13] Pero en escritos posteriores insistió en que dicha arbitrariedad tiende a negar su propio carácter arbitrario y no depende del capricho, sino del azar. En la obra titulada *Situación surrealista del objeto*, por ejemplo, publicada en 1935, escribió:

> *...la práctica del automatismo psíquico ha producido, en todas los terrenos, el efecto de ampliar considerablemente el campo de la arbitrariedad inmediata. Ahora bien, y éste punto es de capital importancia, el examen de dicha arbitrariedad ha demostrado que ésta tiende violentamente a negar su propio carácter arbitrario.*[14]

Añadió a continuación que las "coincidencias tremendas" que se encuentran en sus obras ponen de relieve, "bajo un nuevo resplandor", el problema del azar objetivo:

---

10. GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, G. G., 1979, páginas 103-104.
11. DA VINCI, Leonardo. *Cuadernos de notas*. M. E. Ed., Madrid, 1993, páginas 82-83.
12. BRETON, André. *Los pasos perdidos*. Alianza, Madrid, 2003, página 63.
13. BRETON André. *Manifiestos del surrealismo*. Visor, Madrid, 2002, página 44.
14. Ibídem, página 194.

...esa clase de azar a cuyo través el hombre siente, de una manera todavía muy misteriosa, una necesidad elusiva... Esta región todavía casi inexplorada del azar objetivo es, a mi parecer, en el momento actual, la que más merece la pena que busquemos en el curso de nuestras investigaciones.[15]

De acuerdo con lo anterior, el conjunto de objetos casualmente encontrado por Calímaco podría ser considerado un pariente lejano del *objet trouvé*, consecuencia de un azar entendido como forma paradójica de la necesidad: "conjunción de la doble soberanía de libertad y destino", según definió el azar objetivo el poeta Octavio Paz.[16] Pero además es posible que aquellos objetos tuvieran un profundo contenido simbólico y que el escultor, de modo consciente o inconsciente, conociera dicho contenido. En tal caso, la decisión de recrearlo en la piedra no habría sido un arbitrario capricho, sino una sabia decisión. Si el conjunto de objetos encontrado por Calímaco tuviera un profundo contenido simbólico que el escultor conocía, aunque fuera de un modo inconsciente, la decisión de recrearlo no habría sido arbitraria, sino necesaria.

Como se acaba de señalar, los contenidos inconscientes se activan por efecto de pequeñas cantidades de energía y se trasladan o "proyectan" a objetos exteriores más o menos adecuados, especialmente si éstos presentan cierta ambigüedad. El carácter proyectivo de lo inconsciente se muestra especialmente en aquellas excitaciones que prestan un encanto incomprensible a determinados lugares, personas u objetos, explica C. G. Jung. En el caso de que sean objetos inanimados, añade, "no es raro que su mera composición permita conocer su significado como proyección de un conjunto de conexiones mitológicas existente en lo inconsciente colectivo".[17] Debemos pues atender a los símbolos y los mitos que pudieron conceder significado a la fábula y, en la fábula, justificar la decisión del escultor.

El origen simbólico del capitel corintio

Pierre Gros define el capitel corintio como "un *calathos* rodeado por dos anillos de hojas de acanto detrás de los cuales surgen cuatro tallos enrollados en las esquinas y, en cada lado, dos tallos enrollados hacia adentro". Explica Gros que esta es "una forma concebida globalmente como un objeto arquitectónico y no como una fantasía más o menos arbitraria". Señala además que el acanto, el elemento vivo del conjunto, expresa al mismo tiempo fragilidad y crecimiento imparable, paradoja contenida en la frase de Vitruvio: *foliorum nascentem teneritatem*.[18]

Joseph Rykwert también da cuenta del carácter simbólico de los objetos que intervienen en la fábula de Vitruvio y señala la presencia del acanto

15. Ibídem, páginas 194-195.

16. PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1983, página 40.

17. JUNG, Carl Gustav. *Obra Completa* Vol. 10. *Civilización en transición*. Ed. Trotta, Madrid, 2001, página 25. (Del ensayo "Sobre lo inconsciente", 1918).

18. GROS, Pierre. *Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve*. Publications de l'École française de Rome Paris, 1993, página 6. http://books.openedition.org/efr/2510

Fig. 04. Detalle de la estela funeraria de una joven (estela Giustiniani) con hojas de acanto en la base del remate superior. C. 460 a. C. Pergamon Museum. Berlín. Fuente: *http://www.smb.museum/en/museums-institutions/altes-museum/about-the-collections/collection-highlights.html*

Fig. 05. Remate de una estela funeraria con hojas de acanto en la base. 390-365 a. C. Fuente: *http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1557426001&objectId=459700&partId=1*

en estelas funerarias y el remate de los templos (*acrotérion*)[19] (figs. 04 y 05). Aclara Rykwert que Vitruvio se ocupa poco del carácter funerario del acanto y que atiende especialmente a su capacidad para rodear el cesto y animarlo con su fuerza germinal.[20] Pero el carácter funerario del acanto, unido al simbolismo del resto de actores que intervienen en la fábula, podría explicar la atracción que Calímaco sintió por el conjunto y su decisión de recrearlo en la piedra.

El cesto de la fábula, que los griegos denominaban *kálathos*, fue primero utilizado por las mujeres para contener madejas de lana y, posteriormente, frutos y ofrendas, por lo cual se convirtió en símbolo de abundancia y fertilidad.[21] Representado en vasos rituales, representaba abundancia en la otra vida (fig. 06). Y seguramente eso mismo representaba, en la fábula, sobre la tumba de la joven virgen.

La relación que establece Vitruvio entre el *kálathos* y la virginidad[22] tenía igualmente un contenido simbólico. En las procesiones dedicadas a Deméter, diosa regeneradora y nutricia, responsable de los ciclos de la vida y de la muerte, los *kálathoi* contenían los objetos rituales relacionados con la diosa y eran transportados por jóvenes vírgenes sobre la cabeza. Así aparecen, haciendo las veces de capitel, sobre la cabeza de las cariátides: matronas de Caria, según Vitruvio, castigadas por los griegos a

19. RYKWERT, Joseph. *The Dancing Column. On Order in Architecture*. The MIT Press, Cambridge, 1999, página 327. (Capítulo X: The Corinthian Virgin).

20. Ibídem, página 10.

21. TRINKL, Elisabeth. "The Wool Basket: function, depiction and meaning of the Kalathos". Capítulo 9 de *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology*. Mary Harlow, Marie-Louise Nosch ed. Oxford, 2014, página 191.

22. *Tertium vero, quod Corinthium dicitur, virginalis habet gracilitatis imitationem, quod virgines*... escribe Vitrubio, y narra el descubrimiento de Calímaco con las siguientes palabras: *Virgo civis Corinthia iam matura nuptiis inplicata morbo decessit. Post sepulturam eius, quibus ea virgo viva poculis delectabatur, nutrix collecta et conposita in calatho pertulit*...VITRUVII, *De Architecture. Opus in Libris Decem* (4-1), página 208. https://www.loebclassics.com/view/vitruvius-architecture/1931/pb_LCL251.209.xml.

Fig. 06. Vaso de ofrendas (*Lékythos* o lécitos) en el que aparece una mujer extrayendo lana de un *kálathos*. 480-470 a. C. Pintor Icarus (The Metropolitan Museum of Art. Inv. 53.192.7). Fuente: *http://www.metmuseum.org/art/collection/search/254792*

Fig. 07. Detalle de una representación de Júpiter Serapis con un *modius* sobre la cabeza. S. II d. C. Antalya Archaeological Museum. Fuente: *http://www.antalyamuzesi.gov.tr/en/the-gallery-of-the-gods*

sostener el techo del templo; figuras simbólicamente emparentadas con las que sostienen el techo del Tesoro los Sifnios y con las "bailarinas" esculpidas sobre la columna rematada por hojas de acanto encontrada en Delfos; figuras, todas ellas, portadoras de un *kálathos* sobre la cabeza.

Existía en Roma un descendiente simbólico del *kálathos* denominado *polós o modius*. Era una cesta o maceta, originalmente utilizada como medida de grano, que los romanos representaban sobre la cabeza de algunos dioses y en algunas monedas con el fin de expresar abundancia y prosperidad.[23] Al igual que el *kálathos*, el *polós* contenía las ofrendas destinadas a los dioses y era transportado en las procesiones sobre la cabeza, y sobre la cabeza de Júpiter Serapis, dios romano de la fertilidad y del inframundo, este elemento se solía representar rodeado por tallos en germinación, al igual que el *kálathos* de la fábula, rodeado por tallos de acanto (fig. 07). El dios romano de la fertilidad y de los muertos, Júpiter Serapis, pone además de manifiesto el estrecho vínculo que existía entre las culturas egipcia, griega y romana, pues era para los griegos una combinación de Zeus y Hades y, para los egipcios, de Apis y Osiris.

El *kálatos* y el polós, rodeados por tallos en germinación, compartían significado con los capiteles en forma papiro, de loto o de palmera que en Egipto representaban abundancia y fertilidad, conectaban simbólicamente el mundo terrenal con el más allá y mostraban que la muerte era

23. Elisabeth Trinkl sostiene que el *kálathos* debe distinguirse del *polós* (TRINKL, Elisabeth. Op. cit., página 191), pero el *polós* (literalmente "pivote", "eje", origen de las palabras polo y polar) comparte forma y significado con el *kálathos*. Incluso el British Museum confunde el *kálathos* con el *polós* o *modius*. La descripción de un busto de Júpiter Serapis dice: "Cabeza de mármol de una estatua de Júpiter Serapis, con un *kálathos* (cesta utilizada en procesiones religiosas) decorado con ramas de olivo". Pero el comentario del experto curador (Jones, 1990) denomina *modius* al mismo objeto. Dice así: "se puede identificar a Júpiter Serapis por la medida de grano (*modius*) que remata su cabeza, como se usaba en las procesiones". http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460061&partId=1

Fig. 08. Capiteles vegetales rematados con la cabeza de Hathor en el pórtico del *Mammisi* de Filae. Siglos III- II a. C. Fuente: *http://static.panoramio.com/photos/large/21295613.jpg*

solo apariencia. Tenían aquellos cestos un papel simbólico comparable al que desempeñaba en Egipto la cabeza de Hathor en los capiteles vegetales del *mammisi*, lugar de nacimiento de un dios y lugar sagrado para parturientas y mujeres que deseaban ser madres: su papel era asegurar abundancia y vida eterna en el más allá[24] (fig. 08).

Hathor, diosa de la fertilidad, renovadora de lo existente, era la encargada de amamantar al espíritu del fallecido para que abandonara el inframundo y alcanzara la vida eterna.[25] Los egipcios la representaban con forma de vaca, de mujer -siempre con un pecho descubierto-, de árbol o fundida con el árbol sagrado, el sicomoro de higos, generoso en frutos y aparentemente inmortal.[26] En la tumba de Sennedjem, por ejemplo, Hathor aparece representada con forma de mujer y se funde con el sicomoro: la base del árbol es el pie de la diosa. (fig. 09). En la tumba de Nakht, sin embargo, el sicomoro crece sobre su cabeza, y junto a la diosa se encuentran cestos cargados de frutas que preceden simbólicamente al *kálathos* (fig. 10).

---

24. CZELLÁR, Katalin. *Anthropomorphic Supports in Ancient Egyptian Architecture*. Periodica Polytechnica Architecture, Vol. 25, nº 1-4, 1981, páginas 77-89.

25. Para completar la información pueden verse: NORVELL, Catherine: *Lady of the Sycamore: The Goddess Hathor and Her Association with the Sacred Sycamore*. Ponencia presentada en el 59º Annual Meeting of the American Research Center in Egypt, Seattle, WA, 25 de abril de 2008. http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/3/7/5/7/p237575_index.html. ABELLÁN Alejandra: *El árbol de la vida en la tradición egipcia*. Arsgravis. Arte y Simbolismo. Universidad de Barcelona. https://es.scribd.com/document/318469894/El-Arbol-de-La-Vida-en-La-Tradicion-Egipcia.

26. Los egipcios creían que Hathor, señora del sicomoro del Sur, emergería de un sicomoro y les ofrecería agua y alimento cuando sus almas descansaran a la sombra del árbol sagrado; plantaban sicomoros cerca de los templos y los imaginaban junto a las puertas del "más allá" para que protegieran a los difuntos: "he abrazado al sicomoro y el sicomoro me ha protegido. Las puertas de la Duat me han sido abiertas", dice el capítulo 64 del libro de los muertos. BARGUET, Paul. *El libro de los muertos de los antiguos egipcios*. Bilbao, Desclée De Brouwer Ed., 2000, página 104. Puede verse también DURAND Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, páginas 326-327.

Fig. 09. Mural en el techo abovedado de la tumba de Sennedjem (TT1). Deir el-Medina. Reinados de Seti I y Ramses II. XIX dinastía. Fuente: *https://paulsmit.smugmug.com/keyword/tomb%20of%20sennedjem%20tt1/*

Fig. 10. Tumba de Nakht (TT 52). Necrópolis Sheikh Abd el Qurnah. Luxor. Final del reinado de Thutmosis IV y principios del reinado de Amenhotep III. (1401-1391 a. C. Fotografía de Mick Palarczyk y Paul Smit.Fuente: *https://paulsmit.smugmug.com/keyword/food;no%20people/*

Es

difícil que Vitruvio supiera que los cestos representados junto a la diosa Hathor tenían un papel simbólico semejante al *kálathos* o que la diosa que llenaba aquellos cestos de fruta, la diosa encargada de amamantar al espíritu del fallecido para que alcanzara la vida eterna, podía estar simbólicamente emparentada con la nodriza que amamantó a la joven virgen. Pero seguramente sabía que el *kálathos*, el acanto, la nodriza y la joven virgen eran signos de fertilidad, abundancia y resurrección; sabía que el genio creativo de los griegos, tal y como reconoció Semper, "tenía una tarea más noble, un objetivo más elevado que el de inventar nuevos tipos y motivos artísticos, que habían recibido de los antiguos y seguían consagrando".[27] Su tarea era otra, explica Semper: concebir los tipos y motivos, "definidos como estaban ya en lo material", en un simbolismo capaz de combinar las oposiciones y principios que anteriormente se excluían o chocaban.

Pregunta Moneo en su discurso: "¿no es curioso que –aunque no falten valiosas referencias simbólicas– haya que hacer responsable al ojo atento de Calímaco del descubrimiento de aquel fortuito conjunto de formas que se convertirá en norma?"[28] Las valiosas referencias simbólicas a las que alude Moneo permiten sin embargo explicar el significado de la fábula y la decisión del escultor.

El ojo atento de Calímaco, en efecto, fue el responsable del descubrimiento. Pero no era un simple ojo que mira, sino un ojo educado capaz de ver más allá de la superficie de las cosas. El ojo atento de Calímaco era el instruido ojo de Vitruvio; un ojo capaz de ver que la tumba, el cestillo y las hojas de acanto eran signos que concedían sentido a la vida de los griegos por relación a la vida en el más allá; un ojo capaz de comprender que el cesto colocado sobre la tumba de la joven virgen era un signo de trascendencia, que las hojas de acanto eran un signo de resurrección y que la nodriza que amamantó a la joven virgen era un signo de abundancia y vida eterna en el más allá. Aceptado este supuesto, la decisión de recrear en piedra el conjunto encontrado no habría sido arbitraria, sino motivada

27. SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*. Op. cit., página 296.

28. MONEO, Rafael. Op. cit, página 14.

por la necesidad de expresar y fijar algo significativo y real: "¿acaso nos sería posible actuar espontáneamente como seres humanos sin la orientación de imágenes directrices?", se preguntaba Ludwig Schajowicz refiriéndose al poder del *mythos* para conceder significado a las cosas y fundar así lo real.[29]

Arbitrariedad y "formatividad"

Rafael Moneo explica que, en la época romana y en el Renacimiento, el orden corintio era considerado, junto al dórico y el jónico, un orden dictado por la necesidad. Añade que Claude Perrault fue el primero en distinguir entre formas positivas (convincentes y universales, que se derivan de la simetría) y formas arbitrarias, que dependen de la voluntad y pueden ser de uno u otro modo, siempre que no resulten "disformes" o desagradables. Perrault además afirmó que el uso y la costumbre pueden convertir las formas arbitrarias en positivas, sometidas a una razón universal y convincente, por lo cual ha sido considerado precursor del racionalismo en la arquitectura. Las consecuencias de ello, según Keneth Frampton, son claras: si el estilo pertenece al ámbito de la belleza arbitraria, los constituyentes indiscutibles de una forma de belleza universal y objetiva son la simetría, la riqueza de materiales y la precisión de ejecución.[30] Pocos arquitectos, sin embargo, confían hoy en la simetría.

Moneo reconoce que, en el último cuarto del siglo XX, después de que Gaudí, Mies y Le Corbusier intentaran fundamentar su arquitectura en principios racionales y objetivos, parece imponerse la arbitrariedad.[31] Antecedentes de esta actitud, según el académico, son el diseño de una casa a partir de un cuadro de Juan Gris, un ejercicio que John Hejduk propuso a sus alumnos y el edificio de James Stirling para el Centro de Ciencias Sociales en Berlín. Para Hejduk, dice Moneo, "la sustancia de la arquitectura es la forma, cargada, si se quiere, de significado".[32] Pero el significado no es opcional, pues una forma carente de significado es por definición insignificante.

No parecen muy significativos, por ejemplo, los gigantescos binoculares a los que recurrió Frank Gehry para configurar la portada de un edificio. Al margen de que esos binoculares sean una obra de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, la decisión de convertirlos en la portada de un edificio es en buena medida arbitraria. Menos arbitraria parece, sin embargo, la configuración de los volúmenes del Museo Guggenheim de Bilbao, posible descendiente de algunas esculturas cubistas y de dibujos realizados hace un siglo por Hermann Finsterlin (figs. 11 y 12).

Como se ha indicado al principio, desde hace décadas se construyen relevantes edificios con formas que pueden parecer arbitrarias: ¿qué

---

29. SCHAJOWICZ, Ludwig. *Mito y existencia*, Universidad de Puerto Rico, 1990, página 46.

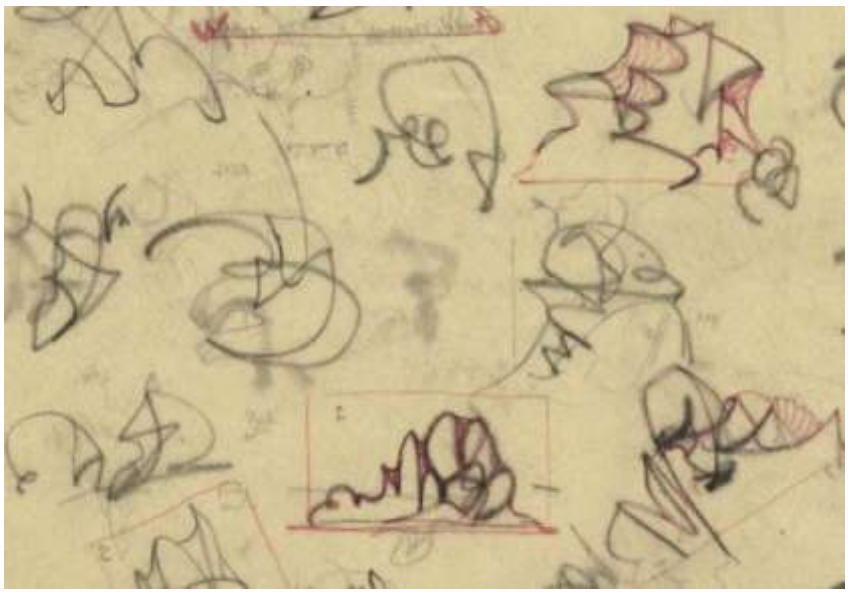
30. FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX*. Madrid, Akal, 1999, página 39.

31. Moneo, Rafael. Op. cit., página. 34.

32. Ibídem, página 36

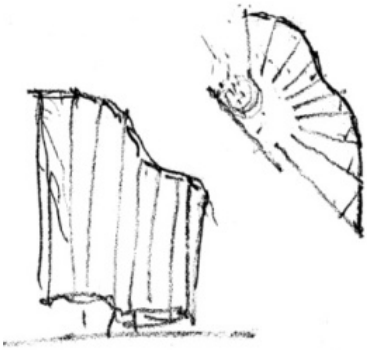
Fig. 11. Hermann Finsterlin. Dibujos arquitectónicos (detalle). 1919.
Fuente: *https://arquitecturamashistoria.blogspot.com.es/2007/11/?m=0*

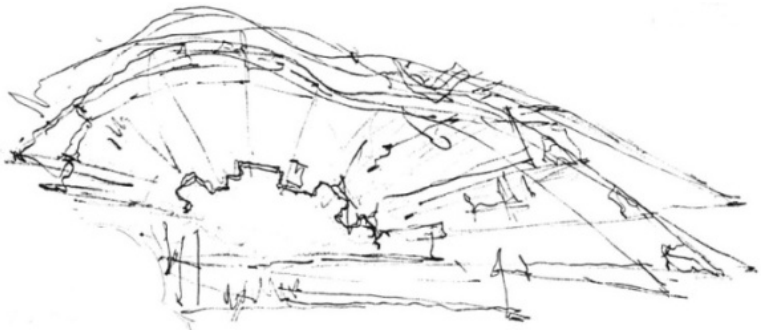
Fig. 12. Frank Gehry. Dibujo para el Museo Guggenheim de Bilbao (1991-1997).
Fuente: *http://www.arcspace.com/the-architects-studio/frank-o-gehry-sketches/*

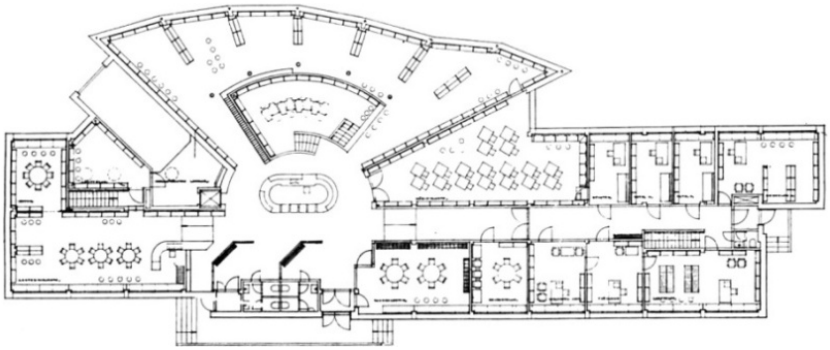


lógica funcional o constructiva podría tener la fluctuante ondulación de las fachadas de algunos edificios proyectados por Alvar Aalto entre los años 1958 y 1965?, ¿cómo justificar que la fluctuante fachada del bloque de apartamentos en Bremen sea muy semejante a parte de la fachada de la residencia de estudiantes de Otaniemi y a la fachada posterior de la biblioteca de Seinajoki? (figs. 13 y 14).

La respuesta se encuentra en la representación, es decir, en el dinamismo de los croquis realizados por el arquitecto, que fijan el movimiento de la mano del arquitecto al trazarlos, y en las fotografías que presentan estos edificios en escorzo, como si pudieran avanzar contra el viento u ondear como una bandera (figs. 15 y 16). La fluctuante onda que Alvar Aalto impuso a las fachadas de varios edificios se puede justificar en virtud de su capacidad para expresar de un modo inmediato ideas y valores que conceden sentido a nuestro mundo, ideas de libertad, espontaneidad, dinamismo, cambio y fluidez. ¿Cómo justificar, de otro modo, la envolvente de la biblioteca construida por Herzog & de Meuron para la Universidad Técnica de Cottbus?, envolvente que recuerda el escultórico jarrón Savoy diseñado por Alvar Aalto, a su vez inspirado en los vestidos de las mujeres de las tribus nómadas *sami*, lo cual conduce, de nuevo, al "principio del revestimiento" definido por Semper.







Figs. 13 y 14. Alvar Aalto. Croquis para el bloque de apartamentos en Bremen (1958) y planta de la Biblioteca de Seinajoki. (1963-65). Fuente: Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Zurich. Les Editions d'Architecture Artemis. 1963. Vol. I (1922-1962), págs. 262 y 263. Vol. II (1963-1970), pág. 114.

Figs. 15 y 16. Alvar Aalto. Vista exterior de los apartamentos de Bremen y de la biblioteca de Seinajoki. Fuente: *Hagen Stier: https://www.flickr.com/photos/30982458@N00/2335208370 https://www.seinajoki.fi/en/index/cultureandsport/alvaraaltoinseinajoki/citylibrary196482101965.html*

Los autores de esta singular biblioteca justifican la sinuosa envolvente con las siguientes palabras: "la planta parecida a la ameba parece extenderse y fluir en el paisaje circundante... Aunque a primera vista parezca una forma puramente accidental... es una configuración intencionada de muchos flujos de movimiento diferentes".[33] El director de la Biblioteca, por su parte, denomina al edificio "escultura arquitectónica" y lo asocia con el jarrón Savoy y con un castillo cercano.[34] Pero la sinuosa envolvente se puede justificar, sin necesidad de metáforas, en virtud de su capacidad para expresar las ideas mencionadas (figs. 17 y 18).

Las fluctuantes envolventes de otros reconocidos edificios, del Hotel Porta Fira construido por Toyo Ito en Barcelona, por ejemplo, se podrían justificar con el mismo argumento (figs. 19 y 20). Desempeñarían un papel comparable al que desempeñaban en el teatro los disfraces y las máscaras; convertirían a los edificios actores de una representación cuyo argumento es el mundo.[35]

Los edificios caracterizados por envolventes fluctuantes, en tanto confían la representación al aspecto exterior y no a la organización interior, serían herederos de las fantasías constructivistas y expresionistas propuestas en las primeras décadas del siglo XX; de las fantasías arquitectónicas de Iakov Chernikov (edificios con apariencia de mecanismos o máquinas), de las fantasías de Hermann Finsterlin (edificios con apariencia de extraños organismos) y de las fantasías de los hermanos Luckhardt (edificios con apariencia de montañas o formaciones minerales).

Rafael Moneo no menciona en su discurso la fantasía y confía en que una positiva arbitrariedad de lugar a la invención. Propone la idea de "formatividad", tal y como la define Luigi Pareyson: la posibilidad de "dar razón de la forma desde su hacerse".[36] Esta "formatividad" englobaría, según Moneo, la posibilidad de llegar a la forma mediante el recurso a la lógica y, al mismo tiempo, a una elección arbitraria. Pero es difícil entender cómo una elección arbitraria puede dar razón de la forma desde su hacerse sin atender a lo que el mito "dice" sobre el origen de las cosas, pues el mito, según Pareyson, es primigenio y originario:

> *...raíz común de las altas actividades humanas, del arte, la filosofía, la ética, la religión, que beben de él sin nunca agotarlo y se realizan sin suprimirlo, y que, lejos de pretender sustituirlo,* más bien *claman por su continua presencia,* única garantía, *para ellas, de un alimento constante y una segura inspiración.*[37]

---

33. https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library.html

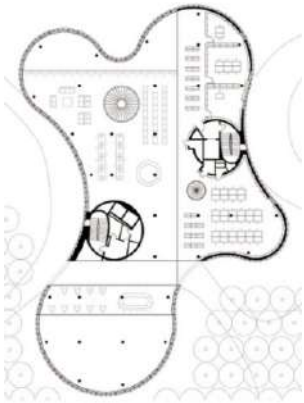
34. DEGKWITZ, Andreas (Director of the ICMC/IKMZ Cottubs, Germany). "The Adventure of the ICMC/IKMZ Building of Cottbus University". https://www.ifla.org/past-wlic/2010/139-degkwitz-en.pdf

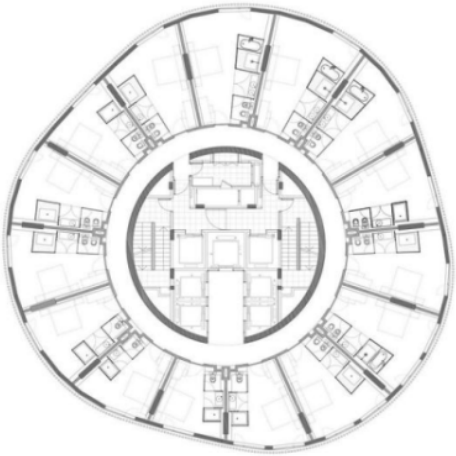
35. Sáenz de Oíza manifestó en una ocasión que la arquitectura, al igual que el teatro, es un arte porque representa. OÍZA, Sáenz de. "Un futuro esperanzador". Cambio 16. Octubre de 1993.

36. MONEO, Rafael. Op. cit., página 55.

37. *...radice comune delle più alte attivitá umane, quali l'arte, la filosofía, l'etica, la religione, che ad esso attingono senza mai esaurirlo, e che da esso si svolgono senza mai sopprimerlo, e che, lungi dal mirare a sostituirli, piuttosto ne invocano la continua presenza, che per ese unica garanzia d'un alimentazione constante e d'un ispirazione sicura.* Véase PAREYSON, Luigi. *Veritá e interpretazione.* Ugo Mursia, Milano, 2005, página 138.

Figs. 17 y 18. Herzog de Meuron. Biblioteca de la Brandenburg University of Technology. Cottbus. 1998-2004. Fuente: *https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library.html*





Explica Pareyson que el artista tantea sin saber muy bien donde llegará, pero aclara que esos tanteos no son ciegos. Están dirigidos por la forma que ha de surgir a través de una anticipación, de una intuición que, más que conocimiento, es actividad ejercida por la obra incluso antes de existir. El artista, partiendo de un "motivo preñado de forma" (*spunto*, que Pareyson identifica con el mito), realiza la obra a la vez que inventa el modo de hacerla y la regla que la rige. Hay quien habla de una mancha de color, escribe Pareyson, de la cual extraer una imagen, "o de un accidente en el curso de una improvisación musical, que solicita su propio desarrollo... o de las vetas de un bloque de mármol, que inspiran el perfil de una estatua... o de una imagen-símbolo que, pobre de por sí, se carga de sentidos que interactúan y de referencias que se multiplican... o de un mito que precede a la figura, conteniéndola".[38]

El mito es siempre anterior. Cita Pareyson a Cesare Pavese: "mito es esa imagen extática interior, embrionaria, grávida de desarrollos posible, que está en el origen de cualquier creación poética".[39] Y del mito procede la narración fabulosa sobre el modo en que Calímaco descubrió el capitel corintio; narración situada a medio camino entre la vivencia del símbolo y el formalismo de la lógica, entre la imaginación y la razón. Tomada al pie

38. Citado por CORIASSO, Cristina. *El mito en el pensamiento de Luigi Pareyson*. 2010, página 20. http://eprints.ucm.es/10797/

39. PAREYSON, Luigi. Op. cit., página 21

Fig. 21. NBBJ Arch. Edificio de oficinas para la fábrica de cestas Longaberger. Newark, Ohio. Fuente: *https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/27/*

de la letra, esta narración implica un deterioro del poder significante de lo figurado, pero su contenido simbólico es más verdadero y fecundo que el contenido de algunas narraciones que se suelen considerar verdaderas.

La narración de Vitruvio podría enseñarnos que artista no es aquel que reproduce lo que encuentra por casualidad, sino aquel que se pone al servicio de lo que es necesario producir. ¿Podría adoptar un edificio la forma de una cesta? Es evidente que sí (Fig. 21), pero ello no garantiza que sea capaz de representar algo relevante para la comunidad. Es cierto que hoy es difícil distinguir entre formas significativas y formas insignificantes, entre ideas y arbitrarias ocurrencias, pues el mito que convierte al ser humano en "creador" nos induce a confundirlas, pero si aceptamos que la arquitectura es un arte y que todo arte representa algo relevante para la comunidad, debemos concluir que la arbitrariedad no es un derecho de la arquitectura.

Bibliografía

BRETON André. *Manifiestos del surrealismo*. Visor, Madrid, 2002.

BRETON, André. *Los pasos perdidos*. Alianza, Madrid, 2003

CZELLÁR, Katalin. *Anthropomorphic Supports in Ancient Egyptian Architecture*. Periodica Polytechnica Architecture, Vol. 25, 1981.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.

FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX. Madrid, Akal, 1999

GROS, Pierre. *Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve*. Publications de l'École française de Rome, Paris, 1993

JUNG, Carl Gustav. Obra Completa Vol. 10: *Civilización en transición*. Ed. Trotta, Madrid, 2001.

MLODINOW, Leonard. *El andar del borracho. Cómo el azar gobierna nuestras vidas*. Ed. Crítica Barcelona, 2008

MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de acceso a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16 de enero de 2005. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moneo_rafael-2005.pdf

PAREYSON, Luigi. *Veritá e interpretazione*. Ugo Mursia, Milano, 2005.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.

RYKWERT, Joseph. *The Dancing Column. On Order in Architecture*. The MIT Press, Cambridge, 1999.

SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*. El principio del revestimiento. Buenos Aires, Azpiazu Ediciones, 2013.

SCHAJOWICZ, Ludwig. *Mito y exis*tencia. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.

TRINKL, Elisabeth. *The Wool Basket: function, depiction and meaning of the Kalathos*. Capítulo 9 de Greek and Roman Textiles and Dress: *An Interdisciplinary Anthology*. Mary Harlow, Marie-Louise Nosch ed., Oxford, 2014.

VITRUVIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, Alta Fulla, 1993.

VITRUVII. *De Architecture*. Opus in Libris Decem (4-1). https://www.loebclassics.com/view/vitruvius-architecture/1931/pb_LCL251.209.xml.

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets, Barcelona, 2005.

WAGENSBERG, Jorge. *Sobre la complejidad del mundo*. Tusquets, Barcelona, 2003.

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Eduardo Prieto
Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Reid, Herder y Fourier: tres pioneros del diseño ambiental / Reid, Herder, and Fourier: three pioneers of environmental design

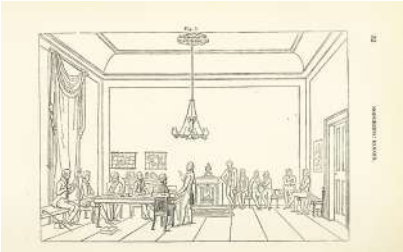
La preocupación contemporánea por el diseño ambiental es el fruto de una larga tradición moderna que, en último término, hunde sus raíces en el siglo XIX, y puede asociarse a tres figuras disímiles: David Boswell Reid (1805-1863), Johann Gottfried Herder (1744-1803) y Charles Fourier (1772-1837). Médico, químico e inventor escocés, Reid introdujo en la arquitectura el concepto de 'atmósfera' en su sentido moderno, y desarrolló un riguroso método de diseño sostenido en el control formal y técnico de los ambientes arquitectónicos. Filósofo y padre del Romanticismo europeo, Herder concibió la historia humana como una suerte de epopeya atmósfera y asoció la modernidad con una nueva ciencia, la 'aerología'. Por su parte, Fourier, reformador social y creador del falansterio, postuló que el destino de la civilización humana era un destino ambiental: el control absoluto del clima.

Today's concerns about environmental design come from a long modern tradition that, ultimately rooted in the 19th century, can be associated with three unalike figures: David Boswell Reid (1805-1863), Johann Gottfried Herder (1744-1803), and Charles Fourier (1772-1837). The Scottish physician, chemist, and inventor Reid introduced into architecture the concept of 'atmosphere' in the modern sense of the term, and developed a rigorous design method based on formal and technical control of architectural environments. The philosopher Herder, father of European Romanticism, thought of human history as a sort of atmospheric saga and associated modernity with a new science: 'aerology.' Finally, the social reformer Fourier, creator of the phalanstery, postulated that the destiny of human civilization was an environmental destiny: absolute control of climate.

Atmósfera, clima, higienismo, diseño ambiental, arquitectura /// Atmosphere, climate, hygienism, environmental design, architecture

Eduardo Prieto

Reid, Herder y Fourier: tres pioneros del diseño ambiental



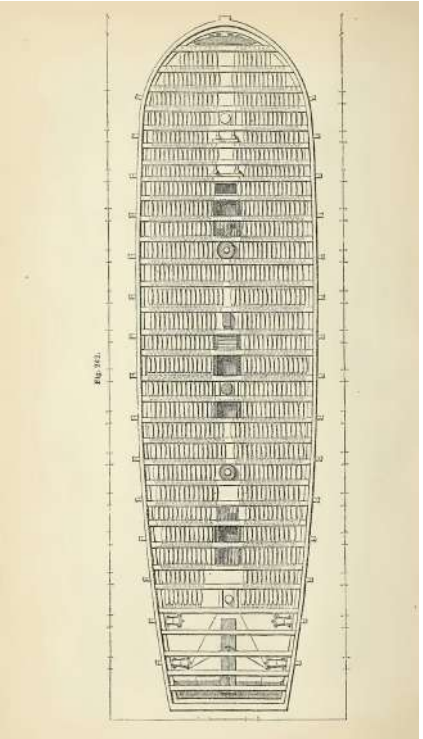
Aunque 'diseño ambiental' es un término relativamente reciente, sus orígenes no lo son. No lo son en lo tipológico, pues la idea de controlar el ambiente con medios artificiales tiene una larga prosapia que se remonta, fundamentalmente, a los invernaderos, artificios que experimentaron un fenomenal desarrollo a finales del siglo XVIII y que a mediados de la centuria siguiente trascendieron su sentido botánico original para producir un nuevo tipo de espacio: el interior completamente climatizado, el interior 'absoluto'[1]. Los orígenes del diseño ambiental también tienen una larga historia en lo que toca a lo social y profesional, por cuanto las inquietudes de los especialistas en ambientes de hoy –desde arquitectos hasta ecólogos– entroncan en buena medida con los afanes de una singular generación de tecnólogos y reformadores sociales que a mediados del siglo XIX –y coincidiendo no en vano con el *floruit* de los invernaderos– se propusieron mejorar la higiene a través del control sobre las atmósferas habitadas.

Que el éxito de los invernaderos en cuanto modelo de climatización coincidiera con el auge del higienismo y la aparición de este nuevo tipo de técnicos no fue una casualidad. A mediados del siglo XIX, tanto el invernadero como hábitat artificial cuanto la casa concebida como un microclima homogéneo –como una 'máquina para curar'– respondían a la misma pulsión: crear un interior controlado cuyo aire se pudiera medir, contar y pesar, del mismo modo en que –merced, al desarrollo de la meteorología– ya se medía, contaba y pesaba la atmósfera natural[2]. En este contexto, no sorprende que surgieran, sobre todo en Gran Bretaña –el país que durante este siglo estuvo a la cabeza en los asuntos de la higiene social–, los llamados 'especialistas ambientales': ingenieros, médicos, arquitectos, médicos-arquitectos y arquitectos-médicos, amén de naturópatas, que sentaron las bases de esa nueva rama de la arquitectura que, pese a la madurez que llegó a alcanzar en torno a 1840, sólo comenzaría a merecer un nombre específico a mediados del siglo XX, 'diseño ambiental'.

---

1. Sobre el origen y evolución de los invernaderos, y su interpretación como 'interiores absolutos', véase Prieto, Eduardo, "Arcadias bajo el vidrio. Tipos termodinámicos: del invernadero a la casa solar", *Cuaderno de notas,* nº 18, julio 2017.

2. Sobre el concepto de 'atmósfera' e 'interior' en el siglo XIX, véase Prieto, Eduardo, "Climate as Ideology: Determinisms in Architecture from Enlightenment to Modernity", en Medina Warmburg, Joaquín y Shmidt, Claudia (eds.), *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980,* Madrid: Lampreave, 2015, y Prieto, Eduardo, "La culture du bien-être", en Graf, Franz y Marino, Giulia (eds.), *Les dispositifs du confort dans l'architecture du XXe siècle: connaissance et stratégies de sauvegarde,* Ginebra: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2014.



Reid: la arquitectura de las atmósferas

El marqués de Chabannes[3], Robertson Buchanan[4], Charles Sylvester[5], George Hawthorne[6], Charles Richardson[7], Walter Bernan[8], Thomas Pridgin Teale[9] o Samuel H. Woodbridge[10]: son muchos los especialistas en atmósferas de la Gran Bretaña de mediados del siglo XIX. Pero, entre todos ellos, por el rigor sistemático con el que abordó el problema y el énfasis semántico y podríamos decir que enciclopédico que puso en

3. Chabannes, Jean-Baptiste de, *On conducting air by forced ventilation and regulating the temperatures in dwellings, with a description of the application of the principles as established in Covent Garden Theatre and Lloyd's Subscription Rooms,* Londres, 1818.

4. Buchanan, Robertson, *Practical and Descriptive Essays on the Economy of Fuel and Management of Heat,* Glasgow: Printed by James Hedderwich, 1810.

5. Sylvester, Charles, *The Philosophy of Domestic Economy; as exemplified in the mode of warming, ventilating, washing, drying, & cooking, and in Various Arrangements contribuitng to the Comfort and Convenience of Domestic Lfe, adopted in The Derbyshire General Infirmay, and more recently, on a greatly extended scale, in several other public buildings, newly erected in this country,* Londres: H. Barnett, High Strett, 1819.

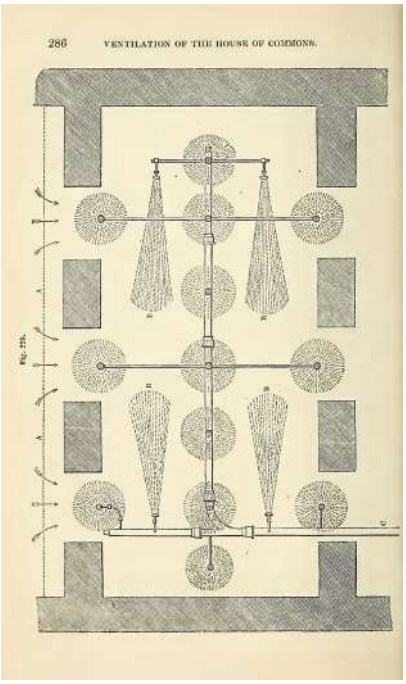
6. Hawthorne, George, *A new mode of ventilating hospitals, ships, prisons, etc., being an efficient method of destroying contagion*, Belfast: Longman, Rees, Orme, & Co, 1830.

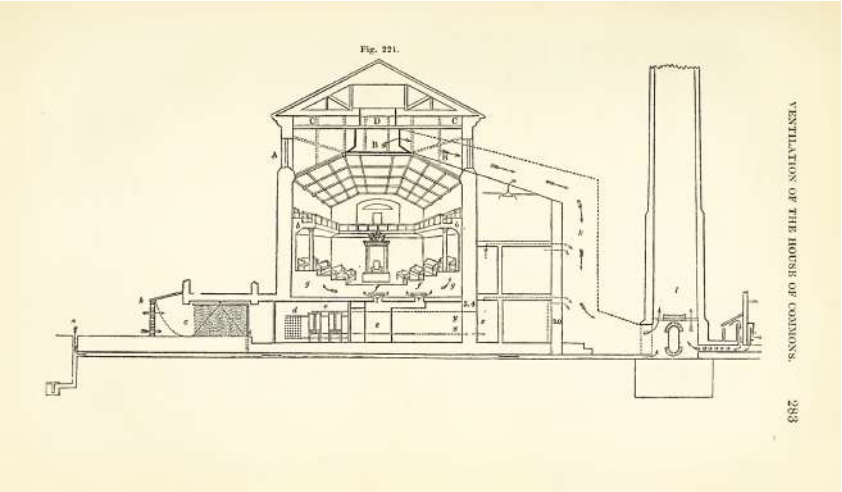
7. Richardson, Charles J., *A Popular Treatise on the Warming and Ventilation of Buildings; showed the advantages of the improved system of heated water circulation,* Londres: John Weale, architectural library, 1839.

8. Bernan, Walter, *On the History and Art of Warming and Ventilating Rooms and Buildings, vols. 1-2,* Londres: George Bell, 1845.

9. Pridgin Teale, Thomas, *Dangers to Health. A pictorial guide to domestic sanitary defects,* Londres: J. & A. Churchill, 1881.

10. Woodbridge, Samuel Homer, *Upward versus Downward Ventilation. Extracts from report prepared by professor S. Homer Woodbridge, on the ventilation of the Capitol, Washington,* Londres: Robert Boyle & Son, 1900.



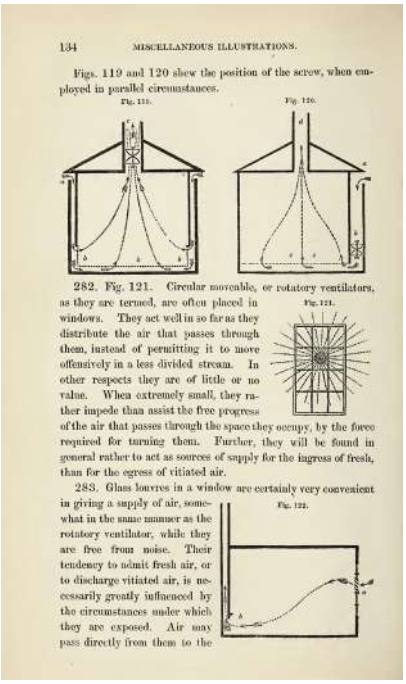


la palabra 'atmósfera' –vocablo que ayudó como nadie a introducir en la arquitectura–, destacó el médico, químico e inventor escocés David Boswell Reid (1805-1863), autor de innumerables informes sobre salubridad pública y de proyectos célebres en su época, como el sistema de ventilación y calefacción de la Cámara de los Comunes en Londres.

Con el objetivo de que los arquitectos e ingenieros fueran conscientes de que el diseño del hábitat pasaba por lo él denominaba, de manera bien anticipatoria, "the control over atmospheres", Reid compendió el conocimiento que había ido atesorando a lo largo de su carrera en un tratado publicado en 1844, *Illustrations of the theory and practice of ventilation with remarks on warming, exclusive lighting, and the communication of sound,* que fue, sin lugar a dudas, el manual de diseño atmosférico o ambiental más importante del siglo. Se trataba de un volumen generosamente ilustrado que no sólo daba cuenta de los sistemas aplicados con éxito en todo tipo de edificios públicos (teatros, iglesias, parlamentos), sino que también, muy en la línea del higienismo social de Edwin Chadwick, analizaba el problema de la vivienda en términos de calidad de aire, y no dejaba de advertir de la situación en la que vivían los más desfavorecidos, desde los esclavos transportados en barcos negreros hasta los labriegos y proletarios hacinados en cabañas y tugurios. "El estado actual de la atmósfera en las viviendas de los más pobres", denunciaba Reid, "es tan malo y tan repugnante como para que nadie pueda hacerse una idea de él hasta que no la experimente por sí mismo." [11]

En el tratado de Reid, la ideología del higienismo social se acompañaba de la rigurosa presentación de los procesos físicos que influyen en la conformación del entorno (radiación, transmisión y convección del calor, evapotranspiración, propagación acústica y olfativa), así como de la descripción de los principios de diseño atmosférico. Todo ello a través de textos diáfanos y extraordinarios diagramas que en su época fueron revolucionarios por su capacidad para describir la convección del aire, la transmisión de

11. Reid, David Boswell, *Illustrations of the theory and practice of ventilation with remarks on warming, exclusive lighting, and the communication of sound,* Londres: Longman, Brown, Green, & Longmans, 1844, p. 39.



134 MISCELLANEOUS ILLUSTRATIONS.

Figs. 119 and 120 shew the position of the screw, when employed in parallel circumstances.

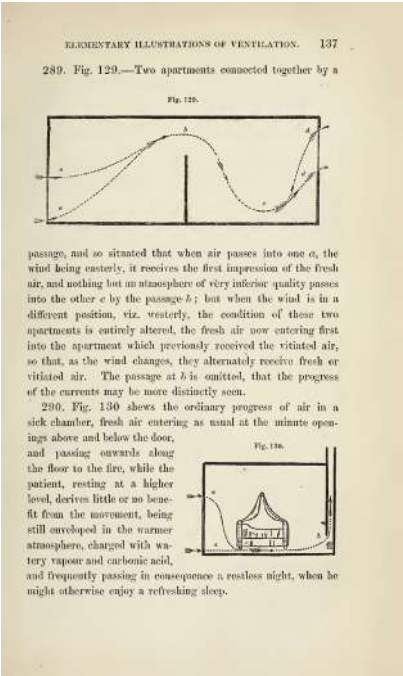
Fig. 119. Fig. 120.

282. Fig. 121. Circular moveable, or rotatory ventilators, as they are termed, are often placed in windows. They act well in so far as they distribute the air that passes through them, instead of permitting it to move offensively in a less divided stream. In other respects they are of little or no value. When extremely small, they rather impede than assist the free progress of the air that passes through the space they occupy, by the force required for turning them. Further, they will be found in general rather to act as sources of supply for the ingress of fresh, than for the egress of vitiated air.

Fig. 121.

283. Glass louvres in a window are certainly very convenient in giving a supply of air, somewhat in the same manner as the rotatory ventilator, while they are free from noise. Their tendency to admit fresh air, or to discharge vitiated air, is necessarily greatly influenced by the circumstances under which they are exposed. Air may pass directly from them to the

Fig. 122.



ELEMENTARY ILLUSTRATIONS OF VENTILATION. 137

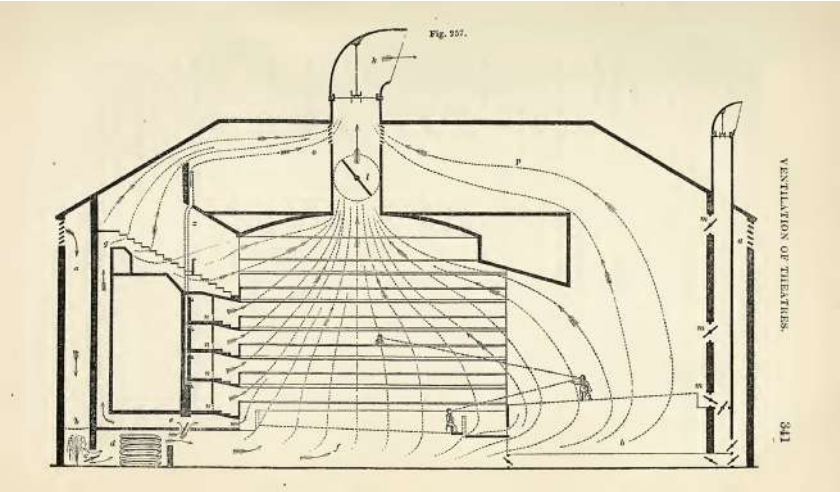
289. Fig. 129.—Two apartments connected together by a

Fig. 129.

passage, and so situated that when air passes into one *a*, the wind being easterly, it receives the first impression of the fresh air, and nothing but an atmosphere of very inferior quality passes into the other *c* by the passage *b*; but when the wind is in a different position, viz. westerly, the condition of these two apartments is entirely altered, the fresh air now entering first into the apartment which previously received the vitiated air, so that, as the wind changes, they alternately receive fresh or vitiated air. The passage at *b* is omitted, that the progress of the currents may be more distinctly seen.

290. Fig. 130 shews the ordinary progress of air in a sick chamber, fresh air entering as usual at the minute openings above and below the door, and passing onwards along the floor to the fire, while the patient, resting at a higher level, derives little or no benefit from the movement, being still enveloped in the warmer atmosphere, charged with watery vapour and carbonic acid, and frequently passing in consequence a restless night, when he might otherwise enjoy a refreshing sleep.

Fig. 130.



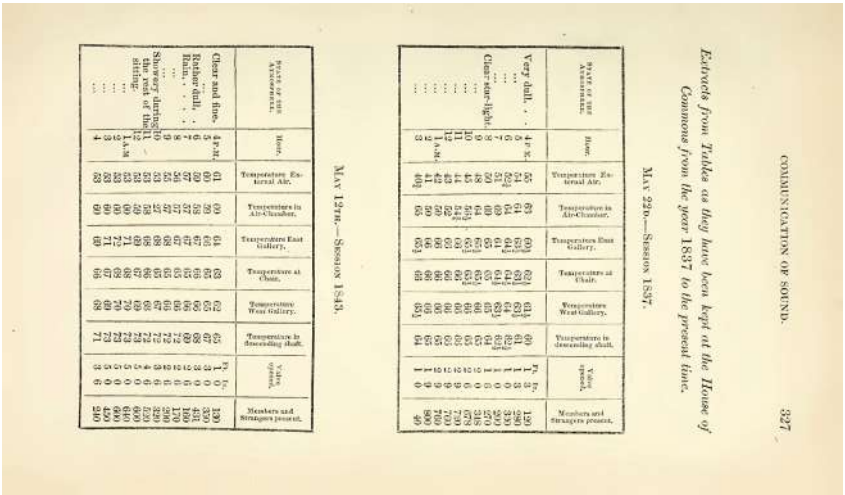
la temperatura y otros fenómenos que en rigor eran invisibles, lo cual suponía un reto para los métodos de representación tradicionales.

Pero lo más singular del abordaje de Reid al problema del 'entorno bien climatizado'[12] fue su idea de la arquitectura como adecuación o transformación del 'ambiente humano', realidad que el escocés consideraba el material fundamental del diseño de los interiores o, por decirlo de otro modo, el grado cero de la arquitectura: "Ningún agente ejerce un poder más continuado sobre los seres humanos que la atmósfera que los rodea", declaraba[13]. Reid lo tenía claro: los arquitectos se habían equivocado al dar tanto protagonismo a los muros y los ornamentos, a la envoltura de los edificios, pues lo importante era lo que quedaba entre tras los muros y los ornamentos: el aire interior, el ambiente tecnificado, la atmósfera domesticada. Se trataba de una idea que el sabio escocés enfatizaba en 1844 con palabras visionarias:

> Aunque el aire invisible es demasiado importante como para ser olvidado entre las cuestiones obvias a tener en cuenta en el arte de la arquitectura, todavía, desde el punto de vista práctico, la estructura visible se considera sólo como el simple caparazón o el cuerpo de esa atmósfera interior sin la cual la existencia no sería posible, cuando en realidad es el medio para la comunicación intelectual, así como el canal a través del cual el calor, la luz y la electricidad ejercen su influen-

12. No deja de ser sorprendente que Reyner Banham, británico y especialista en el estudio de la introducción de los sistemas mecanizados en la arquitectura, ni siquiera mencione a Reid (como tampoco menciona a otros grandes inventores y diseñadores ambientales de la Gran Bretaña del siglo XIX) en su *La arquitectura del entorno bien climatizado (The Architecture of Well-tempered Environment,* Londres: Architectural Press, 1969 [edición en español: *La arquitectura del entorno bien climatizado,* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1975]. Tampoco hay referencias a Reid, Chabannes, Pridgin Teale y los otros grandes diseñadores ambientales del siglo XIX en *La mecanización toma el mando,* la obra clásica de Giedion en la que sí es posible, por otro lado, encontrar alusiones a otros nombres fundamentales para entender el higienismo moderno, como los naturópatas Rikli y Lahman, padres de la idea de la 'curación por el aire' (Giedion, Sigfried, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History,* Nueva York: Oxford University Press, 1948).

13. Reid, David Boswell, *Op. cit.*, p. 2.



COMMUNICATION OF SOUND. 327

Extracts from Tables as they have been kept at the House of Commons from the year 1837 to the present time.

MAY 22d.—SESSION 1837.

State of the Atmosphere.	Hour.	Temperature External Air.	Temperature in Air-Chamber.	Temperature East Gallery.	Temperature at Chair.	Temperature West Gallery.	Temperature in descending shaft.	Velocity upward.	Members and Strangers present.
	4 P.M.	51	63	63	62	63	63	Ft. 7	130
Very dull, . .	5	52	64	64	62	63	63	7	215
...	6	52	64	64	62	63	63	7	315
...	7	52	64	64	62	63	63	7	420
Clear-star-light.	8	52	64	63	62	63	63	7	520
...	9	53	64	63	62	63	63	7	570
...	10	54	64	63	62	63	63	7	720
...	11	54	64	63	62	63	63	7	760
...	12	55	64	63	62	63	63	7	980
...	1 A.M.	56	64	63	62	63	63	7	46
...	2	56	64	63	62	63	63	7	40
...	3	41	63	63	62	63	63	7	40

MAY 12TH.—SESSION 1843.

State of the Atmosphere.	Hour.	Temperature External Air.	Temperature in Air-Chamber.	Temperature East Gallery.	Temperature at Chair.	Temperature West Gallery.	Temperature in descending shaft.	Velocity upward.	Members and Strangers present.
	4 P.M.	61	69	69	69	69	69	Ft. 7	130
Clear and fine.	5	60	69	69	69	69	69	7	315
Rather dull.	6	59	69	69	69	69	69	7	420
Rain, . . .	7	57	69	69	69	69	69	7	520
...	8	56	69	69	69	69	69	7	570
...	9	55	69	69	69	69	69	7	720
Showery during the rest of the H. sitting.	10	55	69	69	69	69	69	7	760
...	11	55	69	69	69	69	69	7	980
...	12	55	69	69	69	69	69	7	69
...	1 A.M.	55	69	69	69	69	69	7	69
...	2	55	69	69	69	69	69	7	69
...	3	55	69	69	69	69	69	7	69
...	4	55	69	69	69	69	69	7	69

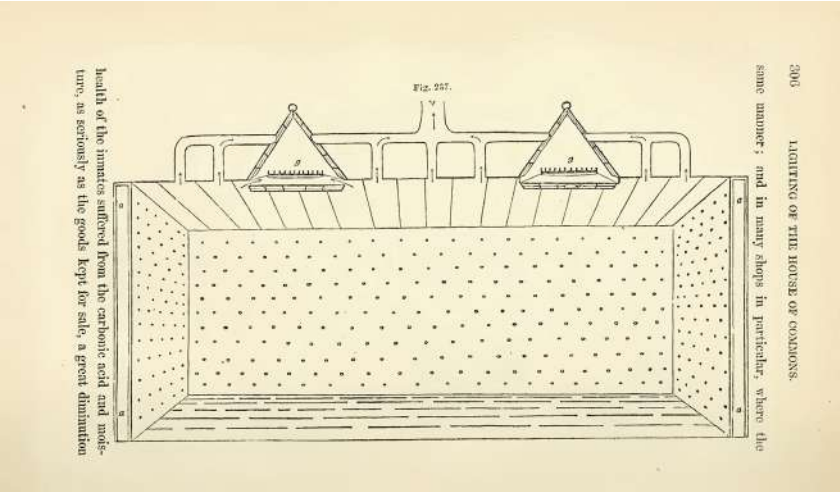
cia en el entorno humano. Por todo ello, no resulta una exageración el decir que (...) el objeto más importante y primario de la arquitectura es mantener una atmósfera artificial.[14]

La vocación ambiental de Reid se tradujo asimismo en una exhaustiva, casi obsesiva, voluntad de describir los diferentes tipos de atmósferas, las diferentes cualidades o caracteres que estas debían tener en función de cada circunstancia, y los efectos variados que producían en el sensorio y la psique humanos. De ahí que, siguiendo a los médicos tropicalistas y, en general, a los médicos geógrafos del siglo XVIII (que se habían atrevido a definir, si bien de un modo harto precario, los diferentes 'tipos de aire'), Reid utilizara un vocabulario amplísimo, compulsivo podría incluso decirse, que intentaba dar cumplida cuenta de todo el campo semántico de la palabra 'atmósfera' recurriendo a todo tipo de adjetivos que tenían que ver tanto con lo físico como con lo antropomórfico. Para Reid, así, las atmósferas podían ser *humid, dry, mild, fresh, refreshing, over-heated, warm, oxygenated, cold, clouded, ventilated, agreable o flowing,* pero también *peculiar, free, open, equal, wholesome, natural, artificial, general, common, limited, ascending, descending, ordinary, moral, acclimated, offensive, pure, impure, vitiated, bad, oppresive, saturated, dangerous, poissonous* o incluso *explosive*. Había tantos adjetivos como atmósferas posibles, y tantas atmósferas como interiores susceptibles de ser acondicionados.

Herder: la ciencia de la 'aerología'

La arquitectura era, para Reid, una cuestión de atmósferas. Y no dejaba de tener razón, toda vez que una de las características del ser humano como especie es la pulsión de alterar el clima natural en el que se ve arrojado, creando microclimas propicios a la propagación de su cultura. Cuando, a través de una pared de vidrio, una caldera, un aparato de aire acondicionado o una simple fogata, la cultura humana atempera el entorno, lo que consigue es atenuar por un tiempo la entropía y suscitar un orden térmico que acaba siendo también un orden social. Planteada en los mitos más ancestrales, la idea del control del clima como herramienta

14. Ibídem, p. 71.



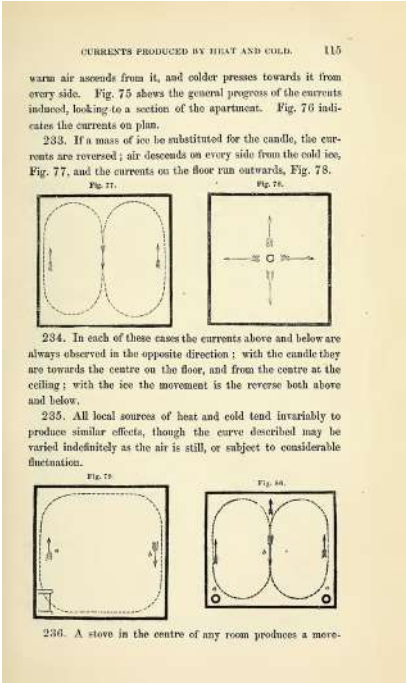
de civilización flotaba en el ambiente de la Europa victoriana obsesionada por los miasmas y fascinada por los poderes de la tecnología. Con todo, se trataba de una idea que ya había sido expuesta, con toda su fuerza y literalidad, dos generaciones antes por el filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803), uno de los padres del Romanticismo alemán al que cabe considerar también como el padre de la idea moderna del diseño ambiental.

Con el objetivo de fundamentar una nueva ciencia que llamó 'aerología' (a su juicio, la ciencia moderna por antonomasia), Herder declaró que el ser humano vive "rodeado de la atmósfera", en un "océano eléctrico" sometido a un "caos de causas naturales" que nuestra especie aparentemente insignificante había conseguido "reducir al orden". Con su trabajo, de hecho, los seres humanos habían "contribuido a alterar el clima", al mismo tiempo que ellos mismos habían ido cambiando conforme modificaban su entorno, de suerte y manera que la civilización podía entenderse como una especie de epopeya atmosférica. Bajando de las montañas, como si fueran "gigantes diminutos", los seres humanos habían ocupado el llano para acabar sojuzgando "la Tierra y los climas, con sus débiles brazos"; y todo ello, en palabras de Herder, siguiendo un ímpetu cuyo alcance último "sólo lo podría mostrar el futuro" [15]. Así, el ser humano modelaba su entorno creando atmósferas artificiales cada más amplias y poderosas, y este proceso, lejos de ser sólo la cifra de la modernidad, constituía para Herder la esencia del proceso de civilización en general.

Fourier: la primera utopía atmosférica

Con toda su carga antropotécnica, las tesis de Herder, ilustradas con los hallazgos técnicos de personajes como Joseph Paxton y sostenidas en las investigaciones atmosféricas de tecnólogos como Reid, dieron en parte forma al espíritu reformista de la época. Lo hicieron hasta el punto de dejar su huella en algunas de las utopías más influyentes a las que tan proclive fue el siglo XIX. De un modo u otro, el tema del entorno artificial estuvo presente en las reflexiones de pensadores como Marx y Engels, como también lo estuvo en las lucubraciones de literatos como Hoffmann,

15. Herder, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit*, Bodenheim: Syndikat, 1995, p. 186 y ss.



CURRENTS PRODUCED BY HEAT AND COLD. 115

warm air ascends from it, and colder presses towards it from every side. Fig. 75 shews the general progress of the currents induced, looking to a section of the apartment. Fig. 76 indicates the currents on plan.

233. If a mass of ice be substituted for the candle, the currents are reversed; air descends on every side from the cold ice, Fig. 77, and the currents on the floor run outwards, Fig. 78.

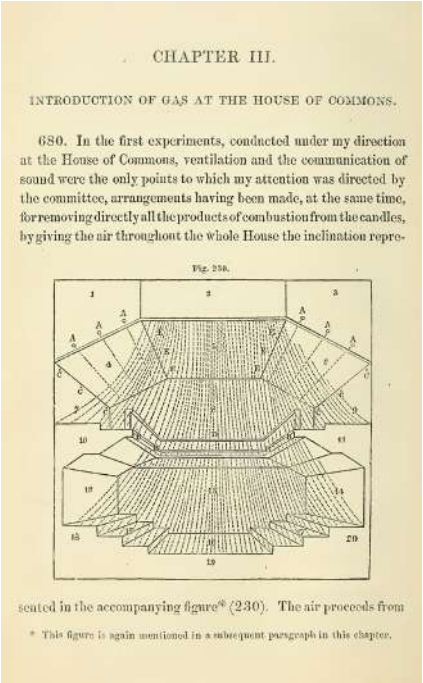
Fig. 77. Fig. 78.

234. In each of these cases the currents above and below are always observed in the opposite direction; with the candle they are towards the centre on the floor, and from the centre at the ceiling; with the ice the movement is the reverse both above and below.

235. All local sources of heat and cold tend invariably to produce similar effects, though the curve described may be varied indefinitely as the air is still, or subject to considerable fluctuation.

Fig. 79. Fig. 80.

236. A stove in the centre of any room produces a more-



CHAPTER III.

INTRODUCTION OF GAS AT THE HOUSE OF COMMONS.

680. In the first experiments, conducted under my direction at the House of Commons, ventilation and the communication of sound were the only points to which my attention was directed by the committee, arrangements having been made, at the same time, for removing directly all the products of combustion from the candles, by giving the air throughout the whole House the inclination repre-

Fig. 230.

sented in the accompanying figure* (230). The air proceeds from

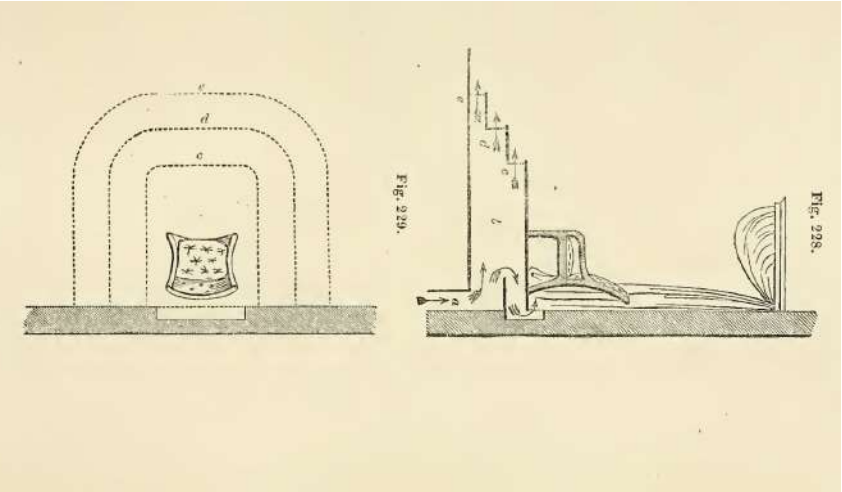
* This figure is again mentioned in a subsequent paragraph in this chapter.

Poe, Baudelaire, Huysmans, Verne o Wells. Pero, sobre todo, se materializó de una manera literal en las desaforadas visiones de Charles Fourier (1772-1837), el célebre creador del falansterio y autor también de una, mucho menos célebre, utopía atmosférica, quizá la más descabellada –por ambiciosa– que haya alumbrado la modernidad.

La utopía de Fourier no estribaba sólo atemperar las zonas comunes de los falansterios mediante sistemas de ventilación y calefacción central, sino en el proyecto fantástico de ampliar el control climático a una escala inédita: terráquea, mundial, cósmica. Partiendo de la hipótesis de que el ser humano tiende a buscar la felicidad, y constatando que "el aire es un campo sometido tanto como la tierra a la explotación industrial" [16], Fourier quiso alterar radicalmente los climas naturales, de suerte que los polos pudieran convertirse en una "nueva Andalucía" y Canadá disfrutar del "temple de la Costa Azul". De ello podrían obtenerse sustanciosas ganancias materiales, pero también beneficios físicos y morales, toda vez que el cuerpo humano, envuelto en un aire de temperatura homogénea, podría superar para siempre su debilidad esencial. Para Fourier, como hoy para los filósofos de la antropotecnia, "la atmósfera y los cobijos humanos" no eran sino prótesis inmensas que prolongaban "nuestra vestimenta"; de ahí que "perfeccionar ese vestido que se llama atmósfera y con el que estamos en contacto perpetuo" fuera, más que una posibilidad, una obligación moral del ser civilizado[17].

16. Fourier, Charles, *Oeuvres complètes de Charles Fourier: Théorie de l'unité universelle, tome 3*, Besançon: Imprimerie de L. Sainte-Agathe, 1841, p. 95.

17. Para una glosa de las utopías climáticas de Fourier, véase Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, París: Éditions du Seuil, 1971, pp. 120-123.



Refutando los prejuicios de "la filosofía y la superstición" [18], Fourier proclamaba que la humanidad no era una especie de 'pigmeos", sino una de gigantes que tendía a construir una poderosa "civilización universal" cuyo propósito último era atemperar o 'refinar' la atmósfera natural, es decir, hacerla 'progresar'[19]. Y este proceso civilizatorio no tendría límites: al atemperamiento general del mundo seguiría el cultivo universal de la tierra (los desiertos y los glaciares convertidos en vergeles), la ruptura de los istmos para juntar los océanos, el cambio a voluntad de la ubicación de las grandes capitales, la colonización de la Luna e incluso "el traslado y el reemplazo de los astros". Operaciones que tendrían tanto de material como de estético y lúdico, y en las que ser humano llevaría a término la tarea a la que le había destinado su esencia técnica y artística: la tarea de hacerse dueño y señor del universo no sólo para dominarlo sino para embellecerlo.

Este radical empeño utópico se traducía, así, en una gran visión sublime y antropocénica respecto a la cual se quedarían cortos los grandes soñadores atmosféricos que vendrían más tarde, incluso los más disparatados, desde los cosmistas rusos y los expresionistas alemanes de principios del siglo XX hasta los cosmonautas de la era aeroespacial. También los tecnócratas de la era de la globalización, cuyo sueño del control atmosférico puede considerarse una versión tardía y capitalista de las ideas que plantearon Reid, Herder o Fourier, los primeros diseñadores ambientales.

18. Fourier, Charles, *Manuscrits de Charles Fourier*, París: Imprimerie J. Voisvenel, 1858, p. 304.

19. Fourier, Charles, *Oeuvres complètes de Charles Fourier: Théorie de l'unité universelle, tome 3*, Besançon: Imprimerie de L. Sainte-Agathe, 1841, p. 93.

Bibliografía

BANHAM, Reyner, *The Architecture of Well-tempered Environment,* Londres: Architectural Press, 1969 [edición en español: *La arquitectura del entorno bien climatizado,* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1975].

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola,* París: Éditions du Seuil, 1971.

BERNAN, Walter, *On the History and Art of Warming and Ventilating Rooms and Buildings, vol. 1,* Londres: George Bell, 1845.

— *On the History and Art of Warming and Ventilating Rooms and Buildings, vol. 2,* Londres: George Bell, 1845.

BUCHANAN, Robertson, *Practical and Descriptive Essays on the Economy of Fuel and Management of Heat,* Glasgow: Printed by James Hedderwich, 1810.

— *An Essay of the Warming of Mills and Other Buildings by Steam,* Glasgow, 1807.

CHABANNES, Jean-Baptiste de, *On conducting air by forced ventilation and regulating the temperatures in dwellings, with a description of the application of the principles as established in Covent Garden Theatre and Lloyd's Subscription Rooms,* Londres, 1818.

FOURIER, Charles, *Manuscrits de Charles Fourier,* París: Imprimerie J. Voisvenel, 1858.

— *Oeuvres complètes de Charles Fourier: Théorie de l'unité universelle, tome 3,* Besançon: Imprimerie de L. Sainte-Agathe, 1841

GIEDION, Sigfried, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History,* Nueva York: Oxford University Press, 1948.

HAWTHORNE, George, *A new mode of ventilating hospitals, ships, prisons, etc., being an efficient method of destroying contagion*, Belfast: Longman, Rees, Orme, & Co, 1830.

HERDER, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit,* Bodenheim: Syndikat, 1995.

JOLY, V. Ch., *Traité pratique du chauffage, de la ventilation et de la distribution des eaux dans les habitations particulières*, París: J. Baudry, 1873.

PRIDGIN TEALE, Thomas, *Dangers to Health. A pictorial guide to domestic sanitary defects,* Londres: J. & A. Churchill, 1881.

PRIETO, Eduardo, "Arcadias bajo el vidrio. Tipos termodinámicos: del invernadero a la casa solar", *Cuaderno de notas,* nº 18, julio 2017.

— "Climate as Ideology: Determinisms in Architecture from Enlightenment to Modernity", en Medina Warmburg, Joaquín y Shmidt, Claudia (eds.)., *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980,* Madrid: Lampreave, 2015.

— "La culture du bien-être", en Graf, Franz y Marino, Giulia (eds.), *Les dispositifs du confort dans l'architecture du XXe siècle: connaissance et stratégies de sauvegarde,* Ginebra: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2014.

— *Máquinas o atmósferas: la estética de la energía en la arquitectura (1750-2000),* tesis doctoral, Madrid: UPM, 2014.

REID, David Boswell, *Illustrations of the theory and practice of ventilation with remarks on warming, exclusive lighting, and the communication of sound,* Londres: Longman, Brown, Green, & Longmans, 1844

RICHARDSON, Charles J., *A Popular Treatise on the Warming and Ventilation of Buildings; showed the advantages of the improved system of heated water circulation,* Londres: John Weale, architectural library, 1839.

SYLVESTER, Charles, *The Philosophy of Domestic Economy; as exemplified in the mode of warming, ventilating, washing, drying, & cooking, and in Various Arrangements contribuitng to the Comfort and Convenience of Domestic Lfe, adopted in The Derbyshire General Infirmay, and more recently, on a greatly extended scale, in several other public buildings, newly erected in this country,* Londres: H. Barnett, High Strett, 1819.

WOODBRIDGE, Samuel Homer, *Upward versus Downward Ventilation. Extracts from report prepared by professor S. Homer Woodbridge, on the ventilation of the Capitol, Washington,* Londres: Robert Boyle & Son, 1900.